



Cumhuriyet Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi



ULUSLARARASI
GÜZEL
SANATLAR
BİLİMSEL
ARAŞTIRMA
GÜNLERİ
8-10 Nisan 2015
International
Scientific
Research
Days on
Fine Arts

BİLDİRİ KİTABI

Editör
Özlem Özaltunoğlu

Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, SİVAS, 2015

II. International Scientific
Research Days on Fine Arts

II. Uluslararası Güzel
Sanatlar Bilimsel
Araştırma Günleri

8-10 Nisan/April 2015

BİLDİRİ KİTABI

Editör
Özlem Özaltunoğlu

Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, SİVAS, 2015

CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Özaltunoğlu, Özlem
II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri
Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, 2015
630 s.

Kitap Düzenleme ve Yayına Hazırlama: Yrd. Doç. Dr. Özlem Özaltunoğlu
Logo ve Afiş Tasarımı: Yrd. Doç. Bora Özen

Baskı: Cumhuriyet Üniversitesi Matbaası – SİVAS

Kitap İsteme Adresi: Cumhuriyet Üniversitesi
Kütüphane ve Dokümantasyon
Daire Başkanlığı
58140 SİVAS

Sempozyum Kurulları

Symposium Committees

Onursal Başkan

Prof. Dr. Faruk KOCACIK
C.Ü. Rektörü

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Faruk KOCACIK
C.Ü. Rektörü

Prof. Dr. Ali ERKUL
C.Ü. Rektör Yardımcısı

Prof. Dr. Sami HİZMETLİ
C.Ü. Rektör Yardımcısı

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT

Doç. Dr. Kemale ALESKERLİ

Yrd. Doç. Bora ÖZEN

Yrd. Doç. Dr. İrfan
KARADUMAN

Yrd. Doç. Dr. Özlem
ÖZALTUNOĞLU

Yrd. Doç. Bülent BULDUK

Hakem Kurulu

Prof. Dr. Abdullah UZ

Prof. Dr. Adnan KOÇ

Prof. Dr. Aytekin ALBUZ

Prof. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ

Prof. Dr. Hakan CEVHER

Prof. Dr. Hasan
ARAPGİRLİOĞLU

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT

Prof. Dr. Sabri YENER

Prof. Dr. Şehvar BEŞİROĞLU

Prof. Atilla İLKİYAZ

Prof. Bedri KARAYAĞMURLAR

Prof. Cebraail ÖTGÜN

Prof. Hayri ESMER

Prof. Mehmet YILMAZ

Prof. Naila MİRZAYEVA

Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Prof. Nur GÖKBULUT

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Doç. Dr. Erdal ESER

Doç. Dr. Fatma Gül
CİRHİNLİOĞLU

Doç. Dr. Lale HÜSEYNOVA

Doç. Erol BAŞARA

Doç. Gülçin AKSOY

Doç. Merih BENDER TEKİN

Doç. Nuray GÜMÜŞTEKİN

Yrd. Doç. Dr. Arda EDEN

Yrd. Doç. Dr. Barış ERDAL

Yrd. Doç. Dr. Devabil KARA

Yrd. Doç. Dr. Hikmet TOKER

Yrd. Doç. Dr. İrfan
KARADUMAN

Yrd. Doç. Dr. Meryem
ACARA ESER
Yrd. Doç. Dr. Zekeriya KAPTAN
Yrd. Doç. Gökhan EKEN
Yrd. Doç. Sebahat
DEMİREL AKKAYA

Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT
C.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Dekanı

Yrd. Doç. Dr. Özlem
ÖZALTUNOĞLU
C.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Dekan Yardımcısı

Yrd. Doç. Dr. İrfan
KARADUMAN
C.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Dekan Yardımcısı

Yrd. Doç. Bora ÖZEN
Yrd. Doç. Dr. Esmira MEHDİYEV
Ahmet ÇEVİK
Fakülte Sekreteri

Okt. Dr. Duygu
ULUSOY YILMAZ

Öğr. Gör. Derya KAÇMAZ

Öğr. Gör. Dilek MOĞULBAY

Öğr. Gör. Filiz ŞATIROĞLU

Öğr. Gör. Gökhan EKEN

Öğr. Gör. İ.M.V. Noyan GÜVEN

Öğr. Gör. Kürşat TAYDAŞ

Öğr. Gör. Meysem SAMSUN

Öğr. Gör. Nida Anıl KAZANÇ

Öğr. Gör. Özgür DİKBAŞ
Öğr. Gör. Serap DURAN
Öğr. Gör. Türker EROL
Öğr. Gör. Vügar HÜSEYNOV
Okt. M. Ozan ÖZALTUNOĞLU
Okt. Sema BASKIN
Okt. Sevtap YILDIZ
Okt. Şükran BULUT
Okt. Tahsin Temel ÜÇER

Yürütme Kurulu

Yrd. Doç. Dr. Özlem
ÖZALTUNOĞLU

Yrd. Doç. Dr. İrfan
KARADUMAN

Yrd. Doç. Bora ÖZEN

Arş. Gör. Ayşe KARABEY

Arş. Gör. Derya KIRAÇ

Arş. Gör. Erdal KURTÇU

Arş. Gör. Gamze KURTÇU

Arş. Gör. Gülşah
TONTU ÖZDEMİR

Arş. Gör. Kubilay YILMAZ

Arş. Gör. Sevda
KARASEYFİOĞLU

Arş. Gör. Sibel ARMAĞAN

Arş. Gör. Talat ALKAN

Arş. Gör. Uğur YILMAZ

Arş. Gör. Yusuf ÖZGÜL

Davetli Katılımcılar

Invited Participants

Prof. Dr. C. Victor FUNG

Güney Florida Üniversitesi Müzik Okulu
University of South Florida School of Music

Prof. Dr. Kıymet GİRAY

Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Sanat Tarihi Bölümü
Ankara University L.H.G.F. Department of Art History

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Atatürk University Fine Arts Faculty Sculpture Department

Prof. Dr. N.Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Erciyes University Faculty of Fine Arts

Prof. Dr. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Hacettepe University Faculty of Fine Arts, Department of Painting

Prof. Dr. Rafiq İMRANİ

Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Caucasian State University Conservatory

Prof. Dr. Saida BEHBUDOVA

Adana Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Piyano Anasanat Dalı
Adana Cukurova University Department of Fine Arts Piano

Doç. Dr. Gülçin AKSOY ÖZDEMİR

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Mimar Sinan University, Faculty of Fine Arts

Doç. Dr. Lisa J. LEHMBERG

Massachusetts Üniversitesi Müzik ve Dans Bölümü
University of Massachusetts Department of Music & Dance

Dr. Patrick HERNLY

St. Petersburg Koleji Müzik Bölümü
St. Petersburg College Music Department

İçindekiler

Table of Contents

Erol BAŞARA/ Şevkî Bey'in, Mehmet Hafid Bey'e Ait Güftelerden Uşşak Makamında Bestelediği Eserleri Üzerine Prozodik Bir İnceleme (Examination Of Şevki Bey's Songs, Composed In Uşşak Tune, In Prosodical Terms, Lyrics Of Which Were Taken From Mehmed Hafid Bey's Poems).....	1
Kemale ALESKERLİ/ Azerbaycan'da Senfoni ve Bale Müziğinin Gelişimi (Development Of Symphony And Ballet Music In Azerbaijan).....	15
Soner ALGI/ Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavrılarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma (A Study Towards Availability of Local Plectrum Styles For Bağlama In The Disciplines of Music Education Dependent On The Faculties of Education In Our Universities)	21
Attila ÖZDEK/ Bağlama Öğretimine Dönük Basılı Materyallerde Görece Notasyona İlişkin Bilgi ve Uyarılar (Information And Warnings Regarding The Relative Notation In Printed Materials For Bağlama Teaching) ...	36
Kürşat TAYDAŞ/ Ses Kayıt Stüdyosu Ortamında Bağlama Kaydı İçin Yaklaşımlar (Approaches For The Instrument In The Audio Recording Studio).....	55
Bülent BULDUK/ Zanaat Nasıl Sanat Oldu?	70
Kerem İŞCANOĞLU/ İlhan Koman'ın Kayıp Heykelleri (İlhan Koman's Lost Sculptures)	77
Nida Anıl KAZANÇ/ Klimt'ten Azzam'a; "The Kiss" (From Klimt to Azzam "The Kiss").....	85
Ahmet Kürşad ALBAYRAK/ Resim Sanatında Kentsel Görünümlere Estetik Bir Bakış (An Aesthetic Gaze Towards Urban Landscape In Painting)	92
Gülçin AKSOY ÖZDEMİR/ Geçmiş ve Şimdi Arasında Bir Sergi Okuması	107
Mustafa BULAT/ Kamusal Mekan ve Heykel (Public Space And Sculpture).....	118
Bora ÖZEN/ Sanatın Dönüştürücü Gücü - Sokak Sanatı (The Transformative Power Of Art - Street Art).....	134
Gökhan EKEN/ Travmatik Olayların Sanata Dönüştürülmesi ve Bu Bağlamda Sivas Travmasının İncelenmesi (Transforming The Art of Traumatic Events and Trauma in The Context of The Sivas Investigation).....	148
Kâni ÜLGER/ Sanat Eleştirisinin Düşünsel Tarihsel Temelleri ve Bir Sanat Eleştirisi Örneği	165
Ayşe KARABEY, LÜTFİYE KOÇ GÜNAY/ Oyun Sanat ve Felsefe İlişkisi (Game Art And Philosophy Of Relationship)	189
Betül AYTEPE, Elif Eren GÜLTEKİN, Bahadır Cem ERDEM/ Avanos Kırmızı Çömlek Bünyesine Uygulanan Sırlarda Renk Oluşumlarının İncelenmesi	198
Şirin KARAMAN, Mehmet Fatih ÇAKMAKTEPE/ Öğrenci Uygulamalarında Keçe.....	207
Benan ÇOKOKUMUŞ/ Çağdaş Fotoğrafçılar Tarafından Yeniden Canlandırılan Eski Fotoğraf Baskı Yöntemleri (The Old Photographic Print Process Was Revived By Contemporary Photographers)	217
Didem DAYI/ Görsel Kültür Çalışmaları ve Grafik Tasarım Alanı	227

Nesrin GÜRSSES, Reşit AKDAĞ/ Bilgi ve İletişim Çağında Bilgi Okuryazarlığının Motor Kuvveti Olarak Grafik Tasarım Eğitiminin Geleceğine Dair Bazı Görüşler (<i>At The Age Of Information And Communication, Some Conclusions On The Future Of Graphic Design Training As The Engine Power Of Information Literacy</i>).....	233
H.Nurşen BATUK/ İlk Kadın Fotoğraf Sanatçısı J. M. Cameron (<i>The First Woman Photographer J. M. Cameron</i>).....	251
Zekeriya KAPTAN/ Sivas'ta Yaşayan Âşıklık Geleneği (Gelenek İçinde Devam Eden Tür ve Şekiller) <i>Tradition of Minstrelsy Ongoing/Existing in Sivas (The Forms and Types in This Tradition)</i>	258
A. Metin KARKIN, Derya KARABURUN DOĞAN/ Divriği Yöresi Alevi-Bektaşî Cemaati Dini Ritüel ve Müzikleri (<i>Alevi-Bektashi Community Divriği Region Religious Ritual And Music</i>)	265
Burcu Avcı AKBEL, Hacı Bekir KURŞUNET/ Necil Kazım Akses'in "Minyatürler ve On Piyano Parçası" Albümünden Bir Füg Analizi (<i>A Fugue Analysis From Necil Kazım Akses's "Miniatures And Ten Piano Pieces" Album</i>)	275
Derya KIRAÇ/ Klasik Batı Müziğinde Doğaçlama ve Kadans Kavramı (<i>The Concept Of Cadenza And Improvisation In Western Art Music</i>).....	283
Nargiz EMİNOVA/XX. Yüzyıl Piyano Müziğinde Yapısal İçerik Ve İcracılık Özellikleri	296
Vügar HÜSEYNOV/ Ulvi Cemal Erkin - "Sinfonietta" (<i>Ulvi Cemal Erkin – "Sinfonietta"</i>)	305
Mümtaz Levent AKKOL/ Toplumsal Statü Farklılıklarının Ve Eşitsizliklerin Müzikal Anlam Farklılıklarının Oluşumuna Etkileri	311
Ali KARATAY/ Kinetik Tipografi Tasarımı : Sosyal Medyada En Çok Paylaşılan Hareketli Tipografi Animasyon Örnekleri.....	325
Ayşe KARATAY/ Sanat ve Aktivite Sanat ile Buluşturmak İçin Etkileşimli Stratejiler Newyork Modern Sanatlar Müzesi Eğitim Modeli	338
Gülşah TONTU ÖZDEMİR/ Vito Acconci: Narsist Video ve Beden İlişkisi.....	352
Lale HÜSEYNOVA/ Keman Çalmada Temel Davranışlar	360
Lale HÜSEYNOVA, Ercan KARAKAYA/ G. B. Viotti'nin Keman Sanatı Tarihinde Yeri ve 23 Nolu Konçertosunun Analizi	369
Gonca DEMİR/ Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/Thmfns Linguapoetika Özellikleri: Urfa Yöresi Örnekleme (<i>Turkish Folk Music Phonetic Notation System/Tfmpns Characteristics Of Linguapoetica:Urfa Region Sample</i>)	375
Mehmet TIRAŞCI/ Muhafazakâr Kesimde Müsikinin Yozlaşması ve Çözüm Önerileri (<i>The Degeneration of Music in Conservative People and Solution Offers</i>)	390
Sümeyye TORUN/ "Kitâbü Fî Mârifeti'l-Engâm Ve'l-Hünûk Ve't-Tarâb Fi'l-İsnâ 'Aşar Ve's-Sitte" İsimli Anonim Müsikî Eserinin Tanıtımı ("Kitab Fi Ma'rifat Al-Angham Wa'l-Hunuk Wa'l-Tarab Fi'l-Ithna 'Ashar Wa'l-Sitta" Introduction Of Anonymous Music Book).....	399
Burçin TOPAL, İrfan KARADUMAN/ Gıda-I Ruh İsimli Güfte Mecmuasının Türk Müziği İçin Önemi (<i>Importance Of Gıda-I Ruh Named Lyric Collections of Turkish Music</i>).....	410
Talat ALKAN/ Ecstatic Indo Muslim Qawwali Music In Islamic Devotional Music Tradition, An Overview..	419
Mehmet Nuri PARMAKSIZ/ Osmanlı Dönemi Türk Musikisinde Hicri Aylara Hususi Olarak İcrâ Edilen Dini Musiki Eser Örnekleri.....	424

Meyssem SAMSUN/ Batılı Anlamda Türk Heykel Sanatında İlhan Koman'ın Yeri (İlhan Koman's Significance In Turkish Sculptural Art In Western View).....	445
Mustafa DİĞLER, Mustafa Cevat ATALAY/ Sultan Abdulmecit Efendi ve Türk Resim Sanatına Katkıları (The Sultan Abdulmecit Efendi Contributions To and Turkish Painting Art).....	452
Özkan KÖSE/ Sanatsal, Bilimsel ve Felsefi Yönleriyle Bir Toplumsal Gerçeklik Olarak Siborg Miti	462
Özlem MURAZ/ Kamusal Alanda Sanat	469
Nesrin KARACAN/ Disiplinlerarası İlgilerle Dönüşen Değerler ve Mekân Kavramının Günümüz Mimari ve Heykel Formlarına Etkileri (The Effects Of The Values Turning With Interdisciplinary Relevances And The Concept Of Space On The Contemporary Architecture And Sculpture Form).....	476
Barış YILMAZ/ Sanatsal Yaratıcılık, Kişilik ve Yaratma Süreci (Artistic Creation, Personality And Creating Process).....	489
Uğur YILMAZ/ Çağdaş Sanatta Pazarlama Dinamikleri ve Sanatçı İniyatifi.....	495
Seza SİNANLAR USLU, Dilruba KOCAIŞIK/ Sultan II. Abdülhamid Albümlerinin Yıldız Sarayı ve Yapıları Ekseninde İncelenmesi	504
Levent DEĞİRMENCİOĞLU/ Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde Transpoze Düşünme Ve Çalma Pratikleri (Bolahenk, Süpürde, Kız Neyi ve Mansur Kararlar) Transposing Practices In Violoncello Training In Turkish Music (Bolahenk, Süpürde, Kız Neyi And Mansur)	518
Türker EROL/ Piyanist ve Besteci Franz Liszt'in İstanbul Konserine İlişkin Değerlendirmeler (Reviews For The Concert Of Pianist And Composer Franz Liszt In Istanbul).....	531
Özlem ÖZALTUNOĞLU, Hasan ARAPGİRLİOĞLU/ The Effect Of "Moveable-Do" Method on Development of Graduate Students' Dictation Skills	547
Özlem ÖZALTUNOĞLU, Hasan ARAPGİRLİOĞLU/ The Effect Of Moveable Number System On The Attitude Towards Melodic Dictation.....	560
Faruk YILDIRIM/ Müzik Bölümü Öğrencilerinin Dikte Uygulamalarında Karşılaştıkları Algısal Problemler ve Çözüm Önerileri (Perceptual Problems In Dictation Encountered By Students Of Music Department And Their Solutions).....	577
Gamze KURTÇU/ Müzik Bölümlerinde Okutulan Solfej Kitaplarının Motif Özellikleri Açısından Analizi (Cumhuriyet Üniversitesi Örneği)	584
Erdal KURTÇU/ Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümü Müfredatlarında Bulunan Keman Eğitimi Derslerinde Yaşanan Sorunların Öğrenci ve Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi.....	592
Zekeriya KAPTAN, Ali Orhan DÖNMEZ/ Türk Halk Müziği Ezgilerinin Müzik Eğitimi Alanında Müziksel İşitme-Okuma Eğitiminde Kullanılabilirliğine Yönelik Bir Çalışma (A Study for Useability of Turkish Folk Music Melodies in Aural and Sight Singing Instruction at Music Education)	613

ŞEVKÎ BEY'İN, MEHMET HAFÎD BEY'E AİT GÜFTELERDEN UŞŞAK MAKAMINDA BESTELEĞİĞİ ESERLERİ ÜZERİNE PROZODİK BİR İNCELEME

Erol BAŞARA¹

Özet

Bu çalışmada, Türk Musikisinin büyük şarkı bestekârlarından Şevkî Bey'in Uşşak makamında bazı eserleri, prozodi açısından incelenmiştir. Şevkî Bey'in mensup olduğu Hacı Arif Bey ekolünde güfte, büyük çoğunlukla aruz vezni ile yazılmıştır. Dolayısıyla inceleme, aruz vezni- usûl ilişkisi doğrultusunda yapılmış ve sonuca gidilmiştir. Seçilen Uşşak makamı, Şevkî Bey'in en fazla eser verdiği makam olup seçilen güfte şairi ise, Şevkî Bey'in güftelerini Uşşak makamında en çok tercih ettiği şairdir.

Anahtar Kelimeler: Şevkî Bey, imâle, zihaf, ulama, simetri.

EXAMINATION OF ŞEVKÎ BEY'S SONGS, COMPOSED IN UŞŞAK TUNE, IN PROSODICAL TERMS, LYRICS OF WHICH WERE TAKEN FROM MEHMED HAFÎD BEY'S POEMS

Abstract

This article examines some works in terms of prosody, which were composed in Uşşak tune by Şevkî Bey who is one of the greatest composers of Turkish Classical Music. According to the school of Hacı Arif Bey, of which Şevkî Bey is the follower, songs are as a rule in line with prosodic verse (aruz vezni). So the examination was performed by considering the relation between prosodic verse and rhythm. The reason why we have preferred the Uşşak tune for the examination is that Şevkî Bey made his lots of compositions in this traditional tune. And Şevkî Bey also use despecially Mehmed Hafid Bey's poems for his compositions in Uşşak tune. So this is why we have preferred Mehmed Hafid Bey's poems in the examination.

KeyWords: Şevkî Bey, İmale (reading in lengthy of shortsyllable), Zihaf (reading in short of longsyllable), Liaison, symmetry.

GİRİŞ

Türk Müziği tarihinin önemli bestecilerden biri olan Şevkî Bey için, O'nun hakkında bir kitap yazan Yılmaz Öztuna "Romantik Türk Musikisi de dediğimiz şarkı formundaki bestekârlığın, hocası Hacı Arif Bey'den sonra gelen en seçkin san'atkâridir"² derken, büyük otorite Suphi Ezgi "dehâsının yüksekliğinden dolayı az zamanda bin'i mütecâviz şarkıyı irticâlen bestelemiştir. Her şarkısında muhtelif makam geçkileri ve ikaa' tebeddülleri görülür ki, hayrân olmamak mümkün değildir"³ demektedir. Yine Türk Müziğinin saygın sîmâlarından Rûşen Ferit Kam "Şevkî Bey, sözle sesin uyuşup kaynaşmasını titiz ve hassas bir itina ile başarmıştır"⁴ şeklinde bir yargıya varırken, Dr.

¹ Doç., Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü.

² Öztuna, Yılmaz. Şevkî Bey, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 993, Türk Büyükleri Dizisi:105,s:5, - Ankara,1988

³ a.g.e.s:39

⁴ a.g.e s:40

M. Nazmi Özalp “*Hepsi şarkı olan eserlerindeki kompozisyon tekniğini, yani ritm uyumu, usûl değişikliği ve özellikle geçkiler yönünden her bestekâra nasib olmayacak bir biçimde geliştirmiştir*”⁵ ifadesini kullanmaktadır. Bunlara benzer ifadeleri Şevkî Bey’den sonraki Türk Müziği kaynaklarının hemen tamamında bulabiliriz.

Fakat bu ifadeleri somut olarak destekleyen hiçbir yazıya ulaşamadığımız gibi, Şevkî Bey’in büyüklüğünü bilimsel incelemelerle ortaya koyan hiçbir lisansüstü çalışmaya da (çalışmamızı yazdığımız gün itibarıyla) YÖK’ün tez tarama sayfasında rastlayamadık.

Biz bu çalışmada, Şevkî Bey’in bazı eserlerini yapı, hecelerın uzunluk-kısalığı, aruz vezninde görülen imâle, zihaf ve ulama açısından inceleyip, O’nun bestelerine yalnızca bu pencereden bakmayı amaçladık. Çalışma için seçtiğimiz eserler, Şevkî Bey’in Mehmet Hafid Bey’e ait güfteler üzerine bestelediği TRT Repertuarında bulunan Uşşak Makamında şarkılardır.

Şevkî Bey’in TRT Repertuarındaki eserlerinde, güfte şairi olarak Mehmet Hafid Bey, Ahmet Reşad Paşa, Ahmet Rasim, Mehmet Sadi Bey, Recâizâde Mahmut Ekrem, Mahmut Celalettin Paşa gibi tanınmış kişilerin adlarını görebiliriz. Bu kişiler arasında farklı makamlarda bestelenmiş 12’şer güfte ile Mehmet Hafid Bey ve Ahmet Reşad Paşa öne çıkar. Şevkî Bey Uşşak makamında ise yakın arkadaşı Mehmet Hafid Bey’in 6, Ahmet Reşad Paşa’nın 1 güftesini bestelemiştir.

(Çalışmada, Hüseyin Sadettin Arel’in⁶ ve Ali Sabuncu’nun aruz-usûl ilişkisini inceledikleri makaleleri⁷, Cinûçen Tanrıkorur⁸, Ahmet Hatipoğlu⁹ ve Dr. Saadet Gültaş’ın¹⁰ kitapları, Prof.Dr. Selahaddin İçli yönetiminde Nermin Ünsal’ın Sanatta Yeterlik tezi¹¹, Prof.Dr. Nevzat Atlığ’ın danışmanlığında Nurdan Tan Sunat’ın Yüksek Lisans tezi¹², Prof. Mutlu Torun’un yönettiği Derya Tosun’un Yüksek Lisans tezi¹³, Yrd. Doç. Çetin Körükçü’nün danışmanlığını yaptığı Göksu Üreyli’nin Yüksek Lisans tezi¹⁴ yararlandığımız kaynaklardır. Tablolarda, sonraki ölçüye ait bağlar (...) işaretiyle gösterilmiş, çalışmada bahsedilen heceler koyu yazılmıştır).

1-MECNÛN GİBİ BEN DAĞLAR GEZERKEN

Müs	tef	i	lâ	tün	müs	tef	i	lâ	tün
Mec	nûn	gi	bi	ben	dağ	lar	ge	zer	ken
Kuh	sâ	r-1	aşk	ta	ley	lâ	i	din	sen
Sah	bâ	y-1	aş	kın	dil	şî	şe	sin	den

⁵Dr.Özalp, Mehmet Nazmi, Türk Musikisi Tarihi 1.cilt, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Yayın no:34 ,s.260, Ankara,1986

⁶Arel,Hüseyin Sadettin. Aruz Vezinleri ve Musiki Usûlleri , Musiki Mecmuası no:41,42,43’te yayınlanan makaleler.

⁷Sabuncu.Ali.Musikimizde Edebiyatın Rolü.Musiki Dergisi,18-30’da yayınlanan makaleler.

⁸Tanrıkorur,Cinûçen. Osmanlı Dönemi Türk Mûsikisi,Dergâh Yayınları,2003

⁹Hatipoğlu, Ahmet.Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Musikisi Prozedisi.TR T Müzik Dairesi Yayınları, Yayın no:35

¹⁰Dr.Gültaş,Saadet.Vurgu Ve Vurgulamaları İle Türk Musikisinde Prozedi.Kurtiş Matbaacılık,İstanbul,2003

¹¹Ünsal,Nermin.Hacı Arif Bey’in Şarkı Formu Açısından Musikimizdeki Yeri. İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. 1992.

¹²Sunat,Nurdan Tan.Hacı Arif Bey’in Çeşitli Makamlardaki Aksak,Curcuna ve Türk Aksağı Üsûllerindeki 50 Şarkısının Prozedik Tahlili. İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. 1994.

¹³Tosun,Derya.Devr-i Hindî,AyinDevr-i Revanı, Devr-i Kebir UsûllerininUsûl Vezin Açısından Karşılaştırılması. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,2006

¹⁴Üreyli,Göksu.Ahmet Cevdet Çağla’nın Eserlerinde Prozedi. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007

Ken	di	e	lin	le	dol	dur	ma	dın	mı
-----	----	---	-----	----	-----	-----	----	-----	----

Eserin usûlü: Aksak

1.mısra

1. tef'ile						2. tef'ile					
Müs	tef'	i	lâ	tün		müs	tef'	i	lâ	tün	
Sus	Mec	nûn	gi	bi	ben	sus	dağ	lar	ge	zer	ken
2	2	4	1	4	5	2	2	4	1	4	5
1.ölçü			2.ölçü			3.ölçü			4.ölçü		

1. tef'ilenin "lâ" hecesindeki imâle¹⁵ müziğe aktarılmış. Her tef'ilenin iki ölçü bestelendiği bu mısrada, durgu yerleri ile güftenin aruz gereği bölünmeleri (taktî yerleri) örtüşmektedir.

2.mısra

1. tef'ile						2. tef'ile					
Müs	tef'	i	lâ	tün		müs	tef'	i	lâ	tün	
sus	Kuh	sâ	r-1	aşk	ta	sus	ley	lâ	i	din	sen
2	2	4	1	4	5	2	2	4	1	4	5
1.ölçü			2.ölçü			3.ölçü			4.ölçü		

1. tef'ilenin "tün" hecesindeki imâle müziğe aktarılmış. Her tef'ile iki ölçü ve durgu yerleriyle güftenin taktî'si örtüşmektedir.

3.mısra

1. tef'ile						2. tef'ile					
Müs	tef'	i	lâ	tün		müs	tef'	i	lâ	tün	
Sus	Sah	bâ	y-1	aş	kın	Sus	dil	şî	şe	sin	den
2	2	4	1	4	5	2	2	4	1	4	5
1.ölçü			2.ölçü			3.ölçü			4.ölçü		

Mısrada aruz illetlerinden herhangi biri yok. Dolayısıyla aruz vezniyle yazılmış güftelerin bestelenmesindeki "kısa heceye kısa darb, uzun heceye uzun darb" kuralı doğrultusunda kısa heceler 1 birim, uzun heceler en az 2 birimle değerlendirilmiş. Mısrada taktî ve durgu yerleri uyumludur.

4.mısra

1. tef'ile						2. tef'ile						
Müs	tef'	i	lâ	tün		müs	tef'	i	lâ	tün		
sus	Ken	di	e	lin	le	sus	dol	dur	ma	dın	mı	
2	2	4	1	4	5	1	1	2	4	1	4	5
1.ölçü			2.ölçü			3.ölçü			4.ölçü			

¹⁵ İmâlenin müziğe yansıtılıp-yansıtılmayacağı hakkında geniş bilgi için bkz: Arel,Hüsyin Sadettin. Musiki Mecmuası, sayı:27,s:3.İstanbul,1950.

1. tef'ilenin “tef” ve “tün” hecesindeki imâleler müziğe aktarılmış. Bu eserin bütün mısraları, tef' ile dağılımı ile usûl darblarının ölçü içinde bölünme ve birleşmeleri açısından simetriktir.

Her tef'ilenin iki ölçü bestelendiği bu eserde, durgu yerleri ile güftenin taktîsi uyumludur.

Hüseyin Sadettin Arel ve Ali Sabuncu'nun bazı aruz kalıplarını incelerken takip ettikleri yol (kısa heceler 1 birim, uzun heceler 2 birim) Şevkî Bey'in bu eserinin kalıbına uygulandığında şu değerlerle karşılaşırız:

Müs	tef'	i	lâ	tün	müs	tef'	i	lâ	tün
2	2	1	2	2	2	2	1	2	2

Bu dağılım Raks Aksağı sayılabilir ve her mısra 2 ölçüde bestelenebilir. Ama Şevkî Bey bu usûl yerine Aksak'ı tercih etmiş ve uzun hecelere nağme yüklemiştir.

2-MAHZÛN DİLİMİ YÂDIN İLE ŞÂD EDER OLDUM

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Mah	zun	di	li	mi	yâ	dın	i	le	şâd	e	der	ol	dum
Â	lem	de	ge	çen	gün	le	ri	mi	yâd	e	der	ol	dum
Vus	lat	de	mi	ni	fıkr	i	le	fer	yâd	e	der	ol	dum
Â	lem	de	ge	çen	gün	le	ri	mi	yâd	e	der	ol	dum

Eserin usûlü :Aksak

Müzik tarihimizde bu kalıptaki güfteler, Aksak usûlünde çoğunlukla aşağıdaki taktî ve değerlerle 4 ölçü bestelenmiştir:

1.tef'ile					2.tef'ile					3.tef'ile				
Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün	
2	2	1	1	3	2	1	1	5	2	1	1	5	9	
1.ölçü					2.ölçü					3.ölçü				4.ölçü

Ancak tablolarda görüleceği gibi Şevkî Bey, ölçülere göre farklı bir tef' ile dağılımı yapmış fakat bütün mısralarda durgu yerlerini **bu taktîye** uygun olarak eserini bestelemiştir.

1.mısra

1.tef'ile						2.tef'ile					3.tef'ile							
	Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	es	î	lü	fe	û	lün			
Ah	Mah	zun	di	li	mi	yâ	dın	i	le	es	şâd	e	der	ol	dum	saz		
2	2	5	2	1	1	5	2	1	1	4	1	2	1	1	5	4	2	3
1.ölçü			2.ölçü			3.ölçü					4.ölçü				5.ölçü			

1. tef'ilenin "fâ" hecesindeki imâle, 2. tef'ilenin "lü" hecesindeki ulama ve "fâ" hecesindeki imâle, 3. tef'ilenin "fe" hecesindeki ulama müziğe aktarılmış.

2.mısra

	1.tef'ile						2.tef'ile					3.tef'ile						
	Mef	û		lü	me	fâ	î	lü	me	fâ		î	lü	fe	û		lün	
Saz	Â	lem	...	de	ge	çen	gün	le	ri	mi	es	yâd	e	der	ol	...	dum	
2	2	5	2	1	1	5	2	1	1	4	1	2	1	1	5	4	2	3
	1.ölçü			2.ölçü			3.ölçü					4.ölçü			5.ölçü			

2.tef'ilenin "fâ" hecesindeki imâle, 3. tef'ilenin "fe" hecesindeki ulama müziğe aktarılmış.

3.mısra

	1.tef'ile						2.tef'ile					3.tef'ile						
	Mef	û		lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û		lün		
Ah	Vus	lat	...	de	mi	ni	fikr	i	le	fer	yâd	e	der	ol	...	dum	saz	
2	2	5	2	1	1	5	2	1	1	5	2	1	1	5	4	2	3	
	1.ölçü			2.ölçü			3.ölçü					4.ölçü			5.ölçü			

1. tef'ilenin "fâ" hecesindeki imâle, 3. tef'ilenin "fe" hecesindeki ulama müziğe aktarılmış. Mısralar arasında usûl darblarının hecelere ve tef'ilelerin ölçülere dağılımı ve durgu yerleri bakımından mükemmel bir simetri göze çarpıyor. Şevkî Bey'in bu eseri, "mef'û lü me fâ î lü me fâ î lü fe û lün" kalıbındaki güftelerin Aksak usûlüyle bestelenmesinde rastlanabilecek dikkat çekici örneklerdendir.

3-BİLMEM KİME ŞEKVÂ EDEYİM DİRD-İ DERÛNUM

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Bil	mem	ki	me	şek	vâ	e	de	yim	der	d-i	de	rû	num
Tâ	rif	e	de	mem	kim	se	ye	bu	hâ	l-i	cü	nû	num
Gam	â	le	mi	ne	at	tı	be	ni	tâ	li	-i	dû	num
Bil	la	hi	se	nin	aş	kın	i	le	zâ	r-ü	ze	bû	num
Öl	dür	ki	be	ni	kur	tu	la	sın	sen	de	si	tem	den
Tah	lî	s-i	gi	rî	bân	e	de	yim	ben	de	e	lem	den

Bu "müseddes" (altılı) eser'in usûlü değişmeli olup 1,2,3,4 ve 6.mısralar Aksak, 5.mısra Türk Aksağı usûlündedir. Bir önceki eserde (Mahzun Dilimi Yâdın İle Şâd Eder Oldum) olan taktî, bu eserde de mevcut.

1.mısra

	1.tef'ile						2.tef'ile						
	Mef	û		lü	me	fâ	î	lü	me	fâ			
sus	Bil	mem	...	ki	me	şek	es	vâ	e	de	yim	sus	
2	2	5	2	1	1	4	1	2	1	1	4	1	
	1.ölçü			2.ölçü			3.ölçü						

3.tef'ilenin "fe" hecesi olması gerekenden (1 birimden) uzun bestelenmiş. Bu tef'ilede "û" hecesi tekrarlanmış. Durgu yerleriyle mısraın taktî'si örtüşüyor.

2.mısra

	1.tef'ile							2.tef'ile				
	Mef	û		lü	me	fâ		î	lü	me	fâ	
Saz	Tâ	rif	...	e	de	mem	sus	kim	se	ye	bu	sus
2	2	5	4	1	1	2	1	2	1	1	4	1
	1.ölçü			2.ölçü				3.ölçü				

3.tef'ile							
î		lü	fe	û	lün		
hâ	hâ	l-i	cü	nû	num		sus
9	2	1	1	2	2		1
4.ölçü	5.ölçü						

3.tef'ile								
	î	lü	fe	û		lün		
sus	der	d-i	de	rû	rû	num	sus	saz
1	2	1	2	3	2	3	1	3
	4.ölçü				5.ölçü			

2.tef'ilenin "fâ" hecesindeki imâle müziğe aktarılmış. 3. tef'ilede hemen göze çarpan husus "î" hecesinin bir ölçüyü doldurması ve sonraki ölçüde tekrarlanmasıdır. Mısrada, taktî ve durgu yerleri uyumlu.

3.mısra

	1.tef'ile							2.tef'ile				
	Mef	û		lü	me	fâ		î	lü	me	fâ	
saz	Gam	â	...	le	mi	ne	sus	at	tı	be	ni	sus
2	2	5	2	1	1	4	1	2	1	1	4	1
	1.ölçü			2.ölçü				3.ölçü				

3.tef'ile								
	î	lü	fe	û		lün		
Sus	tâ	li	i	dû	sus	dû	num	sus
1	2	1	2	2	1	2	3	1
	4.ölçü				5.ölçü			

Birinci tef'ilenin "fâ" hecesindeki imâlenin müziğe yansıdığı bu mısra, birinci mısra ile simetrik. Aynen birinci mısradaki olduğu gibi 3.tef'ilenin "fe" hecesi olması gerekenden (1 birimden) uzun bestelenmiş ve bu tef'ilenin "û" hecesi tekrarlanmış, durgu-taktî örtüşmesi sağlanmış.

4.mısra

	1.tef'ile							2.tef'ile				
	Mef	û		lû	me	fâ		î	lû	me	fâ	
Saz	Bil	la	...	hi	se	nin	sus	aş	kn	i	le	sus
2	2	5	2	1	1	4	1	2	1	1	4	1
	1.ölçü			2.ölçü					3.ölçü			

3.tef'ile						
î		lû	fe	û	lün	
zâ	zâ	r-ü	ze	bû	num	sus
9	2	1	1	2	2	1
4.ölçü	5.ölçü					

İkinci tef'ilenin "lû" hecesindeki ulamanın besteye aksettiği bu mısra, 2. mısra ile simetrik. Aynen ikinci mısra olduğu gibi 3.tef'ilenin "i" hecesi bir ölçü uzamış ve sonraki ölçüde tekrarlanmış, taktî-durgu uyumuyla beste oluşturulmuş.

5.mısra

Usûl: Türk Aksağı

Mef	û	lû	me	fâ					î	lû	me	fâ	î			
Öl	dür	ki	be	ni	be	ni	be	ni	kur	tu	la	sın	sen	sen	sen	sen
2	2	1	2	3	2	3	2	3	2	2	1	5	5	5	5	5
	1.ölçü		2.ölçü		3.ölçü		4.ölçü		5.ölçü			6.ö.	7.ö.	8.ö.	9.ö.	10.ö.

î	lû	fe	û	lün
sen	de	si	tem	den
2	2	1	5	5
11.ölçü			12.ölçü	13.ölçü

Şevkî Bey'in Aksak usûlden Türk Aksağı usûlüne geçtiği bu mısra, tekrarlanan heceler dikkat çekiyor. "Beni" kelimesinin "be" ve "kurtulasın" kelimesinin "tu" heceleri kısa hece birim değerinden uzun bestelenmiş. Yine "beni" kelimesinin "ni" hecesindeki imâleye müzikte yer verilmiş. "Sende" kelimesinin "de" hecesinde, kelime sonuna rast gelen kısa hecenin uzun hece gibi bestelenmesi var.

6.mısra (Birinci söyleniş)

	1.tef'ile							2.tef'ile						
	Mef	û		lû	me	fâ		î	lû	me	fâ			
sus	Tah	lî	sus	sus	s-i	gî	rî	sus	sus	bân	e	de	yim	sus
1	3	4	1	1	2	1	4	1	1	2	1	5	8	1
	1.ölçü			2.ölçü				3.ölçü			4.ö.			

3.tef'ile						
î			lü	fe	û	lün
ben	ben	ben	de	e	lem	den
9	9	2	2	2	3	9
5.ö.	6.ö	7.ölçü				8.ö

6. mısranın ilk söylenişinde birinci tef'ilenin "lü", ikinci tef'ilenin "me" ve üçüncü tef'ilenin "lü" ve "fe" hecelerindeki uzunluklar ile tekrarlanan heceler göze çarpıyor. Taktî/durgu örtüşmüş. Bu örtüşme, "giribân" kelimesini bölüyor. Fakat bu bölünme, asla bir prozodi hatası olarak görülmemeli, bilakis Şevkî Bey'in geleneğe saygısı olarak değerlendirilmelidir.

6.mısra (İkinci söyleniş)

	1.tef'ile						2.tef'ile				3.tef'ile					
	Mef	û		lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î		lü	fe	û	lün
saz	Tah	lî	...	s-i	gi	rî	bân	e	de	yim	ben	ben	de	e	lem	den
2	2	5	2	1	1	5	2	1	1	5	9	2	1	1	2	3
1.ölçü		2.ölçü				3.ölçü				4.ö.	5.ölçü					

Bu mısranın ikinci söylenişinde ezgi beş ölçüdür. Birinci söylenişle birlikte 13 ölçülük bir ezgi oluşuyor ve böylece, 5. mısranın 13 ölçülü yapısı dengeleniyor. Nota bilmeyen ve irticalen beste yapan Şevkî Bey'in 13 ölçü gibi bir ezgide bunu başarması, O'nun bestecilik kudreti hakkında bir fikir verebilir. Gayet açıktır ki, 5. ve 6. mısralardaki ölçü dolduran ve uzayan heceler işlevi 13'e ulaşmak, hem de Arel'in deyimiyle¹⁶"veznin müzik üzerindeki egemenliğini kırmaktır". Bunların yanı sıra, bu mısranın ilk söylenişindeki kural dışı hece uzunluklarının, mısranın ikinci söylenişinde olmayışı, Şevkî Bey'in bu uzunlukları özellikle yaptığı intibanı vermektedir.

4-LÛTFEYLE TABÎB DİNLEME KALBİM BENİM ÖYLE

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Lût	fey	le	ta	bîb	din	le	me	kal	bim	be	nim	öy	le
Gel	me	se	r-i	ba	li	ni	me	üz	me	be	ni	böy	le
Ver	mez	dil	a	ğız	has	ta	di	lim	yâ	re	li	söy	le
Bil	der	di	mi	de	öy	le	mü	dâ	vâ	tı	nı	söy	le
Çek	ben	den	e	lin	arz	e	de	yim	yâ	re	mi	yâ	re
Bel	ki	ni	ge	h-i	lût	fu	o	lur	der	di	me	çâ	re

Eserin usûlü: Ağır Aksak. (TRT Repertuarında bu eserin usûlü Ağır Aksak olarak kayıtlıdır. Bazı notalarda Ağırca Aksak ve Orta Aksak yazılmış). Bu eser de "müseddes" olup, Aksak usûlünün 2. ve 1. Mertebeleriyle (9/4'lük ve 9/8'lik)bestelenmiş. **9/4'lük mısralarda kısa hece birimi 1/4'lüktür.** Şevkî Bey önceki iki eserle aynı aruz kalıbında olan bu eserini, aynı taktî ile fakat onlardan farklı bir yapı içinde eserini oluşturmuş, her mısraı 6 ölçüde bestelemiştir.

¹⁶Bkz: 13.dipnottaki makale

1.mısra 9/4

1.tef'ile							2.tef'ile						
Mef	û		lü	me	fâ		î	lü	me	fâ			
sus	Lût	fey	fey	le	ta	bib	sus	din	le	me	kal	saz	
2,5	1,5	5	2	1	1	5	0,5	1,5	1	1	2	3	
1.ölçü			2.ölçü				3.ölçü						

3.tef'ile						
î		lü	fe	û	lün	
bim	bim	be	nim	öy	le	saz
9	3	1	1	4	2	7
4.ö.	5.ölçü				6.ölçü	

Türk Müzik geleneğinde Ağır Aksak usûlündeki besteler büyük çoğunlukla aruzun " Fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün" kalıbındaki güfteler üzerine yapılır. Bu bestelere iki dörtlük ve bir sekizlik "es"le başlamak ve bu "es"e (ya da "es" yerine "saz" veya sonraki ölçüye uzayan "ezgi"ye) her ölçüde yer vermek de gelenektir. Şevkî Bey farklı bir aruz kalıbındaki eserine bu geleneğe bağlı kalarak giriş yapmış, her mısra başına bu "es"leri getirmiştir. Dolayısıyla birinci tef'ilenin "mef" ,ikinci tef'ilenin "î" hecelerindeki yarım birim kısalıklar asla bir prozodi hatası olarak görülemez. Nitekim Şevkî Bey, durgudan sonra ikinci tef'ile başında ve 3. ve 4. mısralar ile 6.mısranın ikinci söylenişinde de aynı uygulamayı yapmıştır. Üçüncü tef'ilenin "fe" hecesindeki ulama yapılmış ve bu tef'iledeki "î" hecesi bir ölçüyü doldurmuş. Taktî/durgu uyumunun sağlandığı mısradaki durgu, "kalbim" kelimesini ortadan sazla bölmekte. Bu durum; aruz vezninin yapısından kaynaklanmaktadır.

2.mısra 9/4

1.tef'ile							2.tef'ile					3.tef'ile						
Mef	û		lü	me	fâ		î	lü	me	fâ	î		lü	fe	û	lün		
Saz	Sus	Gel	me	...	se	r-i	bâ	li	ni	me	üz	me	...	be	ni	böy	le	saz
2	0,5	2	4,5	3	0,5	0,5	5	2	1	1	5	9	3	1	2	3	3	6
1.ölçü			2.ölçü				3.ölçü			4.ö.	5.ölçü			6.ö.				

Birinci tef'ilenin "û" hecesindeki imâle müziğe yansımış. Bu tef'ilenin "lü" ve "me" heceleri birimden kısa. İkinci tef'ilenin "î" hecesindeki imâle müziğe aktarılmış. Üçüncü tef'ilenin "fe" hecesindeki uzunluk kelime sonunda olması dolayısıyla yapıla gelen bir uygulamadır.

3.tef'ile							
î		lü	fe	û	lün		
Saz	yâ	...	re	li	söy	le	saz
0,5	8,5	3	1	2	3	2	7
4.ölçü		5.ölçü			6.ölçü		

3.mısra 9/4

		1.tef'ile						2.tef'ile						
		Mef	û		lü	me	fâ			î	lü	me	fâ	
saz	Sus	Ver	mez	...	dil	a	ğız	Sus	has	ta	di	lim	saz	
2	0,5	1,5	5	3	0,5	0,5	5	0,5	1,5	1	1	3	2	
1.ölçü			2.ölçü				3.ölçü							

Birinci tef'ilenin “lü” ve “me” heceleriyle üçüncü tef'ilenin “fe” hecesi (“fe” hecesi her üç mısra da kelime sonundadır) aynen ikinci mısra gibi bestelenmiş. Aynı değerler, aşağıdaki tabloda görüleceği üzere dördüncü mısra da var. Her ne kadar bu değerler kurallara uymasa da, Şevkî Bey’in paralelliği yakalaması dikkat çekici.

4.mısra 9/4

		1.tef'ile							2.tef'ile					
		Mef		û		lü	me	fâ			î	lü	me	fâ
saz	Sus	Bil	Sus	der	...	di	mi	de	Sus	öy	le	mü	dâ	
2	0,5	1,5	0,5	4,5	3	0,5	0,5	5	0,5	1,5	1	1	5	
1.ölçü			2.ölçü				3.ölçü							

3.tef'ile						
î		lü	fe	û	lün	
vâ	...	tı	ni	söy	le	saz
9	3	1	2	3	2	7
4.ö.	5.ölçü			6.ölçü		

5.mısra 9/8

		1.tef'ile					2.tef'ile					3.tef'ile								
		Mef	û		lü	me	fâ			î	lü	me	fâ			î	lü	fe	û	lün
Sus	Çek	ben	...	den	e	lin	Sus	arz	e	de	yın	sus	yâ	...	re	mi	yâ	re	saz	
1	3	5	1	2	1	5	1	2	1	2	3	1	8	3	1	2	3	3	6	
1.ölçü		2.ölçü			3.ölçü			4.ölçü		5.ölçü			6.ölçü							

Birinci tef'ilenin “lü” hecesinde ki zihaf ve ulamaya dikkat edilmemiş. İkinci tef'ilede “me” hecesinde kural dışı bir uzunluk var. Üçüncü tef'ilenin “fe” hecesi (aruza uygun olmasa da) kelime sonunda olması dolayısıyla uzun bestelenmiş. Taktî/durgu uyumlu.

6.mısra 9/8

		1.tef'ile						2.tef'ile					
		Mef	û		lü	me	fâ			î	lü	me	fâ
sus	Bel	ki	sus	ni	ge	h-i	sus	lût	fu	o	lur	sus	
1	3	5	1	2	1	5	1	2	1	2	2	1	
1.ölçü		2.ölçü				3.ölçü							

3.tef'ile						
î		lü	fe	û	lün	
der	...	dî	me	çâ	re	saz
9	3	1	2	3	3	6
4.ö	5.ölçü				6.ö.	

Birinci tefilenin "û" hecesindeki imâle müzikte yer almış. Bu tefilenin "lü" hecesi ile ikinci tefilenin "me" hecesi olması gerekenden uzun bestelenmiş. Üçüncü tefilenin "fe" hecesindeki uzunluk, kelime sonunda olması hasebiyle olağandır. Taktî/durgu örtüşüyor. Ama aruz vezninin özelliği gereği, durgu "nigeh-i lûfu" tamlamasının ortasına denk gelmiş.

6.mısra 9/4

1.tef'ile							2.tef'ile				
	Mef	û		lü	me	fâ		î	lü	me	fâ
sus	Bel	ki	ni	ge	h-i	Sus	lût	fu	o	lur
2,5	1,5	5	3	0,5	0,5	5	0,5	1,5	1	1	5
1.ölçü			2.ölçü				3.ölçü				

3.tef'ile						
	î		lü	fe	û	lün
Sus	der	...	dî	me	çâ	re
0,5	8,5	4	1	2	3	9
4.ölçü		5.ölçü				6.ö.

5-MÜBTELÂ YI GAM OLAN RÂHAT-I DÜNYA BİLMEZ

Fe(fâ)	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fa'	lün
Müb	te	lâ	yı	gam	o	lan	râ	ha	t-ı	dün	yâ	bil	mez
Zeh	r-i	hic	râ	na	ka	nan	lez	ze	t-i	sah	bâ	bil	mez
Sâ	i	r-i	deş	t-i	e	lem	müz	he	t-i	sah	râ	bil	mez
Rin	d-i	der	yâ	dil	o	lan	sâ	hi	l-i	hül	yâ	bil	mez

Eserin usûlü: Aksak

1. tef'ile				2. tef'ile				3. tef'ile				4. tef'ile					
	Fâ	i	lâ	tün		fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ		tün	fa'	lün	
Ah	sus	Müb	te	lâ	yı	...	gam	o	lan	râ	ha	t-ı	dün	sus	yâ	bil	mez
2	0,5	1	0,5	2	3	2	1	1	5	2	1	1	4	1	9	6	3
1.ölçü				2. ölçü				3. ölçü				4.ö	5. ölçü				

1.mısra

Şevkî Bey esere, Ağır Aksak usûldeki eserler gibi bir başlangıç yapmış. Dolayısıyla eserin usûlü (mısra başları dikkate alındığında) Orta Aksak sayılabilir.¹⁷ Birinci mısra başındaki ilk iki hecenin kısalığı simetrik olarak diğer mısralarda da mevcut olduğundan, bu kısalıklar “hata” olarak değil, âdetâ müziksel bir “tecâhül-i ârif” sanatı şeklinde değerlendirilebilir.

Mısrada, birinci tef’ilenin “tün” hecesindeki imâle ve ikinci tef’ilenin “fe” hecesindeki ulama besteye yansımış. Durgu yerleriyle güftenin aruza göre bölünmesi uyumsuzdur. Ancak bu durumun güfteden kaynaklandığı tablodan net olarak görülebilir. Durgu, kanaatimizce özneyi belirtmek için ikinci tef’ilenin “tün” hecesi yerine “lâ” hecesine getirilmiştir. Mısrada özne “mübtelâ -yı gam olan”dır.

2.mısra

		1. tef'ile					2. tef'ile					3. tef'ile					4. tef'ile	
		Fâ	i	lâ	tün			fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fa'	lün	
Söz	sus	Zeh	r-i	hic	râ	.	na	ka	nan	lez	ze	t-i	sah	sus	bâ	bil	mez	
2	0,5	1	0,5	2	3	2	1	1	5	2	1	1	4	1	9	4	5	
1.ölçü					2. ölçü					3. ölçü					4.ö	5. ölçü		

Birinci mısradaki senkoplu giriş bu mısra başında da görülüyor. Durgu, birinci mısradaki olduğu gibi ikinci tef’ilenin “tün” hecesi yerine “lâ” hecesine getirilmiştir.

3.mısra

		1. tef'ile					2. tef'ile					3. tef'ile					4. tef'ile	
		Fâ	i	lâ	tün			fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fa'	lün	
Söz	sus	Sâ	i	r-i	deş	...	t-i	e	lem	miz	he	t-i	sah	sus	râ	bil	mez	
2	0,5	1	0,5	2	3	2	1	1	5	2	1	1	4	1	9	6	3	
1.ölçü					2. ölçü					3. ölçü					4.ö	5. ölçü		

Birinci tef’ilenin “lâ” hecesindeki imâle müzikte yer almış. Durgu bir ve ikinci mısra ile aynıdır.

4.mısra

		1. tef'ile					2. tef'ile					3. tef'ile					4. tef'ile	
		Fâ	i	lâ	tün			fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fa'	lün	
Söz	sus	Rin	d-i	der	yâ	...	dil	o	lan	sâ	hi	li	hül	sus	yâ	bil	mez	
2	0,5	1	0,5	2	3	2	1	1	5	2	1	1	4	1	9	4	5	
1.ölçü					2. ölçü					3. ölçü					4.ö	5. ölçü		

¹⁷ Geniş bilgi için bkz: Karaman, Sibel. Türk Musikisinde Kullanılan 9 Zamanlı Usûllerde Adlandırma ve İcra Hataları. Türkiyat Araştırma Dergisi, sayı: 35, sayfa:461-478

İkinci tef'ilenin “fe” hecesindeki ulama müziğe yansımış. Genel olarak eserde usûl darblarının bölünme ve birleşmeleri ile tef'ilelerin ölçülere dağılımı ve durgunun ikinci tef'ilenin “lâ” hecesine gelmesindeki simetri dikkat çekiyor.

6-HASTASIN ZANNIM VEFÂ MAHZÛNUSUN

Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Has	ta	sın	zan	nım	ve	fâ	mah	zû	nu	sun
Söy	le	gön	lüm	sen	ki	min	mef	tû	nu	sun
Deş	t-i	aş	kın	şüp	he	siz	mec	nû	nu	sun
Söy	le	gön	lüm	sen	ki	min	mef	tû	nu	sun

Eserin usûlü: Curcuna 10/8

1.mısra

1. tef'ile				2. tef'ile				3. tef'ile						
Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ			i	lün		
Has	ta	sın	zan	nım	ve	fâ	mah	zû	zû	nu	sun	saz	
3	2	5	10	3	2	5	10	10	10	3	2	5	9	
1.ölçü		2.ölçü		3.ölçü		4.ölçü		5.ölçü		6.ölçü		7.ölçü		8.ö

2.mısra

1. tef'ile				2. tef'ile				3. tef'ile						
Fâ	i	lâ	Tün	fâ	i	lâ	tün	fâ			i	lün		
Söy	le	gön	lüm	sen	ki	min	mef	tû	tû	nu	sun	Saz	
3	2	5	10	3	2	5	10	10	10	3	2	5	9	
1.ölçü		2.ölçü		3.ölçü		4.ölçü		5.ölçü		6.ölçü		7.ölçü		8.ö

3.mısra

1. tef'ile				2. tef'ile				3. tef'ile						
Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ			i	lün		
Deş	t-i	aş	kın	şüp	he	siz	mec	nû	nû	nu	sun	Saz	
3	2	5	10	3	2	5	10	10	10	3	2	5	9	
1.ölçü		2.ölçü		3.ölçü		4.ölçü		5.ölçü		6.ölçü		7.ölçü		8.ö

Durgu-taktî uyumunun her mısradaki sağlandığı bu eserde tüm kısa heceler, (“i” heceleri) 2 birim alınmış. Kanaatimizce bu uygulama Türk Müziğine kazandırılırsa, bestecilerimiz, güftelere farklı pencereden bakabilirler. (Türk Müziğinin günümüzdeki prozodi uygulamalarında, usûl sayısındaki süre birimi ile, eserdeki kısa hece birimi değişkenlik gösterebilir. Örneğin 2/4'lük bir eserde kısa heceler 1/4'lük olabileceği gibi 1/8'lik veya 1/16'lık olabilir. Bu eserde ise tam tersine bir durum söz konusudur. Şöyle ki: Eserin usûl sayısı 10/8,kısa hece birimi ise 2/8 'lik).

Nota bilmeyen, irticalen beste yapan Şevkî Bey'in, bu eserin kalıbındaki “i” hecelerini ikişer birim alması, son tef'ilenin “fâ” hecesini birer ölçü uzatması ve cümleleri simetrik olarak 7'şer ölçüde tamamlaması, 3-5-7-9 gibi tek sayıda ölçülerle müzik cümlesi kurmanın zorluğu göz önüne alındığında, Suphi Ezgi'nin deyimiyle “hayranlık vericidir”.

Sonuç

Çalışmayı sınırlandırmak için tevâfuken seçtiğimiz eserlerde yaptığımız inceleme sonucu görebildiğimiz özellikler şunlardır:

a-Aynı kalıptaki eserlerde, farklı tef'ile dağılımlarına muvaffak olunmuş.

b-İmale, zihaf ve ulamalar büyük çoğunlukla başarıyla müziğe yansıtılmış ki; bu durum Şevkî Bey'in şaire ve şiire saygısını gösterir.(Bazı hecelerdeki olmaması gereken kısalık veya uzunlukların ve yapılmayan ulamaların **özellikle terkedilmiş intibai verdiği**, tablolarla rahatlıkla görülebilir).

c-Eserlerde usûl darblarının bölünmesi-birleşmesi ve tef'ilelerin ölçülere dağılımı açısından mükemmel bir simetrik yapı kurulmuş.

d-İncelediğimiz eserlerde 5,6,7,13 ölçüyle müzik cümlesi kurmak gibi oldukça zor yapılar tercih edilmiş ve bu yapılar içinde durgu-taktî uyumu sağlanmış.

e-Klasiklerde görülen "sus", "uzun nota" ve "saz" ile aruz kalıbının bitirilişi ve taktî-durgu örtüşmesinin sağlanmasını, dolayısıyla geleneğe bağlılığı Şevkî Bey eserlerinde yaşatmış.

f- Sadun Aksüt'ün "*Prozodi, yani güfte ile melodinin birbirleriyle uyumu, eski birçok bestekârimizde olduğu gibi, Şevkî Bey'de de kusurludur*"¹⁸ yargısına, yaptığımız incelemeye göre hece taksîmatı açısından temkinle yaklaşılmalıdır.

Çalışmamızın boyutu itibariyle; eserlerde vurgu, mânâ prozodisi, melodi kurgusu ve geçkilere değinemedik. Buna rağmen bizim bakış açımızın da Şevkî Bey'in bestekârlığı ve güfteyi işlemesi hakkında bazı bilgiler aktardığımızı düşünmekteyiz. Eserler hakkında estetik yargıyı ise, elbette okuyucu dinleyip kendisi verecektir.

¹⁸Aksüt, Sadun. Türk Musikisinin 100 Bestekârı, İnkılâp Kitabevi, s: 205, İstanbul, 1993.

AZERBAIJAN'DA SENFONİ VE BALE MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ

Kemale ALESKERLİ¹⁹

Özet

Azerbaycan senfoni ve bale müziği uzun ve meşakkatli tarihi gelişim yolundan geçerek, çeşitli başarılarla karakterize edilmiştir. Araştırmalar gösteriyor ki, senfoni ve bale müzik türleri temel başlangıcını Azerbaycan profesyonel müziğinin kurucusu Üzeyir Hacıbeyli'nin (1885-1948) yaratıcılığında, özellikle de dahi bestecinin "Leyli ve Mecnun" (1907) ve "Koroğlu" (1937) operalarından almıştır. Azerbaycan senfoni ve bale müziğinin ilk örneği sayılan bu yenilikçi operalar sahip oldukları tüm diğer özellikleriyle birlikte, özgür senfoni ve bale müzik türlerinin de temelini oluşturmuştur: "Leyli ve Mecnun" operasından "Arazbarı" zerbi-muğamı üzerinde kurulmuş parlak senfoni eser olan "Senfonik Muğam" türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Avrupa ve ulusal müzik tefekkürünün çaprazlaşan senfonik müziğinin ilk örneği ile birlikte, klasik müzik-sahne türü olan bale müziğinin temeli, "Koroğlu" operasındaki eski Azerbaycan halk danslarının Avrupa tefsirinde yerini almıştır. Milli senfoni ve bale türünün teşekkül ve gelişimi için yeni yollar açan Ü. Hacıbeyli'nin büyük başarıları; Müslüm Magomayev, Asef Zeynalli, Gara Garayev, Cevdet Hacıyev, Fikret Amirov, Soltan Hacıbeyov, Arif Melikov, Hayyam Mirzade ve başka Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığında devam etmiş ve gelişimine ışık tutmuştur.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan, senfoni, bale, müzik, gelişim

DEVELOPMENT OF SYMPHONY AND BALLET MUSIC IN AZERBAIJAN

Abstract

Azerbaijan symphony and ballet music path through a long historical development and the compound was characterized with various success. Research shows that, symphony and ballet music genres basis beginning the founder of Azerbaijan professional music Uzeyir Hajibeyli's (1885-1948) has received the creativity, especially genius the composer from the opera "Leyla and Majnun" (1907) and "Koroglu" (1937). First of Azerbaijan symphony and ballet music mentioned this innovative operas, they have together with all the other features, formed the basis of the free symphony and ballet musical genres: "Leyla and Majnun" opera of "Arazbarı" the Zerbi-mugham founded on the work of brilliant symphony, the "Symphonic Mugam" has led to the emergence of genre: with the first of crossing the symphonic music of European and national music contemplation, the foundation of classical music-scene species of ballet music, "Koroglu" of the former Azerbaijani folk dances in the opera took place in the European exegesis. Opens new ways for the formation and development of the national symphony and ballet genre Hajibeyli's great success; Muslim Magomayev, Asef Zeynalli, Gara Garayev, Cevdet Hajiyev, Fikret Amirov, Soltan Hajibeyov, Arif Melikov, Khayyam Mirzade and other Azerbaijani composers continued of creativity and has found its development.

Keywords: Azerbaijan, symphony, ballet, music, development

Giriş

Azerbaycan senfoni ve bale müziği uzun ve meşakkatli tarihi gelişim yolundan geçerek, çeşitli başarılarla karakterize edilmiştir. Araştırmalar gösteriyor ki, senfoni ve bale müzik türleri temel başlangıcını Azerbaycan profesyonel müziğinin kurucusu Üzeyir Hacıbeyli'nin (1885-1948) yaratıcılığında, özellikle de dahi bestecinin "Leyli ve Mecnun" (1907) ve

¹⁹ Doç.Dr., Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi, Müzik Tarihi ve Teorisi Bölümü, Bakü, kemale_@hotmail.com

"Köroğlu" (1937) operalarından almıştır. Azerbaycan senfoni ve bale müziğinin ilk örneği sayılan bu yenilikçi operalar sahip oldukları tüm diğer özellikleriyle birlikte, özgür senfoni ve bale müzik türlerinin de temelini oluşturmuştur: "Leyli ve Mecnun" operasından "Arazbarı", zerbi-muğamı üzerinde kurulmuş parlak senfoni eser olan "Senfonik Muğam" türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Avrupa ve ulusal müzik düşüncesinin çaprazlaşan senfonik müziğinin ilk örneği ile birlikte, klasik müzik-sahne türü olan bale müziğinin temeli, "Köroğlu" operasındaki kadim Azerbaycan halk danslarının Avrupa yorumunda yerini almıştır. Milli senfoni ve bale türünün oluşumu ve gelişimi için yeni yollar açan Ü. Hacıbeyli'nin büyük başarıları; Müslüm Magomayev, Asef Zeynallı, Gara Garayev, Cevdet Hacıyev, Fikret Amirov, Soltan Hacıbeyov, Arif Melikov, Hayyam Mirzezade vb. Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığında devam etmiş ve gelişimine ışık tutmuştur.

Şunun belirtilmesi gerekir ki, Azerbaycan'da senfonik müzik XX. yüzyılın 30'lu yıllarından itibaren gelişim göstermeye başlamıştır. Asef Zeynallı'nın (1909-1932) 1931 yılında bestelediği "Fragmentler" süiti, Müslüm Magomayev'in (1885-1937) küçük orkestra eserlerinden olan – "Azerbaycan Çöllerinde", "Ceyran" rapsodileri, "Piş-Deramedi-Çahargah", "Derviş" fantezileri, "Turacı", "Asgerani", "Lezginka" oyun havaları, "Şelale", "Rengi-Şüşter", "Tesnifi-Şur" parçaları buna örnektir. Ayrıca bu eserler Azerbaycan senfoni müziğinin ilk örnekleri olmuştur. O zamanlarda Azerbaycan bestecileri senfonik müziğin önemini iyi anlıyor ve herhangi bir şekilde bu müzik türü üzerinde çalışarak, "ulusal temalara dayanan senfonik eserler" yazmayı önemli sayıyorlardı (Gasımova, 2010: 97).

XX. yüzyılın 40'lı yılları Azerbaycan senfonik müziğinin gelişiminde önemli rol oynamış ve yükselme dönemi olmuştur. II. Dünya Savaşı, bestecilerin yaratıcılık gayretini azaltmamış, aksine onları savaş konusuna adanmış ve zafere güven duygusunu anlatan dolgun eserler yaratmaya sevk etmiştir. Savaş yıllarında çok sayıda senfonik eserler bestelenmiş, hatta yeni müzik biçimleri de oluşturulmuştur. Büyük çoğunluğu senfonilerden oluşan vatanseverlik ruhlu senfonik müzik eserlerinin özelliği, bestecilerin büyük müzik türlerine başvurarak bu alanda ilk adımların atılmasından oluşmaktaydı. Cövdet Hacıyev'in, Gara Garayev'in, Soltan Hacıbeyov'un "Birinci Senfoni"leri, Fikret Amirov'un iki "Senfonik Poem"leri, Soltan Hacıbeyov'un "Senfonik Varyasyonlar", "Birinci Senfoni"si, Niyazi'nin "Döyüşde", "Hatıra" senfonik parçaları bu dönemin ürünleridir.

1944 yılında Azerbaycan bestecilerinin Transkafkasya cumhuriyetlerinin müzik on günlüğünde seslendirilmiş senfonik eserleri yüksek değerlendirilmiş, Rus bestecisi R. M. Gliyer, bu vesileyle; "kendi senfonik eserleriyle geniş bir gelişim yoluna çıkmış ve Sovyetler Birliği'nin profesyonel sanat ustaları ile bir sırada durmayı başaran Azerbaycan bestecilerini" (Gasımova, 1961: 27) tebrik etmiştir.

II. Dünya Savaşı zaferinden sonraki yıllarda senfonik müzikte barışa ve enternasyonalizme çağrı büyük önem arz etmiştir. Bu dönemde oluşan derin içerikli eserlerin klasik mirasa, hem de halk yaratıcılığına dayanması, onların yaşamla sıkı bağlı olması ilgi çekmektedir. Geçen yüzyılın 40'lı yıllarının sonunda ortaya çıkan bir takım senfonik eserler; senfoni ve süitler, poem ve uvertürler bu tür eserlerdendir. Bunların içerisinde Gara Garayev'in (1918-1982) "Yedi Güzel" süiti, Soltan Hacıbeyov'un (1919-1974) "Gülşen" süiti dikkat çekmektedir. Bu eserlerin milli niteliği, zengin orkestra dili ve armonisi de önem taşımaktadır.

1946 yılında Gara Garayev İkinci Senfonisini, 1947 yılında ise en değerli senfoni eserlerinden biri olan "Leyli ve Mecnun" senfonik poemasını yazmıştır. Ölümsüz Azerbaycan şairi Nizami Gencevi'nin eserinin felsefi anlamlı, trajedi içerikli karakterlerini canlandıran bu senfonik poema, Sovyet bestecilerinin Birinci Kurultayında büyük başarıyla

icra olunarak, en yüksek ödüle - "Stalin" ödülüne layık görülmüştür. Eser, sadece Azerbaycan müziğinin değil, tüm Sovyet müziğinin en önemli başarılarından biri olmuştur. Besteci Gara Garayev, bu eserde kendini senfoninin usta ismi olarak göstermiş, Azerbaycan senfoni türünü en üst seviyeye yükseltmiştir.

1940'lı yıllarda Cövdet Hacıyev'in (1917-2002) gençliğe, saadete ve emek şehâmetine adanmış İkinci ve Üçüncü Senfonileri meydana çıkmıştır. Soltan Hacıbeyov'un "Karvan" senfonik eseri, devlet kaydı altına alınmış, Azerbaycan senfonik müziğinin "Altın Fonu"na dahil olan eserlerinden birine dönüşmüştür. Bu yıllarda Fikret Amirov'un (1922-1984) zengin içerikli, parlak ve renkli armonik dili, milli zenginliği ile seçilen "Nizaminin Anısına" adlı senfonisi, 1948 yılında ise "Devlet Ödülü"ne layık görülen ve senfonik muğam türü olan eserlerden "Şur" ve "Kürd Ovşarı" ortaya çıkmıştır. Bu eserler dünyaca ün kazanmış ve ünlü orkestra şeflerinden biri olan Leopold Stokovski'nin yorumunda kayıta alınmıştır. 1949 yılında Niyazi'nin bestelediği "Rast" senfonik muğamında Fikret Amirov'un "Şur" ve "Kürd Ovşarı" senfonik muğamlarında ki yolu devam ettirilse de, Niyazi'nin muğamı kendine özgü tarzda senfonikleşerek kendi yolunu bulmuştur. Niyazi'nin "Rast" senfonik muğamı hakkında söylenen görüşlerden biri de şöyledir: "“Rast” olağanüstü gücü ve mizaç ile melodi zenginliği ve mod-armoni yapısının güzelliği ile Doğu halılarına benzeyerek, insanı hayran bırakmıştır" (Нитъев, Фере, 1949:).

1950 yıllarında Cahangir Cahangirov'un (1921-1992) "Arazın O Tayında" senfonik poeması, içinde senfoni poema türünü kantata ile birleştiren yenilikçi özellikleri toplamıştır. Cövdet Hacıyev'in 1952 yılında bestelediği "Sulh Uğruna" senfonik poemasının müziği hümanizm düşüncesi ile kuşatılarak kısa sürede Sovyetler Birliği ve yurtdışında birçok konser sahnelerinde seslendirilmiştir. XX. yüzyılın ünlü bestecisi Dimitri Şostakoviç, Cövdet Hacıyev'in 1956 yılında bestelediği Dördüncü Senfonisi hakkında şöyle yazmıştır: "Bana göre, Cövdet Hacıyev'in Dördüncü Senfonisi son dönemlerde Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan büyük senfonik eserlerden biridir" (Şostakoviç, 1956:).

1950'lerin ikinci yarısında birçok besteciler de senfoniler yazmışlardı. Bunlardan Vasif Adıgözelov (1935-2006), Arif Melikov (1933) ve Hayyam Mirzede (1935) örnek gösterilebilir. Süit türü beste yapımında bu yıllarda Gara Garayev, Fikret Amirov, Cövdet Hacıyev, Cahangir Cahangirov'un büyük hizmetleri olmuştur. Bunların içerisinde Fikret Amirov'un "Azerbaycan", Gara Garayev'in "Yıldırım Yollarla" balesinden iki süit, "Don Kışot", "Vietnam" vb. çeşitli sinema filmlerine bestelenen süitler örneklendirilebilir.

Gara Garayev'in Üçüncü Senfonisinin ortaya çıkması (1965) ülkenin müzik hayatında büyük bir olaya dönüşmüştür. Senfoniye ilk kez 1965 yılında Pyotr Çaykovski adına Moskova Konservatuarının büyük salonunda Moskova Devlet Oda Orkestrası icra etmiştir (orkestra şefi R.Barştay).

Oda orkestrası için öngörülen bu yenilikçi eserde, bir yandan son derece özenli ölçüm gerektiren modern "seria" tekniğine başvurulmuş, diğer yandan ise, Azerbaycan müzik diline özgü ifade araçları, aşık müziğine özgü ritim ve tınının yansımaları uygulanmıştır. Böylelikle, Gara Garayev'in Üçüncü Senfonisi Sovyet senfonik müziğinin parlak örneklerinden biri olup, kısa sürede yaygınlaşmıştır. Belirtilmelidir ki, bestecinin ünlü Sovyet kemancısı Leonid Kogan'a ithaf ettiği Keman ve Senfoni Orkestrası için Konçertosu (ilk kez 1968 yılında icra edilmiştir, solist L. Kogan) onun yenilikçi arayışlarının etkili sonucu olmuştur.

Geçen yüzyılın 60-70'li yıllarında Azerbaycan senfonik müziğinde klasik müzik gelenekleri, milli müziğinin incelikleri ve modern müzik öğelerinin derinden

benimsenmesi sonucu oluşan eserlerde entelektüel - psikolojik içerik de derinleşmiştir. Örneğin, Hayyam Mirzezade'nin 1963 yılında bestelediği "Oçerkler – 63" Senfoni Poeması XX. yüzyıl Azerbaycan senfonik müziğinde poema türünün gelişim tarihine kendinden söz ettiren, tamamen yeni bir eseri olarak dahil olmuştur. Bu bakımdan söz konusu olan senfoni poema 60-70'li yıllarda Azerbaycan senfonik müziğinde içerik ve biçim itibariyle büyük ses getirmiştir. Poemanın yenilikçiliği kompozisyon yapısının sıra dışı olmasından, müzik düşüncesinin ve genellikle, müzik dramaturgünün yeniliğinden oluşmaktadır. Bestecinin 1970 yılında bestelediği ve Devlet Ödülüne layık görüldüğü "Triptik" 2 Nolu Senfonisi ise ilgi çekici senfoni dram olarak tanıtılarak, Azerbaycan senfonik müziğinde monolog tipi dramalizmin temelini atmıştır. Genellikle, Hayyam Mirzezade'nin senfonik eserlerinde XX. yüzyıl senfonizmine özgü olan en öncü özellikler; geleneksel yazı yöntemlerinin sıra dışı yapıcı bir çözümü, ciddi biçimde düşünülmüş arkitektonika, çok yöntemlilik - zıt donatım kurma becerisi, orkestra duyumu, ritmik süreçlerin hareketliliği, yapısal bütünlüğü parlak şekilde sergilenmektedir.

Geçen yüzyılın 70-80'li yıllarında Azerbaycan senfoni müziği, gelişiminin yeni, daha coşkulu bir aşamasına girmiştir. 1971 yılında Fikret Amirov, "Gülüstani-Bayatı-Şiraz" senfonik muğamını yaratmıştır. İlk senfoni muğamlarda olduğu gibi, bu eserde de öz halkının sanat hazinesine başvuran besteci, Fars şiirinin klasikleri Sadi ve Hafız'ın şiirlerinden ilham almıştır. "Gülüstani-Bayatı-Şiraz" senfonik muğamı 1973 yılında Moskova'da yapılan VII. Uluslararası Müzik Kongresinde icra edilmiş ve dinleyiciler tarafından büyük beğeniyle karşılanmıştır.

Bu yılların sanatsal başarıları sırasında İsmail Hacıbeyov'un senfonik orkestra için "Uvertüra" (1971), Oda Orkestrası için "Konsertino" (1972), ayrıca 70'lerin ikinci yarısında bestecinin yazdığı piyano ve senfonik orkestra için "Cengi" konulu "Rhapsody" (1975), "Nakışlar" ("Desenler") senfonik feeriyası (1978), flüt ve yaylı orkestra için "Konsertşük" (1994) dikkat çekmektedir. Her bir eserdeki üslup özgünlüğü İ. Hacıbeyov sanatında kendini gösteren neoklasik yöntemlerden kaynaklanmaktadır. Yukarıda söz konusu olan tüm bu senfonik eserler milli müzik kültürüne parlak sayfalar yazan zirve eserlerdir. Bestecilerin orkestra müziğinin, yeni ifade araçlarının ve yeni biçimlerinin arayışı bugün de sürerek gelişmektedir.

Azerbaycan'da senfonik müziğin gelişim evrimi gibi, bale müziğinin de tarihi zengindir. İlk Azerbaycan balesi Afrasiyab Bedelbeyli'nin "Kız Kalesi" balesidir. İlginçtir ki, Azerbaycan balesinin oluşum tarihi 1940 yılından; Afrasiyab Bedelbeyli'nin "Kız Kalesi" balesinin sahneleştirildiği tarihten hesaplansa da, aslında onun embriyonları 1920'lerin başlarında atılmıştır. Öyle ki, 1923 yılında Bakü'de faaliyetini sürdüren özel bale stüdyosunda Azerbaycan'ın ilk balesini Gemer Almazade, bale sanatının sırlarını tamamen bu okulda öğrenmiştir. 1939 yılında Afrasiyab Bedelbeyli, Bakı Koreografi okulunun ilk mezuniyeti vesilesiyle çocuklar için bir perdeli "Terlan" balesini, bir yıldan sonra ise özel olarak Gemer Almazade için "Kız Kalesi" balesini yazmıştır. Sonraları tiyatrunun repertuarı "Gülşen" (1950, Soltan Hacıbeyov), "Yedi Güzel" (1952, Gara Garayev), "Yıldırım Yollarla" (1961, Gara Garayev), "Mehebbet Efsanesi" ("Bir Aşk Masalı") (1962, Arif Melikov), "Garaca Kız" (1965, Eşref Abbasov), "Bin Bir Gece" (1979, Fikret Amirov), "Babek" (1986, Akşin Alizade), "Ak ve Kara" (2000, Hayyam Mirzezade), "Aşk ve Ölüm" (2005, Polad Bülbüloğlu) vb. eserlerle zenginleşmiştir.

Afrasiyab Bedelbeyli'nin "Kız Kalesi" balesi bir tek Azerbaycan'da değil, aynı zamanda tüm Şark'ın müslüman ülkelerindeki ilk baledir. Üç perde, prolog ve epilogdan oluşan balenin prömiyeri 18 Nisan 1940 yılında Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Balesi

sahnesinde gerçekleşmiştir. Yapımcılar, Sergey Gevorgov ve Vaxtang Nadirzade, ressamı ise F. Gusak olmuştur. Balenin yeni sürümü 24 Ekim 1999 yılında düzenlenmiştir. Yeni sürümün yazarı Yuliana Alikışızade, başrollerde ise Medine Aliyeva ve Gülağası Mirzeyev olmuşlardır. Yeni müzik sürümünün yazarı Ferhat Bedelbeyli'dir. Ayrıca balede Afag Melikova'nın başkanlığındaki Devlet Dans Topluluğu üyeleri de yer almışlardır.

Azerbaycan müzik kültürü hazinesine eşsiz katkılar sağlamış Gara Garayev'in 1949-1952 yıllarında bestelediği dört perdeden oluşan "Yedi Güzel" balesinin librettosu XII. yüzyıl Azerbaycan şairi Nizami Gencevi'nin "Yedi Güzel" eseri üzerine yazılmıştır. Nizami şiirinin felsefi derinliği, insanın iç dünyası balede dolgun ifadesini bulmuştur. Balenin prömiyeri 6 Kasım 1952 yılında Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiştir. Eserin merkezinde sürülen fikir, temel dramatik çizgiler, balenin fabulası ve müzik dramaturgisi, hem de müziğin karakteristik özellikleri aydın ve belirgindir. "Yedi Güzel" balesi Garayev yaratıcılığının en meşhur eserlerinden biri olup, onun zirvesini oluşturmaktadır.

Gara Garayev'in, "Yıldırım Yollarla" isimli ikinci balesi 1958-1959 yıllarında Güney Afrika yazarı Peter Abrahams'ın romanının motifleri üzerine bestelenmiştir. Belirtilmelidir ki, Peter Abrahams'ın romanı Afrika halklarının özgürlüğü için mücadeleleri döneminde yazılmıştır. Eser içeriğinin ana fikrini beyaz ırktan Sari isimli kızla, beyaz ırktan olmayan Lenni isimli erkeğin yüce aşkı oluşturmaktadır. "Yıldırım Yollarla" eserine Azerbaycan bale tarihinin en dramatik balesi denilebilir. Garayev, ilk olarak bu balede siyasi konuları ustaca ortaya koymuş, dünya ve Rus balesi müzik geleneklerinin (Pyotr İlyiç Çaykovski ve Sergey Prokofyev baleleri dahil) bazı değerli özelliklerini devam ettirmiş ve geliştirmiştir.

Arif Melikov'un "Bir Aşk Masalı" balesi ünlü Türk yazarı Nazım Hikmet'in librettosuna dayanmaktadır. 1961 yılında Leningrad Devlet Opera ve Balesinde (şimdiki St. Petersburg Mariin Tiyatrosu) genç koreograf Yuri Grigoroviç tarafından sahneleştirilen "Bir Aşk Masalı" balesi, koreografi sanatı tarihinde yeni sayfayı açarak, önemli zirveye ulaşmıştır. Bununla ilgili bale araştırmacısı V. Krasovskaya'nın ilginç karşılaştırması vardır. Araştırmacı şöyle yazmıştır: "“Uyuyan Güzel” XIX. yüzyıl bale buluşlarının senteziyse, "Bir Aşk Masalı" da XX. yüzyılın bale buluşlarının sentezidir" (Красовская, 1967:).

Geçen yüzyılın 70'li yıllarının sonunda Azerbaycan bale müziği masal konusu ile daha da zenginleşmiştir. Fikret Amirov'un "Bin Bir Gece" balesi (1979) Doğu'da yaygın olan "Bin Bir Gece" masallarının konusu üzerine bestelenmiştir. Özellikle belirtilmelidir ki, "Bin Bir Gece" masaları konusu dünya müzik kültürü tarihinde en çok başvurulan konulardan biridir. Fikret Amirov, bu konuya başvurduğunda artık "Bin Bir Gece" masallarının konusu üzerine yeteri kadar önemli eserler (Rimski - Korsakov'un "Şehrizat" senfonik süiti dahil) bestelenmişti. Ancak Fikret Amirov'un bestelemiş olduğu bale, özgünlüğü ve ifadeliliği ile diğer eserlerden farklıdır. "Bin Bir Gece" balesi aydın felsefi – fikir kavramına sahip bir sanat eseri olup, Azerbaycan bale müziğinin zirvelerinden biridir.

Son yıllarda bestelenen Azerbaycan baleleri genellikle yeni ve çağdaş tarzdadır. Bu balelerden biri olan Hayyam Mirzezade'nin "Aklar ve Karalar" balesinin ilk gösterisi 2000 yılında Azerbaycan Devlet Opera ve Balesinde gerçekleştirilmiştir. Bir bölümlü "Aklar ve Karalar" balesi, minyatür bale eserinin kalıplarını kıran klasik biçimden uzak, modern anlamda fikir konulu "insan ve zaman" kavramını, onların arasındaki sonsuz çelişkileri, insanın bu sonsuz mekanda kendi yerini bulma çabası, geleceğe inancını temsil etmektedir.

Eser, Azerbaycan Opera ve Balesi tarihinde ilk olarak, senfoni orkestra olmadan, sadece piyanonun yorumu ile gerçekleştirilmiştir. Klasik baleden uzak düzenek, sahnenin bir köşesinde duran kuyruklu piyano, aslında insan kaderini daha geniş açıklayan siyah ve

beyaz, beyaz ve siyah renkleri simgelemektedir. Hayr ile Şer'i, iyi ile kötüyü ayıran asıl onlardır. Eserin dekoru usta tiyatro ressamı Tahir Tahirov'a ait olan bu müzik (kostümler Sankt -Peterburqda tasarlanmıştır), sahneyi büyük başarıyla tasarlayan alban koreograf Pulumb Agalun'un hayal gücünün sonucunda bestecinin tarzına uyan çağdaş ifade yöntemleri ile canlandırılmıştır. Müzik minyatürleri fonunda beyaz – siyah kıyafetli insanlardan farklı olarak ve yeşil filizlenen insanın tek hayat belirtisi olarak tanımlanması ilginçtir. Belirtilmesi gerekir ki, “Aklar ve Karalar” geleneksel eser değildir. Balenin müziği çok karmaşık olduğundan, onu bale gibi sahnelemek de çok zordur. Ama tüm öncü eserler belli zamandan sonra klasik esere dönüştüğü gibi, bu balenin de bir gün klasik yapıta dönüşmesi kaçınılmazdır.

Sonuç

Azerbaycan balesinin oluşmasında klasik balenin, ulusal opera ve operettalarda ki dans sahnelerinin önemli rolü olmuştur. Azerbaycan baleleri ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren klasik bale mirasına, dünya ve Rus koreografisinin ilkelerine dayanarak ulusal dans geleneklerini devam ettirmiştir. Kendine özgü gelişim yolu olan Azerbaycan senfonik ve bale müziği, zengin duygusal - fikri içeriğe sahip olan eserlerle nitelendirilmektedir.

Кайнақча

Gasimova S. (2010). Seçilmiş Eserler, “*Elm ve Tehsil*”, Bakü, s.97

Gasimova S. (1961). **Musiki ve Hayat**, I. Seriya, №20, Bakü, s.27

Нитьев И., Фере В. (1949). **Прекрасный Расцвет Азербайджанской Музыки**. «Советская Музыка», № 2.

Şostakoviç D. (1956). “*SSCB Bestecilerinin İkinci Kurultayında*”. Bakinski Raboçi gazetesi, 30 Mart.

Красовская В. (1967). **Статьи о Балете**. Ленинград, «Искусство».

ÜNİVERSİTELERİMİZİN EĞİTİM FAKÜLTELERİNE BAĞLI MÜZİK EĞİTİMİ ANA BİLİM DALLARINDA BAĞLAMADA YÖRESEL TEZENE TAVIRLARININ KULLANIM DURUMLARINA YÖNELİK BİR ÇALIŞMA

Soner ALGI²⁰

Özet

Bu araştırma; üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlama eğitimi-öğretimi süresince kullanılan yöresel tezene tavırlarının doğru icrasını ve yeterlilik bakımından ne derecede kullanıldığını ortaya çıkartmayı amaçlamaktadır. Araştırmada konuyla ilgili olarak daha önce yapılmış çalışmalar literatürden taranmış, öğretim elemanlarının ve uzmanların görüşleri alınmış, üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde görev yapan öğretim elemanlarına anket uygulanmıştır.

Elde edilen bulgu ve sonuçlar ışığında; yöresel tezene tavırlarının doğru icrası, müzik öğretmeni adayına neler kazandıracığı ve yeterlilik bakımından üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde ne derecede öğretilmesi gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Bağlama Öğretimi, Türk Halk Müziği, Yöresel Tezene Tavırları

A STUDY TOWARDS AVAILABILITY OF LOCAL PLECTRUM STYLES FOR BAGLAMA IN THE DISCIPLINES OF MUSIC EDUCATION DEPENDENT ON THE FACULTIES OF EDUCATION IN OUR UNIVERSITIES

Abstract

This research aimed at to introduce accurate execution of local plectrum styles used during baglama education-instruction in music education departments depending on faculties of education of universities and in what level they are used in respect of proficiency. Studies performed previously regarding to subject in this research has been scanned and views of lecturers and experts have been taken.

Under the light of findings and results obtained, followings have been emphasized accurate execution of local plectrum style, what would it gain for the candidates of music teachers and requirement of what level it should be taught in respect of proficiency in the music education departments depending on faculties of education of universities.

Key Words: Baglama, Baglama Teaching, Turkish Folk Music, Local Plectrum Style

GİRİŞ

Türk Halk Müziği, Türk insanının yaşadığı yöreye özgü kültürel ürünlerden biri olarak ortaya çıkmakta ve yaygınlaşmaktadır. Türk Halk Müziği, hemen her yörede yaşamlarını sürdüren insanların, birbirlerinden farklı yaşam özelliklerine bağlı olarak, değişik özellikler göstermektedir. Bu yöresel özellikler; ayrı bir seslendirme biçimi, ayrı bir ezgi yapısı ve ayrı bir söz içeriği olarak özetlenebilir (Altuğ 1999).

Türk Halk Müziği, çağdaş eğitimin temel ilkelerinden bilinenden bilinmeyene, yakından uzağa ilkesine bağlı olarak ezgi, usul ve ritmik yapılarıyla, sözlerinin çeşitliliği, dilinin sadeliği ve konularının genişliğiyle müzik eğitiminde önemli bir eğitim-öğretim

²⁰ Yrd. Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi A.K. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, soneralgi@hotmail.com

yöntemidir. Bu yöntem en detaylı şekilde halk müziğinin temel çalgısı olarak kabul edilen “bağlama” ile uygulanmaktadır.

Türk kültürünü en iyi şekilde yansıtan ve halk müziğinin temel çalgısı olan bağlama, ülkemizde eğitim fakültelerine bağlı müzik öğretmeni yetiştiren müzik eğitimi ana bilim dallarında çok önemli bir yere sahiptir. Bir müzik öğretmeninün ülkemizin her yöresine tayin olabileceğini göz ardı etmemek gerekir. Bağlamada yöresel çalma stilleri, müzik öğretmeninün görev yapacağı eğitim-öğretim kurumlarındaki öğrencilerine hem buldukları yörenin ezgilerini hem de farklı yörelerin ezgilerini tanıtmada önemli bir araçtır. Bunun yanı sıra bağlamada yöresel çalma stilleri, öğrenciye halk müziğinin usul ve ritmik çeşitliliğini en detaylı bir şekilde gösterecektir. Bağlamada yöresel çalma stilleri yöresel tezene tavırlarıyla ortaya çıkmaktadır ve hemen her yörenin kendine ait bir tezene tavrı vardır.

Bu açıklamalardan yola çıkılarak ülkemizde müzik öğretmeni yetiştiren eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlamada yöresel tezene tavırlarının eğitimi ve öğretimi üzerinde durulması gerekliliği önem kazanmaktadır.

Bu çalışma esnasında yapılan araştırmalar sonucu, geçmişten günümüze bağlamada yöresel tezene tavırlarıyla ilgili fazlaca kaynağa rastlanmamıştır. Bu çalışma, bağlamada yöresel tezene tavırlarının detayları ve doğru icrasının yanı sıra ülkemizde eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında yöresel tezene tavırlarının kullanım durumlarını ortaya çıkartmayı amaçlayan bir çalışmadır. Çalışmayla ilgili üniversitelerimizin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlama ile ilgili dersleri yürütmüş veya yürütmekte olan 13 öğretim elemanına ulaşılmış ve daha önceden hazırlanmış olan çoktan seçmeli 17 soruluk anket uygulanmıştır.

BAĞLAMA

Bağlama'nın Tarihçesi

Müziğin ilk insanların bireysel ve toplumsal hayatlarına nasıl başladığını incelediğimizde her ne kadar efsaneye dayanan tarafları varsa da gerçek olduğuna inandığımız yanları da bulunmaktadır. Esen rüzgarların, sazlıklardaki kırık kamışlara çarparak çıkarmış oldukları ıslık seslerini, ilkel insanların taklit ettikleri, üzüntülü ve sevinçli günlerinde oluşturdukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği tahmin edilmektedir. Zamanla düşüncelerini geliştirerek kamışın veya kırışın çıkarmış olduğu sesler onların ilgisini çekmeye başlamış, avlanmak üzere kullandıkları ok ve yaylarını bir müzik aleti gibi kullanmış oldukları bilinmektedir. Avlanma yayına oku sürterek bir takım sesler çıkarmışlar ve adına “okluğ” demişlerdir. Daha sonra okluğ’un ucuna su kabağı ilave ederek “ıklığ”a dönüştürmüşler ve at kılından yapılan yaylar ile de çalmaya çalışmışlardır. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerdirip sap ilave etmişler ve kırış telleri deri üzerinden geçirmek suretiyle, sesin daha net çıkmasını sağlamışlardır. Yay ile çalınanlara ıklığ, parmak veya mızrap türünden maddelerle çalınanlarına kopuz adını vermiş oldukları tarihi belgelerden anlaşılmaktadır. İklığ yaylı sazların, kopuz ise mızraplı sazların atası olarak bilinmektedir (Ekici 2000).

Anadolu'nun eski uygarlığı Hititler'e ait araştırmalarda ortaya çıkarılan kalıntılar üzerinde Hititler'in müziğe ve sanata oldukça önem verdiği anlaşılmaktadır. Özellikle Çankırı'nın güneyindeki İnadık bölgesinde bulunan bir vazo üzerinde resmedilmiş olan müzik aletleri bize o dönem çalgılarına ait önemli bilgiler vermektedir. Bu vazo üzerinde ve o döneme ait başka bazı kalıntılarda da uzun saplı ve telli bir çalgının kullanımını resmeden figürler bulunmaktadır. Bu çalgının yapısı ve tutuluş biçimi günümüz bağlamalarına oldukça

benzemektedir. Ancak kalıntılardan bu çalgının bağlama, lavta, cümbüş, gitar ya da ud olduğunu belirlemek mümkün olamamıştır (Alp 2002).

Anadolu’da yapılan kazılarda her ne kadar milattan önceki dönemlere ait Hitit, Sümer kabartmalarında ve Yunan antik eserlerinde yukarıda bahsedildiği gibi bugünkü bağlamaya benzer çalgılara rastlanmış olsa da günümüzle bağlantı kuracak kesin delillerin elde olmayışı sonucu bağlamanın kökenini bahsi geçen kaynaklardan çıkarmak mümkün olamamıştır. Araştırmalar bağlamanın Asya kökenli “kopuz”dan geldiğini ortaya koymaktadır. Asya kültürünün en eski ürünlerinden biri olarak kabul edilen kopuz, çok geniş bir sahaya yayılmış ve ait olduğu toplulukların adeta sembolü olmuştur (Parlak 2000).

Kelime olarak “kopuz”, “kopsamak” fiilinin kökünden gelmektedir. Bu fiil hem kopmak, fırlamak, seğırtmek, defetmek gibi hareketi ifade eden fiilleri hem de kopuzu çalanın el ve parmak becerikliliğini anlatmaktadır. Kopuz kelimesi ve ondan türetilen diğer fiiller (kopsalmak, kopzalmak, kobzalmak, kobşalmak, kopzamak, kopzaşmak, kopzlamak, kopuzluğ vb.) incelendiğinde; kopuzun Asya’nın Balasagun bölgesindeki “Müslüman Türk Kültürü”nden Macaristan’da yerleşen “Hıristiyan Kumanlar”ın müziğine kadar yayıldığı ve ayrıca İlk Çağ’a ait Çin kaynaklarında da aynı kelime ve çalgılara rastlandığı görülmüştür (Gazimihal 2001).

Bugün Asya’da yaşamakta olan kopuz türevli çalgıların çoğu ve en önemli olanları iki tellidir. İki telli Kazak “dombra”ları ve Türkmen “dutar”ları bunların başında gelmektedir. Genellikle parmaklarla çalınan bu sazlar iki telli oluşları, çalınış zenginlikleri, ezgi ve tartım yapılarıyla ataları kopuzun ve onun derin kültürünün izlerini günümüze taşımaktadırlar (Parlak 2000).

İslâmiyet’ten önce Asya Türk topluluklarının inanç sistemi olan Şamanizm’de, şamanın kopuz eşliğinde çeşitli törenleri yönettiği ve günlük yaşamı yönlendirdiği bilinmektedir. Şamanizm’in temelindeki kopuz kültürü Asya’nın kuzey bölgesindeki bozkırlardan Anadolu’ya kadar uzanan ve göçebe kır hayatıyla biçimlenmiş bir atlı kültürdür. Şamanist törenlerin önemli bir parçası olan kopuz; tedavi eden, ruhları dinlendiren, iradeyi güçlendiren, ulularla haberleşmede ve yardım istemede yararlanan, kötü ruhları kovan, iyi ruhları çağıran, kendisiyle övülenlere güç veren, halkı aydınlatan ve toplulukta birlik duygusu yaratan sosyal bir olgudur (Parlak 2000).

Mızraplı sazların atası olarak bilinmekte olan kopuzun su kabağında yapılan gövdesi daha sonraları armudi şekilde ağaçlardan oyularak yapılmış ve üzerine de yine deri gerilmiştir. Telleri kıldan ya da bağırsaktan yapılan kopuzda XV. yüzyıldan sonra madeni teller kullanılmaya başlanmıştır. Madeni tellerin takılmasıyla gövde üzerinde artan tel basıncını karşılayabilmek için göğüs deriden ahşaba dönüşmüş ve sap da uzamıştır. Sapa bağırsaktan yapılan perdeler bağlanarak devam eden gelişme çöğür, tambura, bozuk vb. gelişmelerle “bağlama” ya dek uzanmıştır. Bağlama adının sapa bağlanan perdelerle yakın ilişkisi olduğu düşünülmektedir (Kaynar 1996).

Kopuzun uzun gelişim süreci boyunca rezonans kutusu niteliğindeki su kabağı vb. malzemelerin eklenmesinden sonra kavisli yayın yerini düz bir sap almış, akort anlayışı içermeyen burgusuz yapısına (çalan kişi kopuzun tellerini eliyle gerip tellerin kalan uçlarını sapa düğümleyerek püsküllerin sarkmasını sağladı) burgular eklenmiştir. Böyle bir prototip saz sapında seyrek ve kalın sesli üç beş perdeden, şarkıyı sadece tartımla desteklemenin mümkün olabildiği düşünülmektedir (Gazimihal 2001).

Kopuz ve ondan türeyen telli sazlarda da daha sonraları tel sayıları artmış, toplu icra geleneğinin yerleşmesiyle birlikte mızrap fikri doğmuş, perde kavramı oluşmuş ve

gelişmiştir. Kopuz türevli çalgılar ortaya çıktıkları Asya kültüründen Türkistan, Anadolu ve Rumeli'ye, Litvanya, Rus ve Ukrayna topraklarına ve hatta Almanya ve Afrika'ya kadar yayılmış en büyük gelişimi ve değişimi de Anadolu'da göstermişlerdir. Çünkü Asya kültürlerinde sazın yapısı değil icra olanaklarının geliştirilmesi ön planda tutulmuştur (Parlak 2000).

Türk akıncılarının elinde onun gittiği her yere ulaşan kopuz ve diğer çalgılar başka başka memleketlerin müziklerine girmiş, gelişmiş ve o ülkelerin müziklerinde de önemli etkiler bırakmışlardır. Özellikle Balkan ülkelerinin müziklerinde bu izleri görmek mümkün olmaktadır. Bu ülkelerin halk çalgıları çoğunlukla Türk halk çalgılarından izler taşımaktadır. Bulgaristan'da "tamburî bulgari", Slav ülkelerinde "tambura" ve "tamburika", Macaristan'da "bracs tamburika" isimli çalgılar ataları olan kopuza oldukça benzemektedirler. Romanya ve Ukrayna'da da "kobza" adıyla kullanılan kopuz daha çok günümüz udlarını anımsatmaktadır (Gazimihal'den çev:Ergan ve Ak 2002).

Anadolu'ya gelen ve kök salan kopuz burada yukarıda bahsedildiği gibi yapısında ve ayrıca isimlendirilmesinde de değişikliklere uğramıştır. Anadolu'da tambura tipli kopuz türevli çalgıların XVII. yy'dan sonra saz olarak isimlendirildiğini ve birçok halk şairi, ozan ve aşığın da eserlerinde bu kelimeyi kullandığını biliyoruz. Madeni tellerin kullanılmasıyla oluşturduğu sesi sazlık vızıltılarına benzeten kültür gelişimi, bu çalgıya "saz" ismini vermeye başlamıştır. Çünkü madeni tellerden önceki kopuzun sesinin daha tok ve kalın olduğu düşünülmektedir (Parlak 2000).

"Bağlama" terimi "saz"dan sonra yaygın olarak kullanılan bir diğer isim olmakla birlikte nereden geldiği ve dilimize nasıl yerleştiği konusunda kesin bir bilgi edinilememiştir. Bu konuda çeşitli görüşler bulunmakla birlikte sapına perde bağlanmasından dolayı bu ismi aldığı görüşü ağırlık kazanmaktadır (Özdek 2005).

"Bağlama" isminin nereden geldiğine dair daha farklı bir görüş ise şöyledir:

"Bağlama, gelenekte hiçbir zaman 'nağme çalgısı' olarak kullanılmaz. Gelenekte esas olan "söz"dür. Saz, sözü bazen birbirine bağlar bazen de ona eşlik eder. Esasında bağlama, adını sapındaki perde bağlarından almaz. "Bağlama", adını gelenekteki kullanılış amacından alır" (Akbulut 1999).

Bağlamannın Kısımları

Gövde: Tekne denilen bu kısım armudi biçimindedir. Genelde tekne dut ağacı oyularak yapılır. Ayrıca; kestane, meşe ve kayın (gürgen) hatta kavak ağaçları da kullanılır. Fakat dilimler halinde yapıştırılarak yapılan tekneler de mevcuttur.

Göğüs: Teknenin üstüne yapıştırılan sık elyafli ağaçlardan (kızılçam, ladin, köknar) yapılır. Tek parça olabileceği gibi kenarlara başka renkli ağaçlar da konulabilir.

Sap: Sazın perdelerinin bulunduğu kısımdır. Sert ağaçlardan yapılır.

Perdeler: Sapa bağlanan notaların yerlerini belirten misinalardır. Sap üzerinde 7 ile 30 arasında bulunur.

Burgular: Alt eşiğe bağlanan tellerin bağlandığı sapın uç kısmındaki deliklere yerleştirilen tahta parçalardır. Telleri germeye yarar.

Üst Eşik: Burgulardan gelen tellerin sap üzerinde eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarar. Genellikle sert ağaçtan sap üzerinde oyularak takılır.

Alt Eşik: Sap üzerinden gelen tellerin göğüs üzerinde eşit aralıklarda ve belli yükseklikte durmasını sağlar. Göğüs üstüne yapıştırılmaz.

Tarak: Tellerin tekneye bağlandığı sert ağaçlardan yapıldığı bir kısımdır.

Teller: Eskiden at kılı ve bağırıktan yapılan teller şimdi çeliktir. Orta ve büyük boy sazlarda düz tellerin yanında sırma tellerde kullanılır (Emnalar 1998).

Bağlama Ailesi

Meydan Sazı: Genellikle meydanlarda ve genel yerlerde çalındığı için bu ad verilmiştir. 12 tel takıldığı için 12 telli de denilen sazımızda 30-32 perde vardır. Bas ses veren bas telleri takılır. Gerekli tellerin kalın oluşu çalım gücünü vermektedir. Bu yüzden çalan çok azalmıştır. Tel boyu 112-115 cm.dir.

Divan Sazı: Meydan sazından biraz daha küçüktür. Üçerli gruplar halinde 9 teli vardır. Boyu takriben 102-104 cm.dir. Uzun havalardaki açılışlarda anlamlı ve mistik bir hava yaratır. Divan sazının tel düzeni tanburanın bir oktav pesidir. Ses genişliği 2 oktavdır.

Bağlama: En çok kullanılan halk çalgımızdır. Bu yüzden diğer bağlama ailesi aletleri de bu isimle adlandırılır. Bir çok yöremizde enstrüman anlamında “saz” da denilir. Teller ikişerli veya üçerli olabilir. 18-24 perdesi vardır. Orta ve üst tellerin değişik düzenlere akordu ile birçok düzende çalınabilir. Bağlamanın ses genişliği 2 oktavdır. Bağlamadaki en yaygın düzen; “kara düzen, bozuk düzen”dir. Bağlamanın diğer bir adı Güneybatı Anadolu’nun bazı bölgelerinde “bozuk” tur.

Tanbura: Bağlamadan bir boy küçüktür. 3 grup halinde 6 teli vardır. Her grupta tel oktavlı akort edilir. Alt ve üst tellerin yanına bir sırma, orta telin yanına bir cim (cin) teli takılır. Ses genişliği 2 oktavdır.

Çögür: Cura ile tanbura arası bir sazdır. Curadan büyük tanburadan küçüktür. Boyu 60-70 cm. civarındadır. Anadolu’nun her yöresinde çalınır. “Bağlama düzeni”, “aşık düzeni”, “avşar düzeni” gibi isimlerle adlandırılan “çögür düzeni” üç tellide olduğu gibidir. 15 perdesi vardır.

Cura Bağlama: Cura’dan büyük, Bağlama’dan küçüktür. Çögür ile karıştırmamak gerekir. Boyu çögürden büyüktür.

Cura: Tezene ile çalınan bağlama ailesinin en küçük çalgısıdır. Kastamonu yöresinde bodur ve küçük olarak adlandırılır. Cura’ya Kastamonu’da “bulgara” da diyorlar. Cura’nın boyu 50 cm. civarındadır. Akordu, bağlama “kara düzen” akordunun bir oktav tizidir. Ses genişliği iki oktavdır.

Üç Telli: Adını tellerden almıştır. Boyu 36-46 cm. arasındadır. Parmak ile çalınır. Burdur ve yöresinde boğaz havaları işaret parmağı ile vurularak çalınır. Bu çalış şekline “döğme” denir. Güney Ege Bölgesinde yaygındır. Bu sazın en iyi icrasını günümüzde Ramazan Güngör yapmaktadır. Üç telli ezginin tonuna göre çeşitli düzenler yapılır. Genellikle bağlama düzeni kullanılır. Buna benzer diğer bir aletin adı “ırızva” dır.

İki telli: Cura Bağlama büyüklüğündedir. İki tane teli vardır. Adının “çiftetelli” oyunu ile ilgisi olduğu sanılmaktadır.

Bulgari: Müslümanlığı kabul etmiş bulunan bazı Bulgar Türk Oymakları Trakya yoluyla Anadolu’ya inerek Toroslara komşu bazı yerlerde konaklamışlardır. Bulgari sazının onlardan geldiği anlaşılıyor (Emnalar 1998).

Bağlamada Belli Başlı Düzenler ve Tellerin Geleneksel Nota Yazısında Temsil Ettikleri Sesler

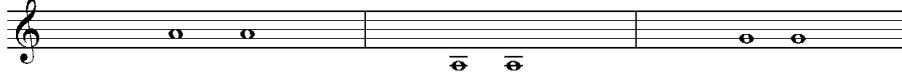
BOZUK DÜZENİ



BAĞLAMA DÜZENİ



7 ABDAL DÜZENİ



10 MİSKET DÜZENİ



13 FİDAYDA DÜZENİ



16 SÜRMELİ DÜZENİ



19 KEMENÇE DÜZENİ



22 FA MÜSTEZAT DÜZENİ



TAVIR

Öncelikle çeşitli halk müziği araştırmacıları ve icracılarının kaynaklarından alınan “tavır” ile ilgili yorumları inceleyelim.

Bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun, kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği; söyleyiş biçimi; biçem. Bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü. (Özbek 1998).

Türk Halk Müziği'nin en önemli özelliklerinden birisi de yörelere göre çalınış biçimleridir. Bağlama ile yörelerin tezene özelliklerini çalmaya, o yörenin “tavır” denilmektedir. Bu tavırlar tezene kullanımı ile ilgilidir (Önal 1999).

Halk Müziğimizde belli bir çeşidi belirleyen üslup. Aslında bir duyuş, anlatış özelliğidir. Örneğin Zeybek türünü “Zeybek Tavrı” belirler (Say 2002).

Hem sözel hem çalgısal türlerde, türü belirleyen bir öge olarak kullanılır. Örneğin “zeybek tavrı”nın zeybek türünü belirleyen öğelerden biri olması gibi (Akdoğan 1996).

Müzikte makamsal yapı, ritmik yapı ve müziğin çalınışında kullanılan yöresel yöntem müzikte tavrı oluştururlar (Demirel 1999).

Türk Halk Müziği, geleneksel yapısı içerisinde, yerel ve bölgesel özellikler taşımaktadır. Bu yöresel özelliklere halk müziğinde ve onun en etkili anlatım araçlarından biri olan bağlama da “tavır” adı verilmektedir. Yöresel tavırlar, belirli bir yörede yaşayan insan topluluklarının hayat biçimlerinden ve kültürlerinden kaynaklanan çeşitli özelliklerin, halk müziğinde bir yansımasıdır (Ekici 2000).

Genel özellikleri bakımından yöre tavırlarını; farklı ton ve diziler içerisinde gelişen ezgilerin, yine farklı düzum ve tartımlarla işlenmesi ile oluşmuş, kendine özgü bir tekniği ve anlatımı olan yorum farklılıklarıdır”(Ekici 2000).

Yukarıda çeşitli kaynaklardan edinilen bilgilere göre tavrı; yörelere has çalınış ve söyleniş biçimleri anlamına gelmektedir. Bu açıklamalarda geçen tavırlarda söyleniş biçimleri “yöresel ağızlar” ile ilgilidir. Çalınış biçimleri ise konumuz olan “tezene” (mızrap) kullanımıyla ilgilidir. Yani tezenenin alttan vurulması, üst tele taktırma, senkoplu çalış gibi özellikleri olan bu tezene çeşitlerine kısaca tavrı diyoruz.

BAĞLAMADA YÖRESEL TEZENE TAVIRLARI

Bağlamada tavırlar birkaç küçük ayrıntı ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bu ayrıntıların en önemli göstergesi ise görsel olmalarıdır. Yani tezenenin yukarıda veya aşağıda bitmesi gibi. Fakat genelde bağlamada kullanılan tavırlar yörelere göre özellikler taşımalarına rağmen, bazen bir tavrı içinde diğer tavrın mızrabını da görmek mümkündür. Örneğin Kayseri tezene tavrı, sürmeli tezene tavrı ile birkaç senkoplu tezeneden ibarettir. Aynı örneği, Konya tezene tavrı için de vermek mümkündür. Zeybek tezene tavrının sonuna, bağlamanın üst telinin taktırılması ile Konya tezene tavrı oluşturulur.

Görüldüğü gibi tezene vuruşlarının ayrılması veya birleştirilmesi tavırların zenginleşmesi açısından önemlidir. Bağlamada oldukça zengin bir teknik birikim oluşturan yöre tavırları, özellikle farklı stillerdeki tezene vuruşları ve ritimsel yapıları ile dikkat çekicidirler. Bu tezene vuruşları yöresel kullanımda “tarama, üçleme, dokuma, çırpma, sıyrtma, çiftleme” gibi özel adlar almaktadır.

Bir tavrın yalnızca temel bir tezene ile çalınmadığı zamanlarda; o tavrın ikinci veya üçüncü varyasyonları ortaya çıkar. Örneğin zeybek tezene tavrını temel alınan bir tezene ile anlatmak güçtür. O yüzden temel bir tezene çeşidi esas alınıp, ondan üretilenlerle beraber zeybek tezene tavrı oluşmaktadır.

Tavırların doğru icrasını yapabilmek için gerekli olan bir başka önemli nokta da, bağlamanın düzenidir. Düzenin farklı olması tavrın gerektiği şekilde kullanılmasına imkân sağlamayabilir. Bu yüzden herhangi bir yörenin türküsü icra edileceği zaman öncelikle akordu ve daha sonra türkünün tavrı ile çalınmasına dikkat edilmelidir (Emnalar, 1998).

ÜNİVERSİTELERİN EĞİTİM FAKÜLTELERİNE BAĞLI MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALLARINDA BAĞLAMADA YÖRESEL TEZENE TAVIRLARININ KULLANIMINI ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Genel olarak üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlamada yöresel tezene tavırlarının kullanımını olumlu etkileyen ya da yetersiz kullanımını etkileyen birçok faktör bulunmaktadır. Bu kurumlarda bağlamada yöresel tezene tavırlarının kullanımını olumlu etkileyen faktörler şu şekilde sıralanabilir:

- Bağlama öğretiminde temel kabul edilmekte ve uygulanmaktadır,
- Müzik öğretmeni adayına genel müzik eğitimi ve öğretiminde zamanı doğru bölümleyebilme ve farklı ritmik yapıların kavranmasında katkı sağlamaktadır,
- Oyun müziklerindeki ritmik yapıların zamanlamasını oyundaki hareketler ve hareketlerin süreleri belirler. Yöresel tezene tavırları da bu hareket sürelerine uygun olarak hızlanır veya yavaşlar. Bunu ritim saz eşliğindeki darplarla birlikte sürdürür. Dolayısıyla müzik öğretmeni adayına halk oyunlarını doğru seslendirmede ritim, tempo ve harekete uygunluk açısından önemli ipuçları verecektir,
- Müzik öğretmenin ülkemizde çeşitli yörelere tayin olabileceği göz önünde bulundurulursa o yörenin halk müziği türlerini öğrencilerine aktarmada büyük fayda sağlayacaktır,
- Çağdaş müzik eğitiminin bilinenden bilinmeyene, yakından uzağa, çevreden evrene ilkeleri, bağlamada yöresel tezene tavırlarının ülkemiz müzik eğitiminde kullanılması için yeterli ve geçerli bir sebep oluşturmaktadır,

Sıralanan bu maddelere yenilerini eklemek elbette ki mümkündür. Ancak ağırlıklı olarak genel ve etkili faktörleri göz önüne almak araştırmanın güvenilirliği açısından daha olumlu sonuçlar doğuracaktır. Üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlamada yöresel tezene tavırlarının yetersiz kullanımını etkileyen faktörler ise şu şekilde sıralanmaktadır:

- Bazı üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlama eğitimi-öğretimi verecek öğretim elemanı bulunmamaktadır,
- Bağlama eğitimi-öğretimi süresince yöresel tezene tavırlarının öğretimine yetecek ders saati bulunmamaktadır,
- Bazı üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlama eğitimi-öğretimi ile ilgili herhangi bir ders bulunmamakta veya konunun tartışmaya açık olması nedeniyle gerek duyulmadığı düşünülmektedir,
- Bazı üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlamayla ilgili öğretim elemanının, uzmanlık alanının bağlama olmayışından kaynaklanan sorunlar oluşmaktadır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmayla ilgili veri toplama aracı olarak, üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlama derslerini yürütmüş ya da yürütmekte olan 13 öğretim elemanına anket uygulanmıştır. Ankette, öğretim elemanlarının unvanlarıyla birlikte, mezun olduğu üniversite, görev yaptığı kurum, en son mezun olduğu program ve

görevdeki çalışma sürelerini içeren genel sorulardan sonra çoktan seçmeli 17 soru sorulmuştur. Ankette yer alan sorular ve cevaplardan elde edilen bulgular şu şekildedir:

1. Bölümünüzde bağlama dersi hangi ad altında verilmektedir?

Ders Adı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Sadece Bireysel Çalgı Eğitimi	1	7,7
Sadece Seçmeli Çalgı Eğitimi	-	-
Sadece Türk Halk Müziği-Okul Çalgıları veya Orkestra vb.	4	30,8
Bireysel Çalgı Eğitimi ve Türk Halk Müziği-Okul Çalgıları veya Orkestra vb.	3	23,1
Hepsi	5	38,5
Toplam	13	100

Bu soruya 1 öğretim elemanı “Sadece Bireysel Çalgı Eğitimi” adı altında, 4 öğretim elemanı “Sadece THM-Okul Çalgıları veya Orkestra vb.” adı altında, 3 öğretim elemanı “hem Bireysel Çalgı Eğitimi hem de THM-Okul Çalgıları veya Orkestra vb.” adı altında ve son olarak 5 öğretim elemanı hepsi cevabını vermiştir.

2. Bağlama dersi bireysel çalgı eğitimi adı altında veriliyorsa haftada kaç saat ve toplam kaç yarıyıl verilmektedir?

Ders Saati ve Yarıyıl Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Haftada 1 saat – 8 yarıyıl	9	69,2
Boş	4	30,8
Toplam	13	100

Bu soruya 9 öğretim elemanı “haftada 1 saat 8 yarıyıl” cevabını vermiştir. 4 öğretim elemanı ise kurumlarında sadece bireysel çalgı adı altında verilmediği için boş bırakmışlardır.

3. Bağlama dersi seçmeli çalgı eğitimi adı altında veriliyorsa haftada kaç saat ve toplam kaç yarıyıl verilmektedir?

Ders Saati ve Yarıyıl Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Haftada 1 saat – 8 yarıyıl	1	7,7
Haftada 2 saat – 1 yarıyıl	1	7,7
Haftada 2 saat – 2 yarıyıl	1	7,7
Haftada 2 saat – 3 yarıyıl	1	7,7
Haftada 3 saat – 8 yarıyıl	1	7,7
Boş	8	61,5
Toplam	13	100

Bu soruya 1 öğretim elemanı haftada 1 saat – 8 yarıyıl, 1 öğretim elemanı haftada 2 saat – 1 yarıyıl, 1 öğretim elemanı haftada 2 saat – 2 yarıyıl, 1 öğretim elemanı haftada 2 saat – 3 yarıyıl, 1 öğretim elemanı haftada 3 saat – 8 yarıyıl cevabını vermiştir. 8 öğretim elemanı kurumlarında bağlama dersi “seçmeli çalgı eğitimi” adı altında verilmediği için boş bırakmışlardır.

4. Bağlama dersi Türk Halk Müziği-Okul Çalgıları veya Orkestra vb. adı altında veriliyorsa haftada kaç saat ve toplam kaç yarıyıl verilmektedir?

Ders Saati ve Yarıyıl Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Haftada 2 saat – 1 yarıyıl	10	76,9
Haftada 1 saat – 2 yarıyıl	1	7,7
Haftada 4 saat – 3 yarıyıl	1	7,7
Boş	1	7,7
Toplam	13	100

Bu soruya 10 öğretim elemanı haftada 2 saat – 1 yarıyıl, 1 öğretim elemanı haftada 1 saat – 2 yarıyıl ve 1 öğretim elemanı da haftada 4 saat – 3 yarıyıl cevabını vermiştir. Geriye kalan 1 öğretim elemanı ise kurumunda bağlama dersi Türk Halk Müziği-Okul Çalgıları veya Orkestra vb. adı altında verilmediği için boş bırakmıştır.

5. Bağlama derslerinde yöresel tezene tavırlarını öğretiyor musunuz? sorusuna 12 öğretim elemanı evet, 1 öğretim elemanı ise hayır cevabını vermiştir.

6. Yöresel tezene tavırları öğretilmiyorsa izlenen yol ne şekildedir? Sorusuna 1 öğretim elemanı “parmak egzersizleri, etütler ve tavırsız eserler” cevabını vermiştir. Geriye kalan 12 öğretim elemanı “yöresel tezene tavırlarından” faydalandıkları için bu sorunun cevabını boş bırakmışlardır.

7. Yöresel tezene tavırlarını öğretmeme sebepleriniz nelerdir? 1 öğretim elemanı “ders saatinin yetersizliği” cevabını vermiştir. Geriye kalan 12 öğretim elemanı “yöresel tezene tavırlarından” faydalandıkları için bu sorunun cevabını boş bırakmışlardır.

8. Herhangi bir yöresel tezene tavrı öğretilmeye başlamadan önce o yöreye özgü usul, makam ve türlerle ilgili bilgi veriliyor mu?

Ders Saati ve Yarıyıl Sayısı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Sadece Bilgi Sahibi Olduğum Yörelere Hakkında Bilgi Veriyorum	1	7,7
Müfredatta Öğrettiğim Bütün Yörelere Hakkında Bilgim Olduğu İçin Bilgi Veriyorum	11	84,6
Boş	1	7,7
Toplam	13	100

Bu soruya 11 öğretim elemanı “müfredatta öğrettikleri bütün yörelere hakkında bilgileri olduğu için” bilgi verdiklerini, 1 öğretim elemanı “sadece bilgi sahibi olduğu yörelere hakkında” bilgi verdiğini söylemiştir. 1 öğretim elemanı ise “yöresel tezene tavrı” öğretmediği için sorunun cevabını boş bırakmıştır.

9. Herhangi bir yöresel tezene tavrı öğretilmeye başlamadan önce o tezene tavrıyla ilgili egzersiz ve etütler yapılıyor mu? Sorusuna 12 öğretim elemanı evet cevabını vermiş, 1 öğretim elemanı ise boş bırakmıştır.

10. Bağlama eğitimi-öğretimi süresince öğretilen bütün yöresel tezene tavırları sırasıyla hangileridir? Sorusuna verilen cevaplar arasında birkaç tane farklı tavrı sıralaması olsa da ortalama olarak şu şekilde bir sıralama ortaya çıkmaktadır:

1. Zeybek Tezene Tavrı
2. Konya Tezene Tavrı
3. Teke Tezene Tavrı
4. Karşılama Tezene Tavrı
5. Sürmeli Tezene Tavrı
6. Azeri Tezene Tavrı
7. Silifke Tezene Tavrı
8. Aşık Tezene Tavrı

11. Bağlama eğitimi-öğretimi süresince öğretilen bütün yöresel tezene tavırlarının sırası neye göre belirleniyor?

Seçenekler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Öğrencinin Gelişim Evrelerine Göre Sıraladım	6	46,1
Tavırların Kendi İçindeki Kolaylık Zorluk Durumuna Göre Sıraladım	6	46,1
Boş	1	7,7
Toplam	13	100

Bu soruya 6 öğretim elemanı “Öğrencinin Gelişim Evrelerine Göre Sıraladım” cevabını, 6 öğretim elemanı “tavırları kendi içindeki kolaylık zorluk durumuna göre sıraladım” cevabını vermiştir. 1 öğretim elemanı ise boş bırakmıştır.

12. Bağlama eğitimi-öğretimi süresince öğretilen bütün yöresel tezene tavırları içerisinde öğretilmesinde güçlük çekilen tezene tavırları hangileridir? Sebepleri nelerdir? sorusuna 6 öğretim elemanı “öğretmekte güçlük çektiğim hiçbir tavır yok” cevabını, 4 öğretim elemanı Konya tezene tavrının öğretiminde güçlük çektiğini ifade etmiş ve sebep olarak Konya tezene tavrında alışıla gelmiş çırpma hareketinin yukarıya (üst tellere) doğru yapılıp son sesin üst tele taktırılmasında öğrencinin zorlandığını belirtilmiştir. 1 öğretim elemanı Kayseri tezene tavrının öğretiminde güçlük çektiğini ifade etmiş ve sebep olarak bu tavır uygulanırken bağlama telleri üzerinde yapılan dairesel hareketin öğrenci tarafından algılanmasında problem oluştuğunu belirtmiştir. 1 öğretim elemanı Azeri tezene tavrının öğretiminde güçlük çektiğini ifade etmiş ve sebep olarak Azeri türkülerinin tempolu oluşunun yanı sıra 6/8 ve 12/8’lik usullerin öğrenci tarafından bir anda algılanamadığını belirtmiştir. Geriye kalan 1 öğretim elemanı ise yöresel tezene tavırlarını öğretmediği için bu soruyu boş bırakmışlardır.

13. Özellikle üzerinde durulan bir veya birkaç tane yöresel tezene tavrı var mı? Sebepleri nelerdir? Sorusuna 12 öğretim elemanı “özellikle üzerinde durduğum herhangi bir tavır yok” cevabını verirken 1 öğretim elemanı ise boş bırakmıştır.

14. Yöresel tezene tavırlarını sadece kendi bilgi ve tecrübelerinizle mi öğretiyorsunuz? Sorusuna 5 öğretim elemanı “evet” cevabını, 7 öğretim elemanı “hayır bazı kaynak ve metodlardan yararlanıyorum” cevabını vermiştir. 1 öğretim elemanı ise boş bırakmıştır.

15. Bağlama eğitimi-öğretimi süresince sadece yöresel tezene tavırlarına mı bağlı kalınıyor? Sorusuna 12 öğretim elemanı hayır cevabı verirken 1 öğretim elemanı boş bırakmıştır.

16. Şayet sadece yöresel tezene tavırlarına bağlı kalınmıyorsa ek olarak uyguladığınız öğretim yönteminin içeriği nasıldır? sorusuna öğretim elemanları şu cevapları vermiştir: Tavırsız bir notanın çalımı, çok sesli eserler, pozisyon kavrama, Türk Sanat Müziği saz eserleri, bağlama çalmayı geliştirici etütler, acelite gerektiren saz eserleri, parmak ve tezene egzersizleri, farklı kültürlerin müziklerinden örnekler, çeşitli makamlarda doğaçlamalar ve açışlar, klasik batı müziği eserleri cevabını vermişlerdir.

17. Yöresel tezene tavırlarının öğretimi hakkında diğer üniversitelerdeki bağlamayla ilgili öğretim elemanlarıyla ya da tanınmış bağlama üstadlarıyla görüşüyor musunuz? sorusuna 12 öğretim elemanı evet demiş 1 öğretim elemanı ise cevabı boş bırakmıştır.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma esnasında yararlanılan kaynaklar ve müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapan bağlamayla ilgili öğretim elemanlarına uygulanmış olan anket sonuçlarından edinilen bilgiye göre üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında yöresel tezene tavırlarının kullanım durumları, yeterlilik bakımından ne derecede kullanıldığı ve bunlarla ilgili problemlere getirilebilecek çözüm önerileri yer almaktadır.

Sonuçlar

- Bağlama, Türk dünyasında olduğu gibi ülkemizin her yöresinde ve müzik eğitimi ana bilim dallarında halk müziğinin temel çalgısı olarak kabul edilmekte ve müzik öğretmeni adayına öğretilen halk müziği örnekleri bu çalgıyla uygulanmaktadır.
- Anket uygulaması için ulaşılan toplam 13 müzik eğitimi ana bilim dalında bağlama, “Bireysel Çalgı Eğitimi”, “Seçmeli Çalgı Eğitimi”, “Türk Halk Müziği”, “Okul Çalgıları veya Orkestra vb.” adlar altında verilmektedir. Müzik eğitimi ana bilim dallarının 4 tanesinde “Bireysel Çalgı Eğitimi” adı altında ders verilmemektedir.
- Yöresel tezene tavırlarıyla ilgili geçmişten günümüze yeterli sayıda yayımlanmış veya yayımlanmamış ders notları, kitap, makale, bitirme tezi, yüksek lisans tezi veya doktora tez çalışmaları yapılmamıştır.
- Daha önce yapılmış bazı kaynaklardan edinilen bilgilere göre bağlama bireysel çalgısıyla mezun olmuş çoğu müzik öğretmeni, çalgısını görev yaptığı kurumlarda yeterli derecede kullanamamaktadır.
- Bir müzik öğretmeninün ülkemizde her yöreye tayin olabileceği göz önünde bulundurulursa bazı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlama eğitimi-öğretimi süresince yeterli sayıda yöresel tezene tavrı öğretilmediği ortaya çıkmıştır.
- Müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapan öğretim elemanlarından çoğunluğunun lisans mezunu olduğu görülmüştür.
- Müzik eğitimi ana bilim dallarında öğretilen yöresel tezene tavırlarının sırası, öğrencinin gelişim evrelerine ve tezene tavırlarının kendi içindeki kolaylık zorluk durumuna göre iki şekilde oluşturulmaktadır.
- Bazı müzik eğitimi ana bilim dallarında, bazı yöresel tezene tavırlarının öğretiminde güçlük çekildiği ifade edilmiştir. Alışıl gelmiş çırpma hareketinin yukarıya (üst tellere) doğru yapılıp son sesin üst tele taktırılmasındaki zorluktan dolayı Konya tezene tavrı, uygulanırken bağlama telleri üzerinde yapılan dairesel hareketin öğrenci

tarafından algılama zorluğundan dolayı Kayseri tezene tavrı ve Azeri türkülerinin hızlı tempolu oluşunun yanı sıra 6/8 ve 12/8'lik usullerin öğrenci tarafından bir anda algılanamayışından dolayı Azeri tezene tavrı olarak belirtilmiştir.

- Öğretim elemanlarının çoğu bağlamada yöresel tezene tavırlarını, çeşitli kaynak ve metotlardan yararlanarak öğretirken bazı öğretim elemanları sadece kendi bilgi ve tecrübeleriyle öğretmektedir.
- Bağlamada yöresel tezene tavırları ders saati yetersizliği nedeniyle bir müzik eğitimi ana bilim dalında hiç öğretilmemekte, diğer bütün müzik eğitimi ana bilim dallarında ise aynı sebepten dolayı az sayıda öğretilmektedir.
- Çoğu müzik eğitim ana bilim dallarında yöresel tezene tavırlarının yanı sıra tavırsız bir notanın çalımı, çok sesli eserler, pozisyon kavrama, Türk Sanat Müziği saz eserleri, öğretim elemanları tarafından yazılan bağlama çalmayı geliştirici etütler, acelite gerektiren saz eserleri, parmak ve tezene egzersizleri, farklı kültürlerin müziklerinden örnekler, çeşitli makamlarda doğaçlamalar ve açışlar, Klasik Batı Müziği eserleri vb. konularda da çalışmalar yapıldığı görülmüştür.
- Öğretim elemanlarının çoğu diğer üniversitelerdeki bağlamayla ilgi öğretim elemanlarıyla ya da tanınmış bağlama üstatlarıyla görüşmektedir.

Öneriler

- Daha öncede belirtildiği gibi araştırma konusu hakkında fazlaca kaynağa rastlanmamıştır. Bu konu hakkında daha kapsamlı doktora tezi vb. çalışmalar yapılması gerektiğine inanılmaktadır.
- Daha öncede vurgulandığı gibi bir müzik öğretmeninin ülkemizde çeşitli yörelere tayin olabileceği göz önünde bulundurularak müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlama öğretimi sadece “Bireysel Çalgı Eğitimi”, sadece “Seçmeli Çalgı Eğitimi” ya da sadece Türk Halk Müziği-Orkestra vb. dersler adı altında değil bu derslerin hepsinin verilmesi gerektiğine inanılmaktadır. Çünkü bu dersler müzik öğretmeni adayına yöresel tezene tavırlarından faydalanarak genel müzik eğitimi-öğretiminde zamanı doğru bölebilmek ve ritmik farklılıkları kavramada katkı sağlamanın yanı sıra, öğrencinin halk müziğindeki süre, usul ve ritmik çeşitliliği kavraması, bağlama çalım performansını artırması ve türkü dağarını zenginleştirmesi bakımından çok önemlidir.
- Yine aynı gerekçeyle müzik eğitimi ana bilim dallarında bilinen bütün yöresel tezene tavırlarıyla ilgili yeterli örnek, eğitim-öğretim çalışmaları ve gün ışığına çıkarılmamış muhtemel tezene tavırlarıyla ilgili de araştırma faaliyetleri yapılmalıdır.
- Bütün yöresel tezene tavırlarının öğretilmesi için öncelikle yeterli ders saati ve yeterli yarıyıl'ın bulunması gerekir. Yarıyıl ve ders saati yeterliliği konusunda hassasiyetle durulmalı ve gerekli çalışmalar yapılmalıdır.
- Müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapan bağlamayla ilgili öğretim elemanlarının uzmanlık alanlarıyla ilgili araştırmalar yapmak ve kendilerini geliştirebilmeleri bakımından alanlarında yüksek lisans ve doktora programlarını almaları gerekmektedir.
- Müzik eğitimi ana bilim dallarında yöresel tezene tavırlarının öğretim sırası, tezene tavırlarının kendi içindeki kolaylık zorluk durumlarının yanı sıra müzik öğretmeni adayının gelişim evrelerine göre de yapılmalıdır. Bu da her öğrenci için farklı sıralama yapılabileceğini göstermektedir.

- Öğretiminde güçlük çekilen tezene tavırları hakkında daha fazla etüt ve egzersizler yapılmalı, gerekiyorsa o yöreye ait mahalli sanatçılar ya da tanınmış kişilerin görüntüleri, ses kayıtları ve buna benzer kaynaklar tedarik edilip öğretmen adayına aktarılmalıdır.
- Müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapan öğretim elemanları yöresel tezene tavırlarının öğretimi hakkında kendi bilgi ve tecrübelerinin yanı sıra değişik kaynak ve metotları da takip etmeli ve öğretmen adayına aktarmalıdır.
- Bağlama eğitimi-öğretimi süresince sadece yöresel tezene tavırlarına bağlı kalınmamalı, bunun yanında tavırsız bir notanın çalımını, çok sesli eserler, pozisyon kavrama, Türk Sanat Müziği saz eserleri, öğretim elemanları tarafından yazılan bağlama çalmayı geliştirici etütler, acelite gerektiren saz eserleri, parmak ve tezene egzersizleri, farklı kültürlerin müziklerinden örnekler, çeşitli makamlarda doğaçlamalar ve açışlar, Klasik Batı Müziği eserleri vb. çalışmalar da yapılmalıdır.
- Yöresel tezene tavırlarının öğretimi hakkında diğer üniversitelerin bağlamayla ilgili öğretim elemanları ya da tanınmış bağlama üstatlarıyla görüşülmelidir.

Kaynakça

- AKDOĞU, O.; 1996, **Türk Müziğinde Türler ve Biçimler**, EÜ Basımevi, İzmir-Bornova
- AKBULUT, Y.; 1999, **Konya Türkülerinin Notaya Alınmasında Karşılaşılan Güçlükler ve Konya Türkülerinin Doğru Olarak Notaya Alınması**, Milli Mücadeleden Günümüze Konya, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Arı Ofset, Konya
- ALP, S.; 2002, **Hitit Güneşi**, Tubitak Popüler Bilim Kitapları Serisi:179, Semih Ofset, Ankara
- ALTUĞ, N.; 1999, **Uygulamalı Temel Bağlama Eğitimi-Dağar I (7. Baskı)**, Anadolu Matbaası, İzmir
- DEMİREL, Ş.; 1999, **Türk Halk Oyunlarının Nazariye ve Esasları**, Yayınlanmamış Ders Notları, Konya
- EKİCİ, S.; 2000, **Bağlama İçin Etüdler ve Tezene Çalışmaları**, GÜ Basımevi, Gaziantep
- EMNALAR, A.; 1998, **Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir
- GAZİMİHAL, M. R.; 2001, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Hava Kurumu Basımevi, Ankara
- GAZİMİHAL, M. R.; çev: M.S. ERGAN, A.Ş. AK, 2002, **Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz**, Yayınlanmamış çalışma, Konya
- KAYNAR, Ü.; 1996, **Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği**, Ege Yayınları, Egemen Matbaacılık, İstanbul
- ÖNAL, H.; 1999, Yayınlanmamış Ders Notları, Konya
- ÖZBEK, M.; 1998, **Türk Halk Müziği El Kitabı 1 – Terimler Sözlüğü**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara
- ÖZDEK, A.; 2005, **Bağlama'nın İlköğretim II. Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- PARLAK, E.; 2000, **Türkiye' de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- SAY, A.; 2002, **Müzik Sözlüğü**, Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

BAĞLAMA ÖĞRETİMİNE DÖNÜK BASILI MATERYALLERDE GÖRECE NOTASYONA İLİŞKİN BİLGİ VE UYARILAR

Attila ÖZDEK²¹

Giriş

Çalgı eğitiminde metodoloji çok önemli bir konu olarak kabul edilmekte ve uzun süreçlerin ve denemelerin bir sonucu olarak olgunlaşmaktadır. Halk müziği çalgılarımızda ise zaten geç başlayan akademik süreç metodolojik çalışmalara da olumsuz yansımış ve yazılı materyal olarak kullanılacak sorunsuz bir literatürün oluşması gecikmiştir. Yazılı materyal olarak kullanılan notalarda yazılış-çalınış farkı, transkripsiyonlamada eksiklik ve yanlışlıklar, çalgıya özel değil vokale özel notaların kullanılması, düzen ve tavrı bilgilerinin verilmediği dinamik ve tempo işaretlerinden yoksun notalar ve çoğu zaman ticari kaygıların ön plana çıktığı kimi zaman bir türkü albümü görünümünde olan ve neredeyse tamamı bağlama için yazılmış metotlar halk müziği çalgılarına ait literatürün temel problemleri arasında sayılmaktadır. Halk müziği çalgılarıyla ilgili metodolojik çalışmaların tamamına yakınının bağlama için yapılmış olması aslında doğal sürecin bir sonucu olarak düşünülebilir. Çünkü bağlama; binlerce yıllık mirası tellerinde, perdelerinde bize ulaştıran, Türk halk müziği ile ilgili temsiliyeti taşıyan en güçlü çalgı olarak kabul edilmektedir. Makamsal kurguların ipuçlarını veren teller ve düzenler ile ses dizgesini günümüze taşıyan perde sistemi bağlamanın ne kadar önemli bir çalgı olduğunu söylemek için yeterli sebepler arasında gösterilebilir. Tarihî kökeni, temsiliyet gücü, üzerinde taşıdığı kültür hazinesi ile bu denli önemli bir çalgının eğitimi için birçok metot çalışması yapılmıştır. Ancak bu çalışmaların önemi ve gerekliliği ortada olmakla birlikte şimdiye kadar yapılan çalışmaların çoğunlukla ticari kaygılar taşıyan yapılarından dolayı olumsuz eleştirilere maruz kaldığı; akademik çerçevede hazırlanmış, teknik, estetik, pedagojik ve metodolojik açılardan yeterlik taşıyanların ancak son yıllarda artmaya başladığı görülmektedir.

Problem Durumu

Bağlama için yapılan öğretim amaçlı yazılı yayınların içinde birçok farklı problem gündemde olsa da araştırmamız genel olarak geleneksel müziklerimizdeki yazılış-çalınış-duyuluş farkını merkez alan ve bağlama üzerindeki aktarımlı çalım ve yazımı irdeleyen bir çalışma niteliğindedir. Gerek klasik Türk müziğinde gerekse Türk halk müziğinde kullanılan notasyon, üretilen sesler açısından incelendiğinde görece bir yapı taşımaktadır. Klasik Türk Müziğinde özellikle basit makamların, dizek üzerinde ikinci çizgi sol anahtarı ile yazımında karar sesi olarak ikinci aralık la sesinin kabul edilmesi; halk müziği notasyonuna da aynen yansımış ve cumhuriyet öncesi başlayan süreçle birlikte günümüze kadar Türk halk müziği ezgileri bu anlayışla notaya aktarılmıştır.

Bağlama ailesi çalgıları; gerek el ile çalma geleneği sürecinde gerekse yakın tarihimizde oluşan ve yerleşen mızrapla çalma geleneğinde; kullanıldığı yöre, seslendirilen eserin karar ve eşlik sesleri, eserin ses genişliği, yörenin özellikleri ve çalınış tekniklerine bağlı olarak

²¹ Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, argor73@hotmail.com

-ki bunlara tavrı ya da mızrap ismi verilmektedir- farklı düzen ya da başka bir deyişle akortlarla kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır.

Bağlama üzerinde her ne kadar 20 civarında düzenden bahsedilse de günümüzde yaygın olarak kullanılan düzenler bu sayının ancak yarısı kadardır. En çok bilinen ve kullanılanlar ise bozuk düzeni ya da kara düzen denilen düzen ile bağlama düzeni ya da Veysel düzeni adı verilen düzendir. Bağlama düzeninin dışındaki düzenlerin alt telleri geleneksel anlayışta “la” olarak isimlendirilmekte ve notasyonu da buna göre yapılmaktadır. Bağlama düzeninde ise alt teller “re” olarak kabul edilmekte ancak karar sesi olarak yine “la” sesi kullanılmaktadır. Uzun saplı bir bağlama; yaygın olarak kullanılan bozuk düzeni akorduyla iki buçuk oktavlık bir ses genişliğine sahiptir. Kısa saplı bağlamalarda ise ses genişliği iki oktav civarındadır.

Günümüzde kullanılan bağlamaların akortlarında ve notasyonunda kullanılan seslerin gerçekte öyle olmadığı, bu isimlerin göreceli olduğu ve aralık hesabına kolaylık sağladığı için bu şekilde kullanıldığı artık konuyla ilgili herkes tarafından bilinmektedir. Araştırmamızın temel noktası da bu görece nota yazma ve okuma durumunun bağlama öğretimine dönük yazılı materyallerde nasıl açıklandığına ilişkin bir durum tespiti ortaya koyabilmektir.

Bağlamadaki yazılış çalınış farkının ortadan kalkması ya da belirli standartlara bağlanması elbette önemli ve gerekli bir problem olarak bilinmektedir. Ancak bu probleme dönük çözümler geliştirilirken oluşabilecek yeni sorunların asgarî düzeyde kalması gerektiği, yeni problemlerle konunun daha da içinden çıkılmaz bir hale getirilmemesi gerektiği düşünülmektedir. Bu konu oldukça hassas bir konu olarak belirli dönemlerde birçok araştırmacı tarafından dile getirilmiş ancak henüz bu konuda kesin bir yargıya ya da çözüme ulaşmak mümkün olamamıştır. Şimdi bu durumla ilgili uzman, eğitimci, araştırmacı ve akademisyenlerin görüşlerinden bahsedilecektir.

Türk ulusal müziklerinin yükselmesi ve evrensel müzikte yerini alması amacına uygun olarak Türk sazlarının hem geliştirilmesine hem de standardizasyonuna önem verilmesi gerektiğini belirten Berker (1985); evrensel icrâ aşamasına ulaşmak için geleneksel müziklerimizdeki diyapazon sorununun çözümlenmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Halk çalgılarımızın tamamının standardizasyonunun yapılması gerektiğini belirten Öztürk (2003), bu işin de Kültür Bakanlığı bünyesinde konusunda uzman bilim ve sanat adamlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulacak bir kurul tarafından ele alınmasının en doğru yaklaşım olacağını vurgulamıştır.

Koç (2004) kendisiyle yaptığımız kişisel görüşmede, bağlamadaki yazılış çalınış farkını ortadan kaldırmak üzere ortaya konulacak çözümlerin pratikte mutlaka kabul görmesi gerektiğini, notasyonun tek bir notaya bağlanamayacağını, çünkü solist eşliği sırasında birçok farklı karar sesine transpoze ihtiyacının oluşacağını, bağlama ailesi çalgılarının Batı müziğindeki bazı çalgılar gibi aktarımlı çalgılar grubunda düşünülebileceğini ve bugünkü notasyonun pratikte birçok kolaylık taşıdığını belirtmiştir.

Ay (1993); Türk halk müziği sazlarının standardizasyonunun çok önemli olduğunu, bütün dünyada 440 frekansla kabul edilen la notasının geleneksel müziklerimizdeki farklı kullanımının düzeltilmesi gerektiğini, bağlamada la ismi verilen, ancak, do ya da do diyaz seslerine akortlanan alt telin ortaya çıkardığı karışıklıkların ortak çalışmalar ve araştırmalarla ortadan kaldırılması gerektiğini belirtmiştir.

Kurt (1989,s.32) bağlamadaki yazılış-çalınış farklılığıyla ilgili şunları söylemiştir;

Halk müziğinde; sol anahtarına göre portenin ikinci aralığındaki la sesi esas alınarak diziler seslendirilmiş ve notalanmıştır. Bağlamadaki düzenlerde bu la sesine göre isimlendirilmektedir.

Gerek dizilerimiz gerekse düzenlerimiz bu 440 frekanslı la sesi ile aynı frekansta değildir. Ses ve saz icrâlarında karar sesi la'dan başka bir ses olmaktadır. Toplu ve profesyonel icrâlarda bu karar sesi için genellikle do, do diyez ya da re sesi tercih edilmektedir... En çok kullanılan akortlardan birisi do sesidir. Bağlama bu sese göre akortlandığında la ismini verdiğimiz alt tel aslında do sesini vermektedir. Yani dizilerin yazılışı ile çalınışı ya da okunuşu arasında farklılıklar vardır.

Bağlamanın alt teli do sesini vermekle beraber bu ses la kabul edilmektedir. Bu durum solist ya da koronun ses sınırı dikkate alınarak uygulanan bir durumdur. Uzun saplı bağlamalarda alt boş tel her zaman do sesine akortlanmamakla birlikte bu ses her zaman la kabul edilmektedir. Artık çağımızda bağlama ailesi çalgılarının boyutlarına ve akortlarına standart esaslar getirilmesi gerekmektedir (Yener 2003).

Bağlama müziğinde sol anahtarına göre ikinci aralıktaki la notasını seslendirmek için alt tel gurubu kullanılmakta, bu ses ise do ya da do diyez seslerinden birisine akortlanmaktadır. Bu yapıyla bağlama batıdaki aktarımcı çalgılarla (si bemol klarnet, mi bemol trompet vb.) benzerlikler göstermektedir (Altuğ 1999).

Bağlamanın akort problemi ile ilgili Emnalar da (1998,s.640) şunları dile getirmiştir;

Günümüzde bağlamanın alt telleri la olarak kabul edilmekte ve çeşitli düzenlerde diğer teller de buna göre akortlanmaktadır. Oysaki bu ses la'nın altı ses altındaki 267,6 frekanslı do ya da 277,2 frekanslı do diyez olmaktadır. İsimlendirildiği gibi alt telleri la sesine çekmek hem bağlamanın tellerinin kopmasına hem de insan sesinin söyleme sınırlarının dışına çıkmasına sebep olmaktadır. O halde ya kabul edilen la frekansı notaların başına yazılmalı ya da türküler do kararlı olarak notaya alınmalıdır.

Uluslararası nota yazımı sistemini kullanan Türk halk müziği 440 frekansa sahip la sesini do-do diyez kabul edip nota yazısını da buna göre yapmaktadır. Görüntü olarak kimi zaman portenin üst tarafına eklenen ek çizgilerle gösterilen seslerin bolca kullanıldığı türkülerdeki sesleri hiçbir insan sesinin veremeyeceği herkesçe bilinmektedir (Atılğan, 1988).

Uluslararası nota yazısının yanlış kullanıldığı Türk halk müziği için, nota yazısıyla seslendirme arasındaki farkı kaldırmak aslında çok da zor değildir. İnsan seslerinin genel olarak kullandığı aralık incelendiğinde; bu aralığın portenin en alt çizgisine teğet olan re sesinden dördüncü aralıktaki mi sesine kadar olduğu görülecektir. Nota yazısında kullanılan ses olan la sesi bağlamanın alt teli olarak kullanılmakta, ancak tel gerçekten bu sese akortlandığında ya çok pes olmakta ve bir oktav geriye gelmekte ya da kopmaktadır. Bu nedenle tel do, do diyez veya re seslerinden birine akortlanmakta ve bu sefer de yazıyla seslendirme arasında farklılıklar oluşmaktadır. Do sesinin insan sesine uygunluğunun yanında nota yazısı da gerçekten bu karar üzerinden yazıldığında birçok değiştirici işarete ihtiyaç duyulmaktadır. Halbuki re sesi hem insan sesi sınırlarına uygunluğu bakımından hem de la kararlı ezgilerden daha fazla değiştirme işareti kullanımına gerek duyulmayacağından dolayı Türk halk müziği ezgilerinin notasyonunda rahatlıkla kullanılabilecek bir çözüm yoludur (Coşkun, 1988).

Sarıcı (2000) yaptığı çalışmada, nota yazısıyla seslendirmenin birbiriyle tutarlı olabilmesi için öncelikle Türk halk müziğinin devamlı aktarımlı bir müzik çeşidi görünümünden kurtarılması gerektiğini belirtmiştir. Bu durumun çözümü için günümüzde la kararlı yazılan notaların re kararlı olarak değiştirilmesi gerektiğini ve akordun da bu sese göre yapılması gerektiğini vurgulayan araştırmacı re sesinin insan sesinin sınırları açısından daha uyumlu olduğunu söylemiştir. Araştırmacı do sesine göre yapılacak bir notalama sisteminde çok fazla değiştirici işarete gereksinim duyulacağından çözüm sağlayamayacağını belirtmiştir.

Uysal (2005) konuyla ilgili çalışmasında halk müziğimizdeki problemleri; standardizasyon, notalama ve metotlaşma olarak gruplandırmış, notasyonda “la” kararlı yazılan ezgilerin 6-7 ses aşağıdan seslendirilmesinin bir çelişki olduğunu dile getirmiştir. Bu durumun çözümü için soprano, alto ve bas bağlama standartlarının oluşturularak notasyonun da ona göre yapılması gerektiğini ifade etmiştir. Diğer taraftan notasyondaki “la” karar sesi tercihinin yerine okul müziğine paralel şekilde “re” kararlı olarak yazılmasının doğru olacağını ileri sürmüştür.

Özdemir (1992) yaptığı çalışmada bağlamanın solo bir çalgı olarak çoksesli kullanımı ile ilgili araştırmalar yapmış ve bu doğrultuda bir model bağlama geliştirmeye çalışmıştır. Model bağlamanın 37 cm. ölçüsünde olduğu ve alt tellerine 0,25 mm kalınlıkta tel takılarak bozuk düzeni ile akortlandığında aşağıdan yukarıya doğru tellerin re-sol-do seslerini verecek şekilde olduğu açıklanmaktadır. Bu bağlamaya özel notasyonda da görece/aktarımlı notasyondan kurtulabilmek adına ikinci çizgi do anahtarlı nota yazımı tercih edilerek yazılış-duyuluş farkı ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

Karahan (1996) bağlama müziğindeki yazılış çalmış farkının incelenmesine yönelik yaptığı çalışmada ikinci çizgi do anahtarıyla tablatur notalama yöntemini kullanmış ve karar sesi olarak re sesini almıştır. Ancak araştırmacı bağlama müziğinde alt telin gerçekte re sesini verdiği yargısıyla hareket etmiş, Özdemir(1992) tarafından yapılan çalışmayı referans göstererek model bağlamaya ait ölçüleri halk müziğinin geneli için kabul ederek hangi boyutta bir bağlamanın alt telinin gerçekte re sesine akortlanabileceği yönünde bir bilgi vermemiştir. Günümüz bağlamalarında alt telin çoğunlukla do ya da do diyez sesine akortlandığı, re sesine akortlanacak bir bağlamanın ise tekne boyu, tel boyu, tel kalınlığı vb. özellikler açısından belli bazı farklılıkları taşıması gerektiği bilinmektedir. Ayrıca Karahan’ın bağlama müziğindeki çalmış özelliklerini ayrıntılı olarak gösterebilmek için kullandığı tablatur notalama sisteminin kolaylaştırıcı mı zorlaştırıcı mı olduğu tartışmaya açıktır. Çünkü tablatur notalama yöntemi XV. yy’dan XVIII. yy’a kadar Avrupa’da çalgılar için özellikle de lavta için kullanılmış ancak günümüze yaklaştıkça gündemden düşmüş bir notalama yöntemi olarak bilinmektedir. Birçok karmaşık ve komplike çalış tekniğini ve özelliklerini bünyesinde taşımasına rağmen klasik gitar da bile ikinci çizgi sol anahtarı kullanılmakta ve hiçbir yaygın klasik gitar metodunda tablatur notalama yöntemine rastlanılmamaktadır.

Koç’un (2000) yaptığı çalışmada da bağlamanın akordundaki problemlere değinilmiş, alt telin akordunun si, do, do diyez ve re seslerinden hangisine çekilirse çekilsin adının la olarak kabul edilmesinin yanlış olduğu vurgulanmıştır. Bu problemlerin düzeltilmesi için sağlam temellere dayanan sistemli bir çalışma gerektiği ifade edilmiştir.

Yapılmış araştırmaların neredeyse tamamı Açın(1994) tarafından yapılmış “Organoloji” adlı çalışmayı referans göstererek tambura boy için alt telin “re” frekansına akortlanacağını ileri sürmektedirler. Açın (1994: 94) çalışmasında bağlama ailesi çalgılarını “meydan sazı”, “divan”, “çöğür”, “bağlama”, “bozuk”, “âşik sazı”, “tanbura”, “cura bağlama”, “iki telli saz”, “bulgari”, “ırızva”, “kara düzen” ve “cura” şeklinde sınıflandırmakla birlikte bu sınıflandırmayı “takım halinde çalınabilenler” şeklinde daraltarak, bu grubu da “meydan sazı”, “divan sazı”, “bağlama”, “tanbura”, “bağlama curası” ve “tanbura curası” şeklinde belirtmiştir. Bu son sınıflandırmasında “tanbura” boy bağlama için tekne boyunun 38 cm., sap boyunun 50 cm., tel boyunun 80 cm., form eni ve derinliğinin 22,8 cm. olduğu ve alt tellerin re sesine akortlandığı bilgisi verilmektedir.

Açın tarafından yapılan ve bağlama ailesi için iyi niyetli ancak tümüyle öznel bir girişim olarak düşünülmesi gereken bu sınıflandırmanın “standart” başlığı ile sunulması halk müziğimizdeki yerellik anlayışıyla çelişeceği gibi, zaman ilerledikçe değişen ve gelişen

halk müziği icra/üslup özellikleri ile bağlama ailesi çalgılarının boyut, tel kalınlığı, tekne formu vb. birçok fiziksel özelliğinin değişime uğradığı gözden kaçırılmamalıdır. Tanbura boy bağlama deyince bugün yaygın olarak 38-42 tekne boyu arasındaki tekne boyları algılanmakta, üretilmekte ve çalınmakta; diğer taraftan tel kalınlıkları tercihi de oldukça farklılık gösterebilmektedir.

Bu alandaki bir diğer önemli referans kaynak ise Mahmut R. Gazimihal'e ait "*Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*" adlı kitaptır. Önemli bir başucu yayını olan bu kitapta bağlama ailesinin çeşitli üyelerine ait ayrıntılı, etimolojik, tarihsel ve estetik bilgiler verilmektedir. Ancak bağlama ailesi çalgılarının ebatları ve özellikle de akortlanmasıyla ilgili bilgiler dikkat çekicidir. Çünkü Gazimihal (1975:144) tel kalınlığı ile ilgili bilgi veremese de oniki telli, bozuk tanbura vb. sınıflandırmalarında tahmini sap ve tekne boyunun yanında akort için klasik Türk müziği yaklaşımına göre hareket etmiştir. Bu sebeple "re" olarak isimlendirdiği tellerin aslında diyapazona göre la olduğunu (hatta biraz daha pes) kendisi de açıklamaktadır. Tanbura olarak açıkladığı sazda da gövde ve sap dahil ortalama 80-90 cm.lik bir toplam uzunluktan bahsetmektedir. Akort yapılırken de alt tel gerginliğinin çalıcının tatmin olmasıyla ilişkili olarak ayarlandığını; diğer perdelerin ve tellerin bundan sonra düzenlendiğini belirtmektedir.

Türk halk müziği çalgılarına dönük araştırmalarda kullanılan bir başka önemli referans kaynak ise "*Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*" adlı kitaptır (Özbek ve diğerleri:1989). Bu yayında da araştırmacılar halk müziğimizin temel çalgısı diyebileceğimiz bağlama ailesi ile ilgili çalgı üretimi ve perde bağlanması konusundaki problemleri dile getirmişlerdir. Var olan perde sistemindeki kalıplaşmanın kaynağı olarak 1940'larda başlayan radyo çalışmaları gösterilmiştir. "Tambura curası", "bağlama curası", "fa tambura", "do tambura" ve "fa divan" gibi isimlendirmelerle sınıflandırma yapılmaya çalışılmıştır. Görece notasyonu açıklayabilmek adına notada yazılan ile gerçekte duyulan seslerin ayrı ayrı gösterildiği ayrıntılı bilgilere yer verilmektedir. Bu çalışmada da bağlama ailesinin en yaygın çalgısı olan "tambura" için değişik boyutlarda üretilip kullanıldığı belirtilmesine rağmen

"...söz konusu çalgının "tambura" olarak adlandırılması; Türk Halk Müziği Çalgı topluluklarında (Fa) ve (Do) olmak üzere iki tür tambura kullanılması uygun görülmüştür" (Özbek ve diğerleri: 1989: 47)

ifadesi yer almaktadır. Bütünüyle çalışmayı yapan grubun öznelliğinde bir sınırlama getirildiği böylece açıkça belirtilmektedir. Bu yaklaşıma göre "fa tambura" tekne boyu 38 cm. olan ve alt teli diyapazona göre re sesine akortlanan bir çalgı, "do tambura" ise tekne boyu 42 cm. olan ve alt teli diyapazona göre la sesine akortlanan bir çalgıdır. İsimlendirmede klasik Batı müziğinde yer alan aktarımlı çalgı mantığından hareket edilmeye çalışıldığı göze çarpmaktadır.

Diğer taraftan Önal (2005a:95-2005b:111) yaptığı çalışmalarda günümüzdeki durumu tasvir eden açıklamalarda bulunmaktadır:

"...(yanlış olmakla birlikte) bugün 38-43 cm arası tekne boyuna sahip tanburalarda çoğunlukla bozuk düzen denilen do(alt tel), fa(orta), la diyez(üst) akordu kullanılmaktadır."...""Örneğin 42 tekne bir tamburada alt teli sol yaptığımızda telin çok gevşek ve volümsüz(ölgün) tınladığını fark edebilirsiniz. Oysa aynı teli do yaparsanız tel çok daha iyi bir gerginliğe ulaşır..."

Bağlamanın akustik açıdan incelenmesine dönük bir araştırmada standart bağlama ailesi üyeleri geçmişten günümüze birçok çalışmadaki gibi Cafer Açın'ın bilgileri referans alınarak verilmiş ancak yaygın olarak kullanılan tambura bağlama için alt tellerin re ya da do frekansına çekildiği belirtilmiştir (Ermiş, 2006: 7).

Haşhaş (2013: 19) araştırmasında geçmişten gelen bağlama ailesinin boyut ve akortlarıyla ilgili tanımlamalarda güncelleme yapılması gerektiğini vurgulayarak uzun saplı bağlamaların isteğe ve ihtiyaca göre 38-42 cm tekne boyu aralığında üretildiğini, nota yazısındaki görece gösterimin dışında tellerin gerçek frekanslarının alt tel için yine istek ve ihtiyaca göre si, do, do diyez ve re seslerinden birisine akortlandığını belirtmektedir. Kısa saplı bağlamalarda 37-40 cm'lik daha küçük tekne boylarının, divan sazı adı verilen boyutlarda ise 44-50 cm arasında değişen tekne boylarının tercih edildiği dile getirilmiştir.

Bir diğer çalışmada da;

...Bağlama ailesinin form ölçüleri ile ilgili, araştırmacılar arasında farklı görüşlerin olduğu bilinir. En çok da bağlama ile tambura ölçüleri arasında birbirinden ayrı tespitler görülür. Bir kısmı tambura form boyunun 40 cm, bağlama form boyunun 34 cm olduğunu düşünürken, diğer bir kısmı da bağlamanın 42 cm, tamburanın 38 cm form boyu olduğunu kabul eder (İkiz, 2010: 17).

Şeklinde bu karmaşaya ilişkin görüşler yer almaktadır.

Çünkü bağlama ailesi içinde “tambura” boy artık 38-42 cm tekne boyu bir aralığı ifade etmekte ve bağlama çalanlar kendi fiziksel yapıları, ses genişlikleri ya da eşlik edecekleri çalgı ya da vokalin özelliklerine göre bu aralıktaki tekne boylarını tercih edebilmektedirler. Üstelik geçmiş birçok kaynakta bahsedildiği üzere tambura boy bağlamanın günümüzde 38 cm'den daha büyük üretilip kullanıldığı ve alt tel gerginliğinin tel kalınlığına göre değişmekle birlikte çoğunlukla “si”, “do” ya da “do diyez” seslerine akortlandığı herkesçe bilinmektedir.

Çakır (1995) geleneksel sabit perdeli çalgılarımızın eğitim müziğinde kullanılmasına yönelik yaptığı çalışmada; bu çalgıların dolayısıyla bağlamanın da transpoze uygulamasıyla genel müzik eğitiminde kullanılabileceğini belirtmiştir. Ayrıca bağlamanın alt telinin gerçek 440 frekanslı la sesine akortlanabilmesi için de tel kalınlıklarının değiştirilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Bağlama eğitiminde kullanılan akort sistemi alt tel gurubu la, orta tel grubu re, üst tel gurubu sol olarak akort edilmektedir. Bu akort şekli seslerin GTHM' deki karşılığıdır. Çalgımızı akort ederken genel olarak alt tel gurubunu piyanonun do sesine, orta tel gurubunu piyanonun fa sesine, üst tel gurubunu ise piyanonun si bemol sesine göre akort edilmektedir. Fakat bu sesler GTHM'de sırası ile la, re, sol olarak adlandırılmaktadır. Duyduğumuz ile isimlendirdiğimiz ses aynı değildir. Piyanodan alınan bu sabit sesler türkü söyleyen kişinin ses özelliğine göre değiştirilebilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken, piyanonun do sesinin GTHM'de la sesi olarak kabul edilmesidir (Asiltürk, 2009: 13).

Geleneksel Türk halk müziğinin temel çalgısı olan bağlama ve ailesiyle ilgili bu bilgiler araştırma konumuza ışık tutması ve temel teşkil etmesi bakımından oldukça önemli görülmektedir. Diğer taraftan çalgı eğitiminin değişmez ve vazgeçilmez materyali metotlar ve metodoloji araştırma konumuz açısından diğer önemli bir husustur.

“Çalgı metodu sözü şöyle tanımlanabilir: Saz çalma sanatının teknik ve müzikalite yönlerini bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için her çalgının kendi özelliklerine göre hazırlanmış çalgı öğretim kitabı” (Sun,1969,s.157). Çalgı metotları tanımdan da anlaşılacağı üzere bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için hazırlanmış bilimsel kitaplardır. Çalgı metotlarının özelliklerini açarsak “Bir çalgı metodu ilk önce, o çalgının teknik olanaklarını saptar, belirli bir teknik olanağı herkesin öğrenebilmesine açar, bu olanağın aşılmasını tekniğin ve müzikalitenin gelişmesini sağlar, yaratıcıların tasarımlarını genişletir, müzik icrasının yükselmesinde etkili olur” (Sun,1969,s.157). Sun'a göre çalgı metotları müziğimizin gelişmesini ve daha anlaşılır olmasını sağlayacak önemli etkenlerden birisidir. İyi bir çalgı metodunun çalgıyı herkesin öğrenmesine açacak şekilde

olması gerektiğini söylemektedir. Bu şekilde hazırlanmış bir metodun müzik icrasının yükselmesinde etkili bir rol izleyeceğini belirtmektedir. Çalgı metotlarının belirli bir program dahilinde hazırlanması gerektiği düşünülmektedir.

Bütün bu açıklama ve alıntılar ışığında problem cümlesi “*Bağlama öğretimine dönük yazılı/basılı yayınlarda görece notasyon durumu nasıl ele alınmıştır?*” şeklinde oluşmaktadır.

Bağlama için yazılmış metotları üç tarihsel evrede değerlendirmek mümkündür. Bu evreleri; notanın kullanılmayıp çalınma ilişkin kavramların türetilmediği ve bağlama çalgısının öğretilmesi yerine ağırlıklı olarak folklor ve Türk halk müziği tanımlarının öne çıktığı birinci evre, notanın kullanılıp çalınma ilişkin kavramların türetilmediği ikinci evre ve 2000’li yıllarda başlayan ve olumlu yönde hızlı bir gelişim gösteren üçüncü evre olarak tanımlamak yanlış olmaz. Halk müziği alanında çalışan akademisyen sayısındaki artışla birlikte bu alandaki akademik yayın ve çalışmaların da kayda değer bir şekilde arttığı ve nitelik bakımından tatmin edici, oldukça düzeyli metodolojik yayınlar yapılmaya başlanılan üçüncü evrenin gelecek adına umut verici olduğu görülmektedir. Bütün bu evreler içerisindeki yayınların çok azında bağlama için kullanılan notasyonun görece bir durumu yansıttığından bahsedilmektedir. Bir çalgının evrenselleşebilmesi adına oldukça önemli olan bu hususun çoğunlukla gözden kaçırıldığı ve gerekli açıklama, bilgi ve uyarıların yayınlarda yer almadığı gözlemlenmektedir.

Yöntem

Araştırmamız bağlama öğretimine ilişkin ulaşılabilen yayınlardaki bu durumu ayrıntılı ve karşılaştırmalı olarak ele almayı amaçlayan kaynak tarama modeli betimsel bir nitel araştırmadır.

Sayıtlar

Araştırmada şu sayıtlara dayanılmıştır:

1. İzlenen yöntem, araştırmanın amacına uygundur.
2. Veri toplama aracı, bu araştırma için yeterli, geçerli ve güvenilirlerdir.
3. Araştırmada kullanılan ölçütler gerçeği yansıtmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Türkiye’de bağlama eğitimi için hazırlanmış; ikinci ve üçüncü evre olarak sınıflandırılabilir notalı metotlar,
2. Metotların incelenmesinde dikkate alınan görece notasyon ya da aktarımlı çalgı konuları ile sınırlıdır.

İlgili Araştırmalar

Açın (1992) “Standart Bağlama Ailesi ve Bağlama Düzenlerinin Bağlamaya Yapmış Olduğu Etkiler” başlıklı çalışmada; altı boyuta ayırdığı standart bağlama ailesinin boyutlarıyla ilgili teknik bilgiler vermiş ve tellerin gerçek frekanslarına ilişkin

açıklamalarda bulunmuştur. Günümüze kadar yapılan birçok yayında bu standartlara ilişkin yaklaşıma sadık kalındığı görülmekle birlikte uygulamadaki durum hâlâ tartışmaya açıktır.

Atılğan (1992) “Geleneksel Müzik Türlerimizin Nota Yazım Tekniği ve İcrasında Uluslararası Kuralların Yanlış Kullanılışının Yarattığı Sorunlar” başlıklı çalışmada halk müziğimizde 440 frekanslı la notasının “do” ya da “do diyez” olarak kabul edildiğini ve porte üzerinde de bu şekilde yazılıp-okunduğunu belirtmektedir. Çalışmada bağlamanın akort yapısındaki görece duruma da değinen araştırmacı yabancı gözüyle yaşanan problemleri de örneklerle anlatmaktadır.

Özbek (1992) “Türkiye’de Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Bağlama Metodu” başlıklı çalışmada bir bağlama metodu planı sunmaktadır. Bu plana göre bağlamanın aktarımlı bir çalgı olduğu bilgisinin de mutlaka verilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Ancak çalışma tam olarak hangi boyutta bir bağlamaya ve bu bağlamaya ilişkin tel kalınlıklarına bir atıfta bulunmamakla birlikte alt tellerin piyanoya göre dördüncü oktav “re” sesine akortlanacağı yönünde bir kesin ifadeler yer almaktadır.

Küçükosmanoğlu (2006) “Eğitim Fakültelerinde Başlangıç Gitar Eğitiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi” konulu yüksek lisans tezinde eğitim fakültelerinde başlangıç aşamasında kullanılan metotları incelemiş, belirlenen ölçütler doğrultusunda metotlarda bulunma durumunu belirtmiştir.

Karalar (2005) “Başlangıç Düzeyinde Keman Öğretiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi” konulu tezinde uygulanan metotların neler olduğu, metotlarda hangi sorunlarla karşılaşıldığı, kullanılan yöntem, dilin anlaşılabilirliği, metotların içeriklerinin yeterliliği, çocuğa uygunluğu, konuların birbiriyle bağlantısı, görsel düzeni hakkındaki bilgiler vermektedir.

Tarım (2008) “Milli Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Bağlama Eğitimi İle İlgili Alıştırmalar ve Etütler” başlıklı yüksek lisans tezinde; bağlama için yazılmış metotların çoğunun TRT halk müziği repertuarından alınmış halk ezgilerinden oluştuğunu, alıştırmaların yetersiz olduğunu, var olan alıştırmaların belirli türküleri hedef aldığını, daha çok alt tel ekseninde çalışmaların ağırlıkta olup üst ve orta telin unutulduğunu, dile getirmektedir.

Asiltürk (2009) “Türkiye’de Başlangıç Bağlama Eğitimi İçin Hazırlanmış Metotların İçerik Açısından Değerlendirilmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda içerik analizi ölçütleri belirlenmiş ve 12 adet bağlama başlangıç düzeyi metodu; GTHM hakkında özlü bilgi, bağlama hakkında özlü bilgi, onarım-bakım bilgisi, akort bilgisi, duruş tutuş pozisyon bilgisi, başlangıç sesi tercihi, başlangıç birim süre tercihi, etüt çalışmaları, makam bilgisi, başlangıç makamı ve ezgilerde aslına uygunluk gibi kriterler göre incelenmiştir. Burada da araştırmamızla ilgili olarak akort bilgisinin incelenen metotlardan sadece dört tanesinde yer aldığı tespiti yapılmıştır.

İşıldar (2004) “Bağlama Metotlarının Çalgı Eğitimi Bakımından Değerlendirilmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarındaki ve Türk müziği konservatuvarlarındaki bağlama öğretim elemanlarına anket uygulanmış ve bazı uzman bağlama öğreticileriyle de görüşmeler yapılmıştır. Elde edilen veriler ışığında var olan bağlama metotlarının yetersiz bulunduğu tespiti yapılmıştır. Araştırmada 23 adet bağlama metodunun incelendiği görülmektedir.

Ekici (2001) “Bağlama Metodu Çalışmalarında Yapılan Yanlışlıklar ve Öneriler” başlıklı bildirisinde var olan metot çalışmalarının büyük bir çoğunluğunun ticari amaçlı türkü

albümlerinden öteye gidemediğini belirtmektedir. Çalışma, araştırma konumuza ilişkin bir içerik taşımamaktadır.

Koç (2001) “XX. Yüzyılın Son Dönemlerinde Yaygın Eğitimde Kullanılan Bağlama Eğitim Metodları ve XXI. Yüzyılda Bu Alandaki Beklentiler” başlıklı bildirisinde metotlardaki temel problemlerin; Türk müziği ses sisteminden kaynaklanan problemler ve kişisel yaklaşımlardan kaynaklanan problemler olmak üzere iki temel başlıkta ele almış ve Türk müziği ses sisteminden kaynaklanan problemlerin de nota yazısıyla ilgili olanlar ve geleneksel çalgı yapımıyla ilgili olanlar şeklinde iki alt başlığa ayırmıştır. Çalışmada araştırma konumuzla ilgili olarak metotlarda; Türk müziği ses sistemi ve nota yazım esaslarına göre bağlamanın aktarımlı bir çalgı olduğundan söz edilmemiş olduğu da özellikle vurgulanmaktadır. Çalışmada kendi zaman dilimine göre son on yıllık zaman dilimindeki yedi metot üzerinde çeşitli görüş ve eleştiriler yer almaktadır.

Akçalı (2012) “Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans çalışmasında eğitim fakültesi ve güzel sanatları fakültelerindeki bağlama öğretim elemanlarıyla görüşmeler yapılmış ve veriler doğrultusunda bağlama metodu inceleme kriterleri oluşturulmuştur. Bu kriterlere göre de bazıları birden fazla cilt olmak üzere 19 yazara ait bağlama metodu incelenmiştir. İnceleme sonucunda metotların ihtiyaca cevap verecek düzeyde olamadığı, yöntem ve içerik açısından yetersiz ve eksik olduğu, araştırmamızla ilgili olarak da görece notasyon ve akort konusunu ele alan metot sayısının 19 taneden sadece 4 tanesi olduğu tespit edilmiştir. Çalışmada bağlama ailesi ve düzenlerle ilgili bilgiler verilirken bağlamadaki görece notasyona değinilmiş ancak alt boş telin her zaman “do” sesine akortlandığı şeklinde bir yaklaşımda bulunulmuştur.

Haşhaş (2013) “Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap(Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinde çeşitli eğitim ve performans kurumlarında görev yapan bağlama eğitimcileriyle ve sanatçılarıyla görüşme yaparak bir bağlama metodunda olması gereken konular hakkında veri toplamıştır. Araştırmacı bu veriler ışığında incelediği 14 adet bağlama metodunun tutuş, mızrap tutuş-vuruş konuları açısından eksik ve yetersiz olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmamız için ulaşılabilen bağlama eğitimine dönük hazırlanmış yazılı materyallerden 38 tanesi incelemeye tabi tutulmuştur. Ülkemizde bugüne değin bağlama eğitimi/öğretimi için ne kadar yayın yapıldığının kesin olarak tespiti çok kolay görünmemekle birlikte özellikle doksanlı yıllarla birlikte büyük bir artış gösteren bu alandaki yayınların nitelik açısından her zaman tartışıldığı, günümüze doğru yaklaşıldıkça nitelikli yayınların ön plana çıkmaya başladığı bilinmektedir. İncelenen 38 yayının bu açıdan daha önce benzer çalışmalarla kıyaslandığında oldukça geniş bir çalışma örneklemini oluşturduğunu söylemek gerekir.

Bulgular ve Yorum

Bulgular bölümünde yer alan yayınlar; yayın isimleri/yazarlarının isimleri/yayın tarihleri ile sıralandıktan sonra bu yayınlarda kullanılan notasyon; anahtar tercihi, porte/tablatür nota tercihi ve aktarımlı/görece notasyonla ilgili uyarılar açısından ayrı ayrı gösterilmiştir.

“Bağlama Büyük Metod 1-2-3-4” Güray Taptık, 1972

Yayın bu alandaki en önemli öncü yayınlardandır. Giriş bölümünde bağlama ile ilgili boyut, tel kalınlığı gibi önemli ayrıntıların yanında görsellerle destekli bir tutuş ve oturuş öğretisi mevcuttur. Bozuk düzeni ile başlayan birinci bölümde sol anahtarının ve geleneksel nota yazımının kullanıldığı görülmekle birlikte ayrıca notaların yazıyla da yazıldığı dikkat çekmektedir. Görece notasyondan bahsedilerek normal boyda bağlamalar için alt tellerin la olarak isimlendirilmesine karşın radyoda piyanonun “do” sesine akortlandığı net bir şekilde açıklanmıştır. Bu standardın gerçekleştirmediği durumlar içinse çalıcının bağlamanın alt telini herhangi bir sese akortlayarak diğer telleri bu referansla akortlaması gerektiği belirtilmiştir.

“Bağlama Öğretim Metodu I-II-III”, Sabri Yener, 1987

Yayın üç ciltten oluşan bir dizi niteliğindedir. Normal tek porteli yazımın yerine söz ve saz için ayrı ayrı porteli notasyonun kullanıldığı ilk yayındır. Bu açıdan akademik ivmenin önemli köşe taşlarından birisini oluşturmaktadır. Bununla birlikte sol anahtarından vazgeçilmediği görülmektedir. Görece notasyonla ilgili bilgi I. cildin başlangıcındaki açıklamalar içerisinde verilmiştir. Bu açıklamalarda bozuk düzeninde alt telin diyapazona göre “do” sesine akortlanacağı ancak bu durumun kesin bir kural olmadığı, ne olursa olsun alt telin notasyonda la sesi ile temsil edildiği dile getirilmektedir.

“Notalarıyla Türkülerimiz-Bağlama Öğretim Metodu Bölümü”(89-115), Nejat Birdoğan, 1988

Yayının esası bütün olarak bir bağlama metodu niteliğinde olamamakla birlikte ilgili sayfalar arası bağlama öğretimine dönük bir bölüm yer almaktadır. Bu bölümde yazar nota ve müzik teorisi ile ilgili bilgilerden sonra bozuk düzeni hedef alınarak bağlama tanıtılmış ve görsellerle destekli basit ritmik çalışmalar ve basit bazı türküler yer almaktadır. Görece notasyona ilişkin bir bilgi bu bölümden hemen önce yer alan “bağlamamız” adlı bölümün sonunda verilmekte ve alt telin diyapazona göre “do” ya da “do diyez” sesine akortlandığı belirtilmektedir. Kitapta sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmediği görülmektedir.

“Bağlamada Düzen ve Pozisyon”, İrfan Kurt, 1989

Yayın içeriğindeki notasyonda normal porteli yazımın tercih edildiği, sol anahtarından vazgeçilmediği görülmektedir. Görece notasyonla ilgili kitabın başlangıç bölümlerinde birkaç kez açıklamalarda bulunulmuş ve alt telin görece olarak “la” kabul edildiği ancak gerçekte do/do#/re seslerinden birisine akortlandığı dile getirilmiştir. Yaygın olarak kullanılan “do” ve “re” sesleri için düzenlerin duyuluşları ayrıntılı tablolarla gösterilmiştir.

“Bağlama ve Halk Müziği Toplulukları İçin Çoksesli Türküler Dağarcığı”, Erdal Tuğcular, 1989

Yayın iki ve daha fazla bağlama için düzenlenmiş halk müziği ezgileri, koro için düzenlenmiş halk müziği ezgileri ve özgün çoksesli eserlerden oluşmaktadır. Bağlama ve ailesi için yazılmış düzenlemelerde sol anahtarından vazgeçilmediği, normal porte nota yazımının kullanıldığı görülmektedir. Yayının hedef ve içeriği düşünüldüğünde görece notasyona dair hiçbir bilgiye yer verilmemiş olması şaşırtıcıdır.

“Uygulamalı Temel ve Teknik Bağlama Eğitimi Dağar I-II-III-IV”, Nevzat Altuğ, 1997

Yayın dört kitaplık dağardan oluşmaktadır. Bozuk düzeni hedef alan birinci kitap başlangıç metodu niteliğindedir. Dağarın genelinde sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmediği görülmektedir. Görece notasyona ilişkin bilgi ve uyarılar dağarın birinci

kitabında “bağlamanın akordu” bölümünde başlangıçta verilmiştir. Bu bilgilere göre bağlamanın alt tellerinin piyanonun “do” ya da “do#” seslerinden birisine akortlandığı ancak “la” olarak isimlendirildiği ifade edilmektedir.

“Bağlama Düzeni(Çöğür) Pozisyonlar-Teknikler Metodu”, Ahmet Saçan, 1998

Yayın adından da anlaşılacağı üzere bağlama düzeni hedef alınarak yazılmıştır. Başlangıçtaki kısa açıklamalardan hemen sonra bolca türkü notası yer almaktadır. Sol anahtarından ve bilinen porteli nota yazım geleneğinden vazgeçilmediği görülmektedir. Ancak yayında görece notasyonla ilgili herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır.

“Bağlama Öğretim ve Eğitim Metodu(Uzun Saplı)”, Mehmet Saçan, 1999

Yayın belki de ülkemizde en çok baskısı yapılan ve satılan bağlama metodu olma özelliğine sahiptir. Nota ile ilgili basit birkaç bilgidен hemen sonra türkü öğretimine geçilmiş ve neredeyse tamamının türkülerden oluştuğu bir türkü albümü niteliğine bürünmüştür. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmediği görülmektedir. Görece notasyonla ilgili bir bilgi ya da uyarıya rastlanmamıştır.

“Okullarda Bağlama Eğitimi”, Bahattin Turan, 1999

Kitap, bozuk düzeni hedef alınarak yazılmıştır. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmediği görülmektedir. Başlangıç düzeyinde tekerlemeler, çocuk şarkıları ve bazı türküler yer almaktadır. Görece notasyona dair herhangi bir uyarı ya da bilgiye rastlanmamıştır.

“Modern Bağlama Metodu”, Hakan Akmaz, 2000

Yayın, bağlamada “bozuk düzeni” hedef alınarak yazılmış bir başlangıç metodudur. Yaygın olan sol anahtarından ve normal porteli yazımdan vazgeçilmediği görülmektedir. Kitabın başlangıcında akortla ilgili açıklamalar yapılırken bağlamanın alt tel grubunun bozuk düzende her zaman diyapazona göre “do” sesine akortlandığı şeklinde kesin ifadelere yer verilmiştir. Bu durum görece notasyona ilişkin bir açıklama olarak kabul edilmekle birlikte uzun saplı(tambura boy) bağlamalarda alt tel grubunun her zaman “do” frekansında olmadığı ve olamayacağı ise göz ardı edilmiştir.

“Karadüzen’de Bağlama Eğitimi Metodu”, Ahmet Saçan, 2001

Yayının başlangıcındaki kısa tanımlamalardan sonra kolaydan zora doğru gitmeyi hedefleyen bir yapı gözlemlenmekle birlikte bolca türkü notası mevcuttur. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmemiştir. Görece notasyona ait bir bilgi ya da uyarı yer almamaktadır.

“El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği metodu 1”, Erol Parlak, 2001

Yayın şelpe tekniğine dönük alandaki ilk yayın olma özelliği taşımaktadır. El ile çalma tekniğinin tarihçesi ve ülkemizdeki gelişmelerinin açıklandığı girişten sonra bu tekniğe ait transkripsiyon işaretleri açıklanmıştır. Basit alıştırımlar görsellerle desteklenerek kolaydan zora doğru ilerleyen bir yapıyla ezgi örneklerine geçiş yapılmıştır. Sol anahtarından vazgeçilmemekle birlikte tekniğin getirdiği kimi zaman karmaşık görünen nota yazısı dikkat çekmektedir. Yayının başlangıcındaki açıklamalarda görece notasyona değinilerek geleneğe sadık kalındığı ancak belki de farklı bir ton ya da anahtar tercihinin gerektiği dile getirilmiştir.

“Bağlama Eğitimi-Yöntem ve Teknikler”, Savaş Ekici, ?

Yayının tarihi üzerende yazmamakla birlikte 2000’li yılların başında olduğu tahmin edilmektedir. İçerik bütünüyle bozuk düzeni hedef alınarak hazırlanmıştır. Kitapta sol anahtarından ve geleneksel nota yazısından vazgeçilmediği görülmektedir. Yazar kitabın 38-42 cm. tekne boyundaki yaygın olarak kullanılan uzun saplı bağlamaları hedef aldığını belirtmiş ve görece notasyon için 39-41 cm. arası tekne boylarında alt tellerin diyaazona göre “do” sesine akortlandığını dile getirmiştir.

“Bağlama Metodu”, Turabi Değerli, 2002

Yayında kısa açıklamalardan sonra bolca türkü notası yer almaktadır. Bu notalarda donanım eksikliği dikkat çekmektedir. Ayrıca türkülerin hangi düzende ve pozisyonda çalınacağına dair bir bilgi de verilmemiştir. Sol anahtarından vazgeçilmediği görülmektedir. Metin ve açıklamaların İngilizceye de çevrildiği evrensel hedefli bu yayında görece notasyona dair herhangi bir bilgi ya da uyarı yer almamaktadır.

“Bağlama Düzeni Metodu-Birinci Kitap/Bağlamaya Başlangıç”, Cengiz Kurt, 2003

Yayın bağlama düzeni hedef alınarak yapılmış bir başlangıç metodudur. Başlangıçta oldukça ayrıntılı olarak nota yazısı ile ilgili bilgiler verilmiştir. Alışılğıeldik sib2, fa#3 vb. nota yazımının dışında b ve # işaretleri oklarla birlikte farklı kullanılarak rakamlı altere işaretlerden kaçınılmıştır. Sözlü ezgilerde söz ve saz partilerinin ayrı yazıldığı dikkat çekmektedir. Sol anahtarından vazgeçilmemiş ancak başlangıçtaki birkaç dizi çalışmasında tablatur notalama yönteminden faydalanılmıştır. Görece notasyon ve aktarımlı çalımla ilgili hiçbir bilgi ya da uyarıya rastlanılmamıştır.

“Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu-1”, Mustafa Aydın Atalay-Yaşar Kemal Alim, 2004

Yayında görsellerle destekli ve açıklamalı alıştırılmalar ekseninde bir basitten zora doğru ilerleyen bir yapı benimsenmiştir. Sol Anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmediği görülmektedir. Görece notasyonla ilgili bilgi ve uyarılar kitabın başlangıç bölümünde verilmiştir. Uzun saplı bağlamada alt tel grubunun piyanonun “la” sesine akortlanabileceği gibi tekne boyu ve tel numarasına bağlı olarak “si”, “do” vb. seslere de akortlanabileceği belirtilmiştir.

“Bağlama İçin Akor Şemaları-Kısa ve Uzun Sap”, Ziya Bulgurcu, 2004

Yayında “kısa” ve “uzun” sıfatlarıyla belirtilen aslında “bağlama düzeni” ve “bozuk düzeni”dir. Yazar kısa sap bağlama için akort ve düzen bilgilerini verirken alt teli “re” olarak, uzun sap bağlama için ise alt teli “la” kabul ederek sınıflandırma yapmıştır. Çalışmada sol anahtarından ve bilinen porteli yazımdan vazgeçilmediği, farklı düzenlere ait akor şemalarının yer aldığı ancak görece notasyondan hiç bahsedilmediği ve bu konuda bir açıklama yapılmadığı görülmektedir.

“El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2”, Erol Parlak, 2005

Yayın şelpe tekniğine dönük alandaki ilk yayının devamı niteliğindedir. Bu teknikte ezgi düzenleme ve çokseslilikle ilgili açıklamalardan sonra ezgi örneklerine geçiş yapılmıştır. Serinin birincisinde olduğu gibi sol anahtarından vazgeçilmediği görülmektedir. Serinin birincisinde görece notasyona değinildiğinden burada tekrar değinilmediği ancak ilk kitaptaki notasyonun zorluğuna dönük eleştiriler doğrultusunda halk müziği ve bağlama notasyonunun ilkel yapısından bir an önce kurtulması gerektiğine vurgu yapıldığı dikkat çekmektedir.

“Kısa Sap Bağlama Düzeni Metodu”, Zakir Arafat, 2008

Yayında bağlama tarihçesi ve nota ile ilgili giriş bölümünden sonra bağlama düzeni yönünde etüt ve eserlerle yoğunlaştırılmış ayrıntılı bir yol izlenmiştir. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazımının kullanıldığı görülmekle birlikte görece notasyona dair bir uyarı ya da bilgi yayında yer almamaktadır.

“Bağlama Metodu-Bağlama Düzeni Cilt I-II”, Arif Sağ-Erdal Erzincan, 2009

Yayın, bağlama düzeninde alıştırmaya ve repertuvardan oluşan birinci cilt ile diziler ve pozisyonlardan oluşan ikinci ciltten oluşmaktadır. Hem tezeneli hem tezenesiz tekniklerle ilgili bölümler yer almaktadır. Oldukça ayrıntılı ve İngilizce destekli kitapta sol anahtarından vazgeçilmediği ve geleneksel nota yazımının kullanıldığı görülmektedir. Ancak bağlama boyutu vetel kalınlıkları dahi verilmiş olmasına karşın bağlama düzeniyle ilgili olarak görece notasyondan ve aktarımlı bir çalgı durumundan bahsedilmemiştir.

“Bağlama Düzeni Metodu 1”, Güven Aydemir, 2010

Yayının başlangıcında müzik tarihi ve bağlama ailesi ile ilgili ayrıntılı tarihsel açıklamalardan sonra bağlama düzeninin yaygın olarak kullanıldığı bağlama formundan bahsedilmiştir. Bu yaklaşımda tekne boyunun 36-42 cm. arasında olabildiği dile getirilmiştir. Geleneksel nota yazımından ve sol anahtarından vazgeçilmemekle birlikte sözlü ezgilerde söz ve saz için ayrı partiyonlar yazılmış olması dikkat çekicidir. Görece notasyona değinilen başlangıç kısmında tellerin gerçek frekansları ne olursa olsun bağlama düzeninde tellerin aşağıdan yukarıya doğru re-sol-la olarak isimlendirildiği belirtilmiştir.

“Bağlama(Saz) Okulu/Schule Method: Parmak Tekniği (Şelpe) İçin Sistemik Kulavuz; Cilt 1”, Erol Parlak, 2010

Yayının zaten el ile çalma (şelpe) tekniğine dönük olduğu adından da anlaşılmaktadır. Bu sebeple bu tekniğe uygun işaretlemeler kullanılmış olmakla birlikte sol anahtarından vazgeçilmeksizin normal porteli yazımın tercih edildiği görülmektedir. Görece notasyonla ilgili durum ise eserin başlangıcındaki “notasyon sistemi” bölümünde açıklanmış ve var olan genel anlayıştan kopulmadan la eksenli sol anahtarlı yazımın tercih edilmesinin gerekçeleri sıralanmıştır.

“Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem”, Can Karahan, 2010

Yayında parmak egzersizi eksenli bir yöntem kullanılmakla birlikte sol anahtarlı tablatur nota sistemi tercih edilmektedir. Bağlamanın aktarımlı bir çalgı olma durumu çalışmanın başında açıklanmış ancak bu açıklamada ikinci çizgi do anahtarlı bir yazımın çözüm olarak ileri sürülmesine karşılık eser boyunca sol anahtarlı yazımdan vazgeçilememiştir.

“Bağlama Repertuarı 1-Karadüzen/Dünya Müzikleri”, Güven Aydemir, 2010

Yayında girişteki açıklamalardan sonra çeşitli dünya müziklerinden bağlamaya uyarlanmış ezgiler yer almaktadır. Hatta girişte bazı basit akorlarla ilgili açıklamalar da mevcuttur. Sol anahtarından ve normal porteli nota yazımından vazgeçilmediği görülmektedir. Ancak evrensellik iddiasındaki yayında görece notasyona dair en ufak bir bilgi ve uyarıya rastlanılmamıştır.

“Bağlamada Yöresel Tezene Tavırları”, Hüseyin Yükrük, 2011

Yayın; Zeybek, Silifke, Azeri, Teke, Karadeniz, Kayseri, Deyiş, Konya, Sürmeli gibi yöresel tezene tavrıyla ilgili ayrıntılı açıklamalar ve notalar içermektedir. Sol anahtarından vazgeçilmediği ancak notada yazılan ile bağlamada seslendirilen durumu tasvir eden çift

porteli bir yazımın kullanıldığı görülmektedir. Görece notasyon ve akort durumuyla ilgili kitabın hiçbir bilgi vermediği görülmüştür.

“Bağlama İçin Bestelenmiş Etüt ve Eserler Üzerine Çağdaş Yaklaşımlar”, Mehmet Kınık, 2011

Yayın bir üniversite araştırma projesi niteliğinde olup içeriğindeki notalar albüm olarak seslendirilmiş ezgilerin notalarıdır. Geleneksel nota yazımından ve sol anahtarından vazgeçilmediği, düzenlemeler için partiyonlu notaların yer aldığı görülmektedir. Görece notasyonla ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

“Bağlama İçin 100 Etüt”, Mehmet Kınık, 2011

Yayın bu alanda içerik bakımından etüt kapsamlı az bulunan yayınlardandır. Etütler bozuk düzeni temelinde bir hedefle yer almaktadır. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmemiştir. Yayında görece notasyona ait bir uyarı ve bilgiye rastlanmamıştır.

“Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları”, Ali Kazım Akdağ, 2012

Yayında bağlamada kullanılan çeşitli düzenler ve tavırlarla ilgili alıştırma ve eserler yer almaktadır. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmediği görülmekle birlikte, tavırlar bölümünde çalınışı daha açık ifade edebilmek adına çift porteli yazımdan faydalanılmıştır. Yayında görece notasyona dair bir bilgi ya da uyarı yer almamaktadır.

“Bağlama Metodu 1”, Ali Kazım Akdağ, 2012

Yayın başlangıç düzeyinde ve bağlama düzeni hedef alınarak yazılmış bir kitaptır. Temel müzik teorisi ve bona çalışmalarından sonra bağlamanın tanıtıldığı ve kolaydan zora doğru alıştırma ve eserlerle ilerlediği görülmektedir. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmemiştir. Görece notasyona ilişkin uyarı bulunmakla birlikte bağlama düzeninde alt tellerin diyapazona göre her zaman “fa” sesine eşitlendiğine dair kesin ifadeler kullanıldığı dikkat çekmektedir.

“Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Türk ve Batı Müziği Çalgıları Bağlama Ders Kitabı 9. Sınıf”, Ali Kazım Akdağ-Çetin Tuncer, 2012

Yayının basılı haline ulaşılamamakla birlikte internet erişimi ile pdf formatında elde edilmesi mümkündür. Kitabın bağlama düzeni ve tezeneli çalım tekniği ile başlangıç yaptığı, sol anahtarından vazgeçilmeksizin geleneksel nota yazım anlayışına sadık kaldığı ve ikinci ünite de şelpe tekniğine geçiş yaptığı görülmektedir. Görece notasyon ya da akort ile ilgili bir bilgi ya da uyarıya rastlanmamıştır.

“Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Türk ve Batı Müziği Çalgıları Bağlama Ders Kitabı 10. Sınıf”, Ali Kazım Akdağ-Uğur Yalçın Derin, 2012

Yayının basılı haline ulaşılamamakla birlikte internet erişimi ile pdf formatında elde edilmesi mümkündür. Kitabın bir önceki sınıf kitabına paralel olarak bağlama düzeni ve tezeneli çalım tekniği ile içerik taşıdığı, sol anahtarından vazgeçilmeksizin geleneksel nota yazım anlayışına sadık kalındığı görülmektedir. Görece notasyon ya da akort ile ilgili bir bilgi ya da uyarıya rastlanmamıştır.

“Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Türk ve Batı Müziği Çalgıları Bağlama Ders Kitabı 11. Sınıf”, Ali Kazım Akdağ-Uğur Yalçın Derin, 2012

Yayının basılı haline ulaşılamamakla birlikte internet erişimi ile pdf formatında elde edilmesi mümkündür. Kitabın bozuk düzeni başta olmak üzere fa müstezat, do müstezat, fıdayda, misket, sürmeli ve bağlama düzeni ile ilgili bilgiler ve tezeneli çalım tekniği ile

ilgili olarak da teke, zeybek, konya, sürmeli gibi tavırlara ait içerik taşıdığı, sol anahtarından vazgeçilmeksizin geleneksel nota yazım anlayışına sadık kalındığı görülmektedir. Ayrıca şelpe tekniği farklı düzenlerde ve tavırlarda da örneklerle açıklanmıştır. Görece notasyon ya da akort ile ilgili bir bilgi ya da uyarıya rastlanmamıştır.

“Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Türk ve Batı Müziği Çalgıları Bağlama Ders Kitabı 12. Sınıf”, Ali Kazım Akdağ-Uğur Yalçın Derin, 2013

Yayın basılı haline ulaşılammakla birlikte internet erişimi ile pdf formatında elde edilmesi mümkündür. Kitap iki ve daha fazla bağlama için düzenlenmiş çoksesli eserler, tezeneli ve el ile çalma tekniğinde ileri icraya dönük eserler içermektedir. Fa anahtarıyla yazılan divan bağlama partisi hariç sol anahtarından vazgeçilmeksizin geleneksel nota yazım anlayışına sadık kalındığı görülmektedir. Görece notasyon ya da akort ile ilgili bir bilgi ya da uyarıya rastlanmamıştır.

“Bağlama İçin Denemeler”, Kemal Dinç, 2012

Yayın aynı isimli albüm kaydının notalarını içermektedir. Bağlama ile seslendirilmiş ezgilerin notalarında sol anahtarından vazgeçilmediği ancak alışılmışın dışında oldukça iyi bir notasyonun hemen göze çarptığı görülmektedir. Görece notasyona dair herhangi bir açıklama ya da bilgi gözlenmemiştir.

“Bağlama Egzersizleri”, Zeki Atagür, 2013

Yayın bu alanda az rastlanan bütünüyle özgün egzersizlerden oluşan bir yayındır. Yayın içerisinde arpej ve akorlarla sonunda bağlamaya özel yazılmış bazı özgün eserler de yer almaktadır. Bütünüyle uzun saplı bağlamada bozuk düzeni hedef alınmış egzersiz ve eserler içermektedir. Sol anahtarından ve bilinen porteli nota yazısından vazgeçilmediği görülmektedir. Ancak kitapta görece notasyona dair herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

“Bağlama İçin Etüt, Egzersiz ve Eserler”, Attila Özdek, 2014

Yayın alanda etüt ve egzersiz içeriği ile ön plana çıkan sınırlı sayıda yayınlardan birisidir. Özgün isimlendirmelerle yazılmış ve teknik beceriyi geliştirmeyi hedefleyen etüt ve egzersizlerin yanında Klasik Türk Müziği ve Klasik Batı Müziğinden bağlamaya uyarlanmış ezgiler ile bağlamaya özel yazılmış teknik eserler kitapta yer almaktadır. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazım anlayışından vazgeçilmediği görülmektedir. Görece notasyonla ilgili uyarı ve bilgiler kitabın başlangıç kısmında verilmektedir. Buna göre notaların frekanslardan öte sadece bağlama perdelerini işaret eden görece simgeler olduğu ifade edilmektedir.

“Bağlama(Tambura) Albümü”, Mehmet Ali Özdemir, 2014

Yayın içerisinde notasyonda normal porteli yazımın tercih edildiği, birden çok bağlama için ya da piyano eşlikli bağlama için yazılmış ezgilerde iki ya da daha fazla porte kullanıldığı görülmektedir. Çarpıcı olan ise yazarın araştırmamızın başında da belirttiğimiz bazı referans kaynaklara dayanarak tambura boy bağlamayı 38 cm. olarak kesin bir standartta kabul etmesi ve notasyonda da “ikinci çizgi do anahtarı”nı kullanmasıdır. Yazar böylece aktarımlı çalgı durumunun ortadan kalktığını ileri sürmektedir. Yayında yer alan ezgiler bozuk düzeni ile seslendirilmek üzere notalanmıştır. Yayında ayrıca yazara ait özgün eserlerin yanında, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ezgileri ile klasik Batı müziğinden uyarlamalar yer almaktadır.

“Temel Bağlama Öğretimi-Yöntem ve Teknikler”, Servet Yaşar, 2015

Yayın başlangıç düzeyinde olup bozuk düzeni hedef alan bir bağlama metodudur. Pozisyon fikriyle birçok davranışın kazandırılmaya ve geliştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Sol anahtarından ve geleneksel nota yazımından vazgeçilmemiştir. Görece notasyonla ilgili herhangi bir uyarı ya da bilgiye rastlanılmamıştır.

Sonuç ve Öneriler

-Araştırma kapsamında incelenen bağlama eğitim-öğretimine dönük 38 yayının geçmişten günümüze doğru geldikçe akademik, metodolojik, teknik ve estetik açıdan olumlu bir gelişme gösteren bir manzara ortaya koyduğu görülmektedir.

-Ancak var olan yayınların ağırlıklı olarak; ticari kaygıların ön planda tutulduğu, daha çok türkü notalarından oluşan birer nota albümü niteliğinde kaldığı gerçeği de ortadadır.

-Günümüze yaklaştıkça bu tür yayınlarda işitsel, görsel destek sağlayıcı CD, DVD gibi eklentilerin varlığı da dikkat çekmektedir.

-Araştırma konu başlığı açısından ele alındığında incelenen yayınların neredeyse tamamında sol anahtarından vazgeçilmediği, geleneksel nota yazım anlayışına sadık kalındığı gözlenmektedir. Bu konudaki problemi dile getiren çalışmalar dahi aynı anlayışla oluşturulmuş içerikler taşımaktadır.

-Genel olarak geleneksel müziklerimizde, özele doğru inildiğinde Türk halk müziğinde ve araştırma konumuz olan bağlama müziğinde aktarımlı çalgı olma durumundan kaynaklı görece notasyon konusunda çözüm ortaya koymaya çalışan yaklaşımların daha çok anahtar değişikliği yolunu önerdikleri ya da tercih ettikleri görülmektedir. Bu noktada da var olan birkaç çalışma “ikinci çizgi do anahtarı”nı çözüm olarak kullanmaya çalışmıştır. Ancak bu çözüm arayışında yaygın olarak kullanılan bağlama boyutu-ki tambura boy bağlama olarak isimlendirilmektedir-belirli tek bir boyut(38 cm.) ve akort standardına(alt tel “re”) bağlı olarak kabul edilmiştir. Günümüzde bu tip bağlamalarda tek tip bir tekne boyu olmadığı gibi tambura boyun 38-42 cm. arasındaki boyutları kapsadığı ortadadır. Üstelik bu bağlamalarda kullanılan tel kalınlığına göre ve eşlik edilecek solist ya da çalgıların ses alanına göre alt tellerin diyapazon re-do#-do-si-sib vb. yakın seslere akortlanması mümkündür.

-İncelenen 38 yayında görece notasyondan ve bağlamanın aktarımlı bir çalgı olması durumundan bahseden yayın sayısı sadece 15’tir. Bu durum (%40) oldukça düşündürücüdür. Yıllardır bahsedilen bu problemin ilk olarak bağlama öğretimine dönük yayınlarda ele alınmış olması, çözüm önerileri sunulmasa bile belirli uyarıları taşıyor olması beklenmektedir.

-Görece notasyonla ilgili bilgi veren yayınların içinde ise birbirleri arasında tutarlılık taşımayan, çelişkili ifadeler yer almaktadır. Bir kısım yayın alt telin diyapazona göre her zaman “do” sesine akortlandığını ileri sürerken bazıları alt telin “re” sesine akortlandığını dile getirmektedir. Bazı yayınlar ise alt telin; tel kalınlığı, tekne boyu, eşlik edilecek solist ya da çalgının durumuna ya da bağlama çalanın istek ve iradesine bağlı olarak “re” ile “si” arasındaki farklı seslere akortlanabileceğini belirtmektedirler.

Öneriler

Bağlamanın notasyonundaki aktarımlı çalgı ya da başka bir deyişle görece notasyon durumu bir problem olarak çözüm beklemekle birlikte:

-Bu problemin çözümünde bağlama üretim koşullarından bağımsız bir arayışın mümkün olmayacağı ortadadır. Bu sebeple bundan 20-25 yıl önce ortaya konulmuş bağlama formlarına ait standartların yeniden gözden geçirilerek günümüz üretim koşullarına göre güncellenmesi gerekmektedir.

-Problemin çözümü için ortaya konulan farklı anahtar denemelerinin dayanağı günümüzde gerçekliğini yitirmiş bağlama form standartlarıyla ilgili kesin kabullerdir. Bu yönüyle zaten kesin bir çözüm oluşturamayan farklı anahtar denemelerinin ayrıca dünya çapınca en yaygın sol anahtarından vazgeçilmesinin getireceği sıkıntılar da düşünülerek yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Çözüm için yapılacak girişimlerde sol anahtarı kullanılarak da alt telin gerçek “re” frekansında olacağı notasyonlar oktav farkları belirtilerek rahatlıkla yapılabilir.

-Klasik Batı müziğinde yer alan aktarımlı çalgılar fikrinden yola çıkılarak bağlama müziğindeki görece notasyona bir çözüm getirmek gerekmektedir. Bu noktada bağlama boyutlarında ve tel kalınlıklarındaki çeşitlilik göz önüne alınarak nota yazısındaki kolay anlaşılabilirliği kaybetmemek adına süregelen notasyon anlayışıyla birlikte notanın başında açıklama bölümü oluşturulmalı ve bu bölümde “la” sesinin diyapazona göre karşılığı hakkında bilgiler verilmelidir.

Kaynakça

- AÇIN, C. (1992), “Standart Bağlama Ailesi ve Bağlama Düzenlerinin Bağlamaya Yapmış Olduğu Etkiler” (397-408), Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Der. :Salih TURHAN, Çukurova Matbaacılık, Ankara
- AÇIN, C.(1994), “Enstrüman Bilimi (Organoloji)”, Yenidoğan Basımevi, İstanbul
- AKÇALI, C. (2012), “Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale
- AKDAĞ, Ali K. (2012), “Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları”, Pan Yayınları, Ayhan Matbaası, İstanbul
- AKDAĞ, Ali K. (2012), “Bağlama Metodu I”, Ayhan Matbaası, İstanbul
- AKDAĞ, Ali K.; TUNCER, Ç.(2012). “Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Türk ve Batı Müziği Çalgıları Bağlama Ders Kitabı 9. Sınıf”, MEB Devlet Kitapları, Ankara
- AKDAĞ, Ali K.; DERİN, Uğur Y.(2012). “Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Türk ve Batı Müziği Çalgıları Bağlama Ders Kitabı 10. Sınıf”, MEB Devlet Kitapları, Ankara
- AKDAĞ, Ali K.; DERİN, Uğur Y.(2012). “Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Türk ve Batı Müziği Çalgıları Bağlama Ders Kitabı 11. Sınıf”, MEB Devlet Kitapları, Ankara
- AKDAĞ, Ali K.; DERİN, Uğur Y.(2013). “Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Türk ve Batı Müziği Çalgıları Bağlama Ders Kitabı 12. Sınıf”, MEB Devlet Kitapları, Ankara
- AKMAZ, H. (2000), “Modern Bağlama Metodu”, Ozan Müzik Market, Rem Matbaacılık, İzmir
- ALTUĞ, N. (1997), “Uygulamalı Temel Bağlama Eğitimi Dağar I-II-III-IV”, Anadolu Matbaası, İzmir
- ARAFAT, Z. (2008), “Kısa Sap Bağlam Düzeni Metodu”, Nota Yayınları, Berdan Matbaası, İstanbul
- ASİLTÜRK, O. (2009), “Türkiye’de Başlangıç Bağlama Eğitimi İçin Hazırlanmış Metotların İçerik Açısından Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- ATAGÜR, Z. (2013), “Bağlama Egzersizleri”, Sonsöz Gazetecilik Matbaacılık, Ankara
- ATALAY, M. Aydın; ALİM, Y. Kemal, (2004), “Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu-1”, Aktüel Basım Yayın, Motif Matbaacılık, Bursa

- ATILGAN, H. (1992), “Geleneksel Müzik Türlerimizde Nota Yazım Tekniği ve İcrasında Uluslararası Kuralların Yanlış Kullanılışının Yarattığı Sorunlar” (433-435), Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Der. :Salih TURHAN, Çukurova Matbaacılık, Ankara
- AYDEMİR, G. (2010), “Bağlama Düzeni Metodu I”, Birleşik Matbaa, İzmir
- AYDEMİR, G. (2010), “Bağlama Repertuarı I-Karadüzen/Dünya Müzikleri”, Senfoni Müzik Dağıtım, Birleşik Matbaa, İzmir
- BİRDOĞAN, N. (1988), “Notalarıyla Türkülerimiz-Bağlama Öğretim Metodu Bölümü”(89-115), Özgür Yayın Dağıtım, Acar Matbaacılık, İstanbul
- BULGURCU, Z. (2004), “Bağlama İçin Akor Şemaları-Kısa ve Uzun Sap”, Yurtrenkleri Yayınları, Deniz Yıldızı Matbaası, Ankara
- DEĞERLİ, T.(2002), “Bağlama Metodu”, İmece Müzik, Etki Matbaacılık, İzmir
- DİNÇ, K. (2012), “Bağlama İçin Denemeler”, Pan Yayınları, Ayhan Matbaası, İstanbul
- EKİCİ, S. (2001), “Bağlama Metodu Çalışmalarında Yapılan Yanlışlıklar ve Öneriler” (88-92), Müzikte 2000 Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Haz.: Göktan AY, Kültür Bakanlığı Yayınları, Neyir Matbaacılık, Ankara
- EKİCİ, S. (?), “Bağlama Eğitimi-Yöntem ve Teknikler”, Yurt Renkleri Yayınları, İnkansa Ofset, Ankara
- ERDİŞ, E. (2006), “Bağlamanın Akustik Açısından İncelenmesi ve Geliştirilmesine İlişkin Yeni Yaklaşımlar”, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas
- GAZİMİHAL, Mahmut R. (1975). “Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız”, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara
- HASHAŞ, S.(2013). “Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yöntemlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum
- İŞILDAR, Z. (2004), “Bağlama Metotlarının Çalgı Eğitimi Bakımından Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa
- İKİZ, F. (2010), “İstanbul’da Yaygın Eğitimde Görülen Bağlama Öğretim Problemleri”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- KARAHAN, C. (1996), “Bağlama Müziğine İlişkin Eserlerin Seslendirilmiş Biçimi İle Yazılış Arasındaki Farklılıkların İncelenmesi Sınanması Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- KARAHAN, C. (2010), “Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem”, Okutman Yayıncılık, Ankara
- KINIK, M. (2011), “Bağlama İçin Bestelenmiş Etüt ve Eserler Üzerine Çağdaş Yaklaşımlar”, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi, Kayseri
- KINIK, M. (2011), “Bağlama İçin 100 Etüt”, Yayınevi Yayınları, Özkan Matbaası, Ankara
- KOÇ, A. (2001) “XX. Yüzyılın Son Dönemlerinde Yaygın Eğitimde Kullanılan Bağlama Eğitim Metodları ve XXI. Yüzyılda Bu Alandaki Beklentiler” (216-224), Müzikte 2000 Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Haz.:Göktan AY, Kültür Bakanlığı Yayınları, Neyir Matbaacılık, Ankara
- KURT, İ. (1989) “Bağlamada Düzen ve Pozisyon” , Pan Yayıncılık, Kent Basımevi, İstanbul
- KURT, C. (2003), “Bağlama Düzeni Metodu-Birinci Kitap/Bağlamaya Başlangıç”, CKMİ Müzik Merkezi Yayınları, Kuloğlu Matbaacılık, Ankara
- ÖNAL, Ö. (2005a) “Bağlamada Akustik Elemanlara Dair Sezgisel Saptamalar” (94-103), Anadolu’nun Nefesi Bağlamanın Tarihçesi Sempozyumu (25-29 Haziran 2002) Bildiriler Kitabı, Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara
- ÖNAL, Ö. (2005b) “Bağlamada Göğüs Tahtası ve Geleneksel Takma Tekniği” (104-114), Anadolu’nun Nefesi Bağlamanın Tarihçesi Sempozyumu (25-29 Haziran 2002) Bildiriler Kitabı, Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara

- ÖZBEK, Mehmet A.(1992) “*Türkiye’de Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Bağlama Metodu*” (458-462), Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Der. :Salih TURHAN, Çukurova Matbaacılık, Ankara
- ÖZBEK, M.; M. SUN; E. TUĞCULAR; E. BAYRAKTAR; B. ÖNDER. (1989). “*Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*”, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ünal Ofset, Ankara
- ÖZDEK, A. (2014), “*Bağlama İçin Etüt, Egzersiz ve Eserler*”, Plaka Matbaacılık, Ankara
- ÖZDEMİR, Mehmet A. (1992) “*Bağlamanın Solo Bir Çalgı Olarak Çoksesli Kullanımı*”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- ÖZDEMİR, Mehmet A. (2014) “*Bağlama(Tambura) Albümü*”, Marmara Üniversitesi Yayınevi, Gezen Basım, İstanbul
- PARLAK, E. (2001), “*El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu I*”, Ekin Yayınları, Maket Matbaacılık, Bursa
- PARLAK, E. (2005), “*El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2*”, Aktuel Yayınları, Motif Matbaacılık, Bursa
- PARLAK, E. (2010) “*Bağlama (Saz) Okulu/Schule Method: Parmak Tekniği (Şelpe) İçin Sistemik Kılavuz; Cilt I*”, Acoustic Music Books, Almanya
- SAÇAN, A. (1998) “*Bağlama Düzeni (Çöğür) Pozisyonlar-Teknikler Metodu*”, Senfoni Müzikevi, Çağdaş Matbaacılık, İzmir
- SAÇAN, A. (2001) “*Karadüzen’de Bağlama Eğitimi Metodu*”, Saçan Müzik Evi, Can Ofset, İzmir
- SAÇAN, M. (1999), “*Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu (Uzun Saplı)*”, Ofis-Ser Matbaacılık, İzmir
- SAĞ, A.; ERZİNCAN, E. (2009), “*Bağlama Metodu-Bağlama Düzeni Cilt I-II*”, Pan Yayınları, Ayhan Matbaası, İstanbul
- SUN, M. (1969), *Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Kültür Yayınları No:2, Ankara
- TAPTIK, G. (1972), “*Bağlama Büyük Metod 1-2-3-4*”, Güray Taptık Yayınları, Ankara
- TARIM, C. (2008), “*Milli Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Bağlama Eğitimi İle İlgili Araştırmalar ve Etütler*”, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- TUĞCULAR, E. (1989), “*Bağlama ve Halk Müziği Toplulukları İçin Çoksesli Türküler Dağarcığı*”, Büro 86, Ankara
- TURAN, B. (1999), “*Okullarda Bağlama Eğitimi*”, Alkan Okul Yayınevi, İzmir
- UYSAL, S. (2005), “*Anadolu’nun Nefesi Bağlama ve Sorunları*” (64-67), Anadolu’nun Nefesi Bağlamanın Tarihçesi Sempozyumu (25-29 Haziran 2002) Bildiriler Kitabı, Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara
- YAŞAR, S. (2015), “*Temel Bağlama Öğretimi-Yöntem ve Teknikler*”, Kocatepe Akademi Yayınları, Hazer Ofset Matbaacılık, Afyonkarahisar
- YENER, S. (2003), “*Bağlama Öğretim Metodu I*”, 5. Baskı, Cem Web Ofset, Ankara
- YENER, S. (2003), “*Bağlama Öğretim Metodu II*”, 4. Baskı, Cem Web Ofset, Ankara
- YENER, S. (1991), “*Bağlama Öğretim Metodu III*”, 2. Baskı, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaa Sanayi, Trabzon
- YÜKRÜK, H. (2011), “*Bağlamada Yöresel Tezene Tavırları*”, Sarıyıldız Ofset, Ankara

SES KAYIT STÜDYOSU ORTAMINDA BAĞLAMA KAYDI İÇİN YAKLAŞIMLAR

Kürşat TAYDAŞ²²

Özet

Stüdyo ortamında enstrüman ses kaydı konusunda batı müziği çalgıları için zaman içerisinde belirli teknikler oluşturulmuştur ve bu teknikler günümüzde ana hatlarıyla kullanılmaktadır. Geleneksel Türk Halk Müziği çalgılarımızdan Bağlama'nın stüdyo ortamında ses kaydının yapılabilmesi için belirlenmiş standartlar bulunmamakla birlikte denemeler yapılmaktadır. Bu çalışmada, bağlamanın stüdyo ortamında farklı bölgelerden mikrofon yerleşimi ile ses kaydı yapılarak uygun mikrofon yerleşimini bulmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Stüdyo, Mikrofon, Bağlama, Ses kaydı

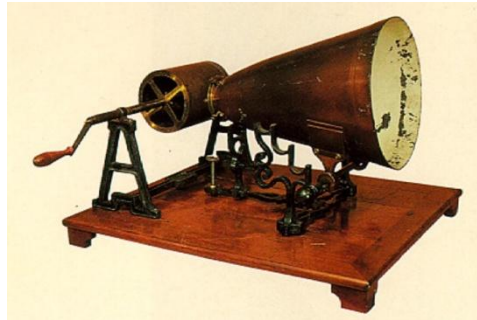
Abstract

In studio environment specific techniques about sound recording for western music instruments are formed in time and the techniques are used with the main lines at the present time. There are no standards which are determined to be able to make voice recording of Baglama as one of the traditional Turkish Folk Music instruments in studio environment, besides trials are still continuing. In the study, it is aimed to find suitable microphone localization by sound recording with microphone localization from different areas in studio environment of baglama.

Keywords: Studio, Microphone, Baglama, Sound Recording

Giriş

Bugün bilinen ilk ses kaydı 1860 yılında Paris’li Édouard-Léon Scott de Martinville’in gerçekleştirdiği bir Fransız halk şarkısına aittir. Martiville kendi geliştirdiği fonotograf (phonoautograph) ile ses dalgalarının görüntülenmesini mümkün kılıyordu. Ancak kullandığı yöntem bu görüntünün tekrar çalınmasına veya dinlenilmesine olanak vermiyordu. Bu kaydın 2008 yılında bulunmasıyla birlikte, ilk ses kaydının Edison tarafından fonograf (phonograph) ile yapıldığı bilgisi değişmiştir. 1877 yılında Thomas Alva Edison fonografi icad ederek ses kaydı yapabilen ve bu kaydı dinleyebilen ilk kişi olmuştur.



Resim 1. Fonotograf

²² Öğr.Gör., Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Sivas
kursat.taydas@gmail.com

Ses kaydetme ve geri çalabilme üzerine yapılan çalışmalar teknolojik süreç içerisinde devam etmiş 1950'li yıllarda ve manyetik bantlar üzerine yapılan ses kayıtları ile gerek kalite gerekse kayıt format ve teknikleri açısından büyük ilerlemeler sağlanmıştır. 1956 yılında Les Paul tarafından AMPEG firmasına yaptırılan 8 kanallı kayıt cihazı, kayıt sektöründe bir dönüm noktası olmuş ve bugün kullanılan çoğu sistemin temellerini oluşturmuştur.

1970'li yıllarda 24 kanal kayıt yapabilen cihazlar kullanılmaya başlamış ve 1980'lere gelindiğinde ise, geliştirilen özel arabirimlerle birden fazla 24 kanallı kayıt cihazının birlikte çalışması sağlanmıştır. 1990'lı yıllarda ADAT ve DAT formatlarıyla dijital kayıt girişimleri başlamış, 2000'lerde ise manyetik bant temelli tüm sistemler bilgisayar destekli harddisk kayıtçılara dönüşmüştür. Halen ses kayıt sektöründe analog kayıt ekipmanlarını tercih edenler bulunsa da çoğunluk dijital kayıt sistemleri ile çalışmaktadır.

Türk Ses Kayıt Tarihçesine Bakış

Tanzimat fermanı sonrasında yaşanan batılılaşma olgusu çerçevesinde yaşanan kültür sanat hareketlerindeki değişimler, İstanbul başta olmak üzere kentlerde sahne sanatlarının yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Fonograf 1895 yılında Sigmund Weinberg isimli Romen uyruklu bir Polonyalı tarafından İstanbul'a getirilmiş ve Wienberg, Türk ses kayıt tarihinin öncülerinden olmuştur. Hemen her yerde kayıt yapabilmeye olanak sağlayan fonograf, yapılan kaydı hemen dinlemeye imkan vermesiyle çok yaygın olarak kullanılmış, dönemin usta müzisyenleri çok sayıda fonograf kovani kaydetmiştir. Fonografin bu derece yüksek ilgi gördüğü bir dönemde İstanbul'da halen özel bir ses kayıt stüdyosu bulunmamaktadır (Ünlü, 2000).

1900 yılında gramofon kayıtları için Türkiye'ye yabancı teknisyenler gelmeye başlamıştır. Bununla ilgili olarak; 1904-1910 yılları arasında pek çok kayıt gerçekleştiren Alman teknisyen Tantris anılarında Türkçe kayıt yapmak için geldiklerini müzisyen sıkıntısı yaşamadıklarını ama gramofon hunisi önünde şarkı söyleyecek sanatçı bulmakta güçlük çektiğini, sanatçıların gramofon kaydına gavur işi diyerek olumlu bakmadıklarını dile getirmiştir. Ayrıca Tantris bu kayıtlarda Rum ve Yahudi kadınların yer aldığını Türk kadınların kayıtlarının yapılmasının ise mümkün olmadığını belirtmiştir (Ünlü, 2000).

Fonograf ve gramofon ile yapılan kayıtlarda ses alıcı olarak bir huni kullanılmakta, bu nedenle kayıtlarda tiz ve gür sesler tercih edilmekteydi. Kayıtlar için yerleşim, nota sehpaları ve sesi engelleyecek her unsur dikkatle gözden geçiriliyor, daha çok soprano, tenor sesler ve keman-kornet gibi çalgılar tercih ediliyordu.

1926 yılında Darü'l-Elhan heyetinin derleme çalışmalarında kullanılmak üzere bir kayıt aygıtı getirilmiştir. Yurtiçi derleme gezilerinde bu aygıtla kayıtlar yapılmış ve halk türküleri derlenmiştir. Aygıtın ismi fonograf olarak telaffuz edilse de daha sonra yapılan araştırmalarla özel üretim gramofon kullanıldığı tespit edilmiştir (Ünlü, 2000: 214-218).

Gramofon kayıtlarındaki olumsuz koşulları ortadan kaldıran gelişme, 1924-1925 yıllarından sonra batıda ses kayıt stüdyolarında kullanılan amplifikatörler ve elektrikli mikrofonlar ile yaşandı. Bu gelişmenin Türk ses kayıtlarına yansması ise 1930'lu yıllara dayanır.

Radyo yayıncılığında canlı yayın tabir edilen yayınların sürekliliği, dinleyiciye anında ulaştırılması ve tekrarının mümkün olmaması gibi sorunlar bulunmaktaydı. Sadece taş

plaklar ile yayınlanan klasik batı müziği yayınları sırasında teknisyenler ve sanatçılar dinlenme olanağı buluyordu. 1940'lı yıllardan sonra İstanbul Radyosunda plak kayıtlarının yanı sıra müzik kayıtlarında asetat band üzerine Teficord, röportaj kayıtlarına çelik teller üzerine Magnetofon ile ses kaydı yapılmaktaydı. Radyoda ses kayıt cihazlarını kullanan teknisyenlerden bazıları bu cihazların kullanımı ile ilgili eğitim almak üzere yurtdışına gönderilmiştir (Ünlü, 2000). Ancak bu eğitimler cihazların kullanımı çerçevesinde kalmış kayıt teknikleri konusunda özel bir çalışma yapılmamıştır.

Günümüzde Türk ses kayıt camiası dünya ile entegre olmuş, en son çıkan donanımlar ve teknikler gerek özel sektörde gerekse devlet kurumlarında hızlı bir şekilde uygulanma noktasına gelmiştir.

Ses Kayıt Stüdyosu

Ses Kayıt Stüdyosu, genel olarak ses kayıtlarının yapıldığı mekanlar olarak tarif edilir. Durmaz (2009: 323)'ın tanımına göre; "Stüdyo: Ses, görüntü, müzik vs. kaydı yapmak, düzenlemek, üretim zincirini tamamlamak üzere düzenlenmiş, profesyonel ya yarı ya da ev tipi amaçlı kullanılan özel teknik ekipman ve akustik donanımlı oda"dır.

Ses kayıt stüdyosu sesin doğru, kaliteli ve istenilen niteliklerde kaydedilmesi için gerekli akustik ölçümlerle tasarlanmış, gürültü izolasyonu sağlanmış farklı müzik türleri ve çalgı-vokal için özel bölümleri bulunan mekanlardır.

Ses kayıt stüdyoları en az iki bölümden oluşur. Bunlar performansın gerçekleştirildiği performans alanı ve ses kaydının yapılarak dinleme ve miks aşamasının gerçekleştirildiği kontrol odasıdır. Performans odasındaki mikrofonlar, kontrol odasındaki kayıt cihazları üzerinden kontrol edilir ve müzisyenle iletişim *talkback* isimli dahili sistemle sağlanır.

Ses kayıt stüdyoları amatör ve profesyonel stüdyolar olarak iki grupta incelenebilir:

- *Amatör Ses Kayıt Stüdyoları*

Ev Stüdyosu: Bireysel kullanım amacıyla müzisyenlerin ev yada ofislerinin bir odasında oluşturulan küçük ölçekli stüdyolardır.

Proje Stüdyoları: Bireysel yada grup kayıtları için kullanılan ev dışı basit mekanlarda oluşturulan stüdyolardır.

- *Profesyonel Ses Kayıt Stüdyoları*

Temel/Basit Stüdyolar: Genellikle bir kontrol ve bir performans odasından oluşan bireysel kayıtların ve mikslerin yapıldığı stüdyolardır. Prodüksiyonun ileri aşamaları başka stüdyolarda yaptırılabilir.

Çok Amaçlı Stüdyolar: Birden fazla kontrol ve performans odası bulunan stüdyolardır. Kontrol odalarından biri kayıt için kullanılırken diğerleri miks ve mastering işlemleri için kullanılabilir.

Stüdyo Kompleksleri: Bünyesinde çok sayıda farklı amaç için tasarlanmış stüdyolar barındıran kompleks yapılarıdır.

Mikrofonlar

Mikrofon, akustik enerjiyi elektrik enerjisine çeviren bir tür dönüştürücüdür. Ses kayıt zincirinde ilk halka olan mikrofonların ses alma özellikleri, ses kaynağına olan mesafe, vokal ya da enstrüman icracısından kaynaklı etkenler, stüdyonun akustik özellikleri gibi nedenlerle değişiklik gösterebilir. Bundan dolayı çeşitli yapısal özelliklerde mikrofonlar üretilmiştir. Hangi kayıt türünde ne tip mikrofon kullanılacağına belirlenmesi tecrübe gerektiren bir konudur (Huber ve Runstein, 2013).

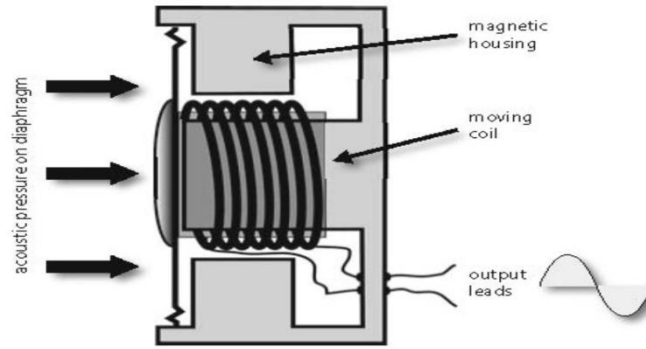
Yapılarına ve Çalışma Prensiplerine Göre Mikrofonlar

Ses kalitesi ve karakteri üzerinde değişik etkileri olan mikrofonlar çalışma prensipleri ve yapısal özellikleri bakımından farklı şekillerde üretilirler.

- *Dinamik Mikrofonlar*

Dinamik mikrofonlar akustik enerjinin elektrik enerjisine dönüşümünde elektromanyetik indüksiyonu kullanırlar. Dinamik mikrofonların diğer adı *moving coil* dir.

İnce bir metal levhadan oluşan daire şeklinde bir diyafram ve yuvarlak bir mıknatısın etrafına oturtulmuş, diyaframa bağlı çok ince bir tel ile sarılmış bir bobin bulunur. Diyafram, üzerine ses dalgaları çarptığında titreşmeye başlar. Bu titreşimler bobini mıknatıs kutuplarına doğru yaklaştırıp uzaklaştırarak bobinde ses şiddeti ve frekansına göre değişen bir elektrik akımı oluşturur (Önen, 2007:106).



Resim 2. Dinamik Mikrofonun iç yapısı (Huber ve Runstein, 2013, s. 45).

Dinamik mikrofonlar sağlam yapılı, küçük ve hafiftirler. Maliyetleri düşüktür, çalışmaları için harici bir güç kaynağına ihtiyaç duymazlar. Daha çok sahne performanslarında tercih edilirler.

- *Şeritli (Ribbon) Mikrofonlar*

Çalışma prensibi olarak dinamik mikrofonlara çok benzeyen ribbon mikrofonlarda diyafram ve bobin sistemi yerine manyetik alan içinde hareket eden ince metal şerit bulunmaktadır.

Güçlü manyetik alan içerisine yerleştirilmiş çok ince alüminyum bir şerit bulunur. Bu şerit üzerine ses dalgaları çarptığında titreşmeye başlar ve sesin şiddeti ve frekansına göre değişen bir elektrik akımı oluşturur (Önen, 2007:106).

Ribbon mikrofonlar çok hassastırlar, darbelere karşı dayanıksız olan bu mikrofonlar, üst frekansların dışında oldukça temiz ve doğal sesler kaydederler.

- *Kondansatör (Condanser) Mikrofonlar*

Kondansatör mikrofonlar kapasitif mikrofonlar olarak da adlandırılır. Elektrostatik prensiple çalışan bu mikrofonlar çalışmak için harici elektrik enerjisine ihtiyaç duyarlar.

Kondansatör mikrofonun kapsülü içinde çok ince metal bir diyafram ve backplate adı verilen ikinci bir metal levha bulunur. Bu iki levha bir kapasitör oluşturur. Kapasitör, içinde elektrik akımını tutabilen cihazdır. Diyafram üzerine ses dalgaları çarptıkça titreşir. Kapsüle yüklenen sabit elektrik akımının çıkışı diyaframın titreşimine göre değişir. Bu çıkış sinyali çok düşük olduğundan bir preamplifikatör aracılığıyla yükseltilir (Önen, 2007).

Kondansatör mikrofonlar hassas ve kırılğan bir yapıya sahiptirler. Yüksek seviyeli ses kaynaklarında kullanıldığında aşırı yüklenme nedeniyle seste bozulma (distortion) ile karşılaşılır. Bu olumsuzluklarına rağmen çok yüksek bir frekans yanıtına sahip olan kondansatör mikrofonlar ses kayıt stüdyolarının en çok tercih ettiği mikrofon tipidir.

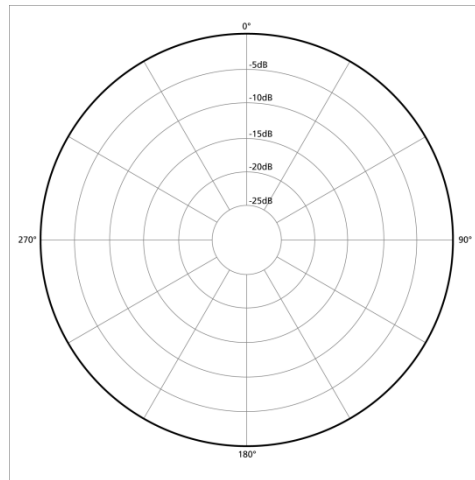
Mikrofonların Özellikleri

Yönel Özellikleri

Mikrofonların, hangi yönden gelen seslere karşı daha duyarlı olduğunu, yönel özellikleri belirler (*directionality*). Bu ses alma şekli anlamındaki *pick-up pattern* terimi ile ifade edilir. Pick-up pattern in grafiksel ifadesine ise *polar pattern* denilmektedir.

Mikrofonlar üç farklı pick-up pattern ile üretilirler.

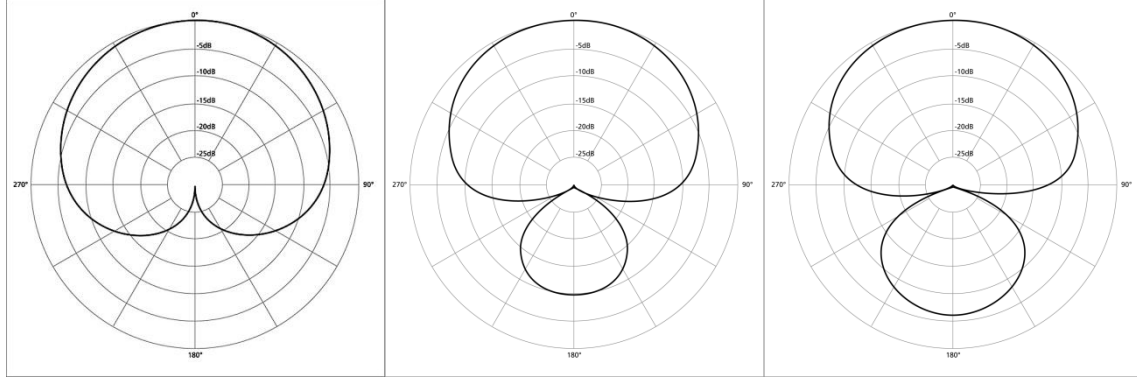
1. *Çok yönlü (Omnidirectional)*: Bu mikrofonlar önden, arkadan ve yanlardan gelen seslere karşı duyarlıdır. Farklı kaynakları tek seferde kaydetmek için idealdirler. Her yönden gelen seslere duyarlı olduklarından tek bir ses kaynağı kaydetmek istenildiğinde, arka plan seslerini ve yüzey yansımalarını da kayda yansıtması bir dezavantaj oluşturur.



Resim 3. Omnidirectional Polar Pattern

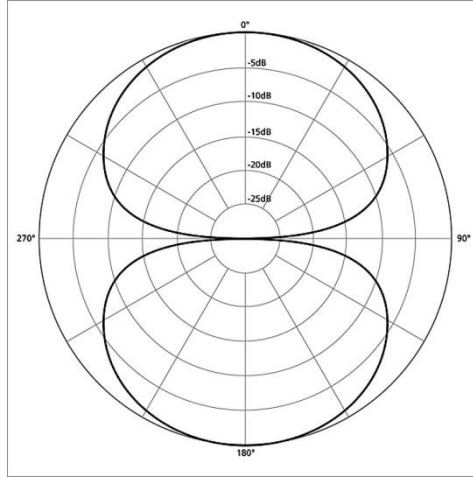
2. *Tek Yönlü (Unidirectional)*: Tek yönden gelen seslere karşı duyarlı olan bu mikrofonlar, arkadan gelen seslere çok az, yanlardan gelen seslere ise çok yönlü mikrofonlara oranla

daha az duyarlıdır. Kalp şekline benzeyen polar patternleri nedeniyle cardioid olarak da anılırlar. Supercardioid ve hypercardioid olarak iki tipi daha bulunmaktadır.



Resim 4. Cardioid, Supercardioid ve Hypercardioid Polar Pattern

3. *İki Yönlü (Bidirectional)*: Bu mikrofonlar önden ve arkadan gelen seslere karşı duyarlıdırlar. Polar pattern şekil olarak 8'e benzediğinden *figure of 8* olarak da adlandırılırlar. İki ayrı ses kaynağını aynı anda kaydederken kullanılan bu mikrofonlar, yandan gelen seslere karşı daha az duyarlıdırlar. Bazı özel mikrofon tekniklerinde de ayrıca kullanılırlar.

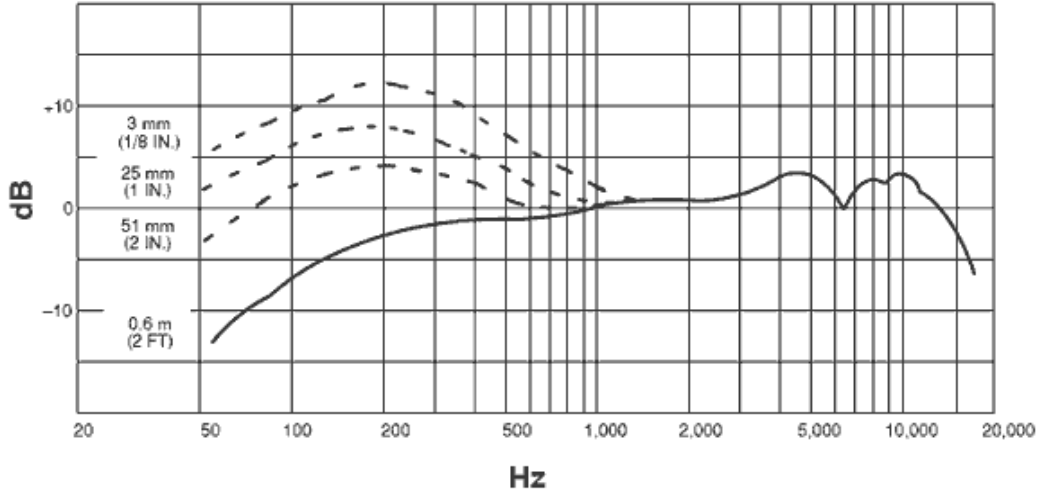


Resim 5. Bidirectional Polar Pattern

Frekans Tepkisi

Mikrofonların sesleri duyup üretebildiği frekans aralığı, frequency range ya da frequency response olarak adlandırılır. Bu aralık Hz cinsinden ifade edilen bir değerle başlar ve kHz değerinde biter. Bazı mikrofonlar duyabildikleri frekans aralığındaki tüm frekansları eşit değerde ve seviyede üretirler. Bu flat frequency response olarak adlandırılır (Önen, 2007).

Flat frequency response, teoride mümkün olsa da teknik olarak çok mümkün olmamaktadır.



Resim 6. Shure Beta57 modeli için Frekans tepkisi grafiği

Bazı mikrofonlar duyabildikleri aralık içindeki bazı frekansları daha yüksek veya düşük seviyelerde üretebilirler. Bir çok kayıt teknisyeni belirli frekanslara karşı farklı tepkiler veren mikrofonları tercih etmektedirler.

- *Geçiş Tepkisi (Transient Response)*

Geçiş tepkisi, mikrofonun ses dalgalarına karşı ne kadar hızlı tepki verdiğinin ölçüsünü ifade eder. Standart bir ölçüm şekli ve birimi bulunmadığından mikrofon üreticileri farklı birim ve değerler kullanırlar. Dinamik mikrofonların diyaframları büyük ve ağır olduğundan daha yavaş tepki verirken, ribbon ve kondansatör mikrofonların diyaframları hafif olması nedeniyle daha hızlı tepki verirler. Bu nedenle kondansatör ve ribbon mikrofonların sesleri daha detaylı ve temizdir (Önen, 2007).

- *Hassasiyet (Sensitivity)*

Mikrofonun seviyesinin standart line seviyesine çıkarılabilmesi için gereken amplifikasyon değeri hassasiyet değerine göre belirlenir. Hassasiyet, mikrofonun çıkış seviyesinin Volt/pa veya mVolt/Pa cinsinden ölçülen gücüdür (Önen, 2007:116).

- *Maksimum Ses Basınç Seviyesi (Max SPL-Maximum Sound Pressure Level)*

Mikrofonun çıkış seviyesinin duyulabilir şekilde bozulduğu noktadan önceki en yüksek ses şiddeti seviyesidir. Genelde 1kHz'de %0,5 bozulma, referans olarak kabul edilir.

Dinamik mikrofonlar 140dB'ye kadar ses basınç seviyesine dayanabilirken şerit mikrofonlar hassas yapılarından dolayı yüksek ses basınç seviyelerinde zarar görebilirler. Kondansatör mikrofonların kapsülleri yüksek ses şiddeti seviyelerine karşı dayanıklıdır fakat kapsülün çıkış sinyali mikrofonun içindeki preamplifikatöre aşırı yüklenip bozulma yapabilir. Bunu önlemek için çoğu mikrofon sinyal gücünü azaltan *attenuation pad* adlı bir devreye sahiptir. Bu devre, mikrofonun üzerindeki bir anahtarla kontrol edilir (Önen, 2007).

Mikrofonlama Teknikleri

Ses kaydının kalitesi, her ne kadar yapılacak kayda, kullanılan enstrüman veya vokalin özelliklerine göre mikrofon seçimi yapılması önemli olsa da mikrofonun yerleşimi en önemli unsurdur.

Mikrofonun ses kaynağı ile olan mesafesine göre uzak ve yakın mikrofonlama olarak iki temel teknikten söz edilebilir.

- *Uzak Mikrofonlama:* Ses kaynağı ile mikrofon arasında 1 metre ve üzeri mesafe olan durumlar uzak mikrofonlama olarak adlandırılır. Uzak mikrofonlama ayrıca ses kaynağının büyüklüğü ile de ilişkilidir. Mekan akustiğinin değerlendirilmesi gereken durumlarda, orkestra-koro gibi toplulukların kayıtlarında uzak mikrofonlama tercih edilir.
- *Yakın Mikrofonlama:* Mikrofon ile ses kaynağı arasındaki mesafe 1 metreye kadar olan yerleşimler yakın mikrofonlama olarak kabul edilse de genellikle 2cm ile 30cm mesafede olacak şekilde uygulanır. Yakın mikrofonlamada ses kaynağı ile mikrofon arasındaki mesafe az olduğundan mikrofon kaynaktan direkt gelen sesleri duyar, mekan içindeki yansımalara fazla duyarlı değildir. Bu nedenle mekan akustiği uzak mikrofonlama kadar önem taşımaz. (Önen, 2007)
- *Stereo mikrofonlama:* Bir ses kaynağının iki mikrofon ile kaydedilmesi için uygulanan teknikler stereo mikrofonlama teknikleri olarak adlandırılır. Dünya standartlarında kabul görmüş yedi stereo mikrofonlama tekniği bulunmaktadır.
- *AB:* İki mikrofonun arasında belli mesafe bırakılarak uygulanır
- *XY:* İki cardioid mikrofon diyaframları üst üste gelecek şekilde ses kaynağının önüne yerleştirilir. Aralarındaki açı 90-120 derece arasındadır.
- *M-S:* Orta ve yan anlamında Mid-side teriminin kısaltmasıdır. Bir cardioid ve bir bidirectional mikrofon ile uygulanır. Cardioid mikrofon karşıya bakarken altına yerleştirilen bidirectional mikrofonun diyaframı yanlara doğrudur.
- *Blumlein:* XY tekniği ile hemen hemen aynı olan bu tekniğin farkı kullanılan mikrofonların cardioid yerine bidirectional olmasıdır. Ortam sesi kayıtları için idealdir. İyi akustiğe sahip mekanlarda gerçekçi bir sonuç verir.
- *ORTF:* Office de Radio Television Francaise. Fransız TV radyo sistemlerinde kullanılan tekniktir. 110 derece açı ve 17 cm. mesafe ile uygulanır.
- *NOS:* Nederlandsche Omroep Stichting. 90 derece açıyla 30 cm. mesafeli iki mikrofonla uygulanır.
- *DIN:* Deutsches Institut für Normung. İki cardioid mikrofonun 90 derece açı ve aralarında 20 cm. mesafe olacak şekilde konumlandırılmasıyla uygulanır.

Batı Müziği Çalgılarında Kayıt Teknikleri

Ses kaydının iyi olabilmesi için bir çok etken bulunmaktadır. Bunlar, kullanılan çalgının kalitesi, müzisyenin performansı, kullanılan mikrofonlar, mikrofonların yerleşimi, mekan akustiği, kayıt yapan kişinin hakimiyeti ve müzikal deneyimi şeklinde sıralanabilir.

Batı müziğinde kullanılan bir çok çalgı için zaman içerisinde belirli bir kayıt literatürü oluşmuş, kayda başlangıç için bir takım referans noktaları tespit edilmiştir.

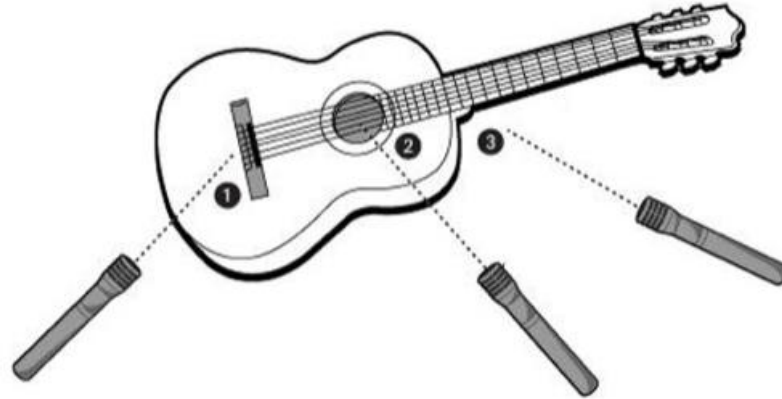
- *Banjo:* Banjo kaydında doğal tonu ve dengeyi yakalamak için derinin ortasına doğru bir mikrofon 15-30cm mesafe ile yerleştirilir. Kondansatörlü mikrofonlar daha keskin ve detaylı ses alırken dinamik mikrofonlar temel sesleri kaydeder. İkinci

mikrofon derinin tam ortasına değil de hafif bir açıyla yana doğru yerleştirilirse daha doğal bir ses elde edilir. Yakın mikrofonlamada, mikrofon derinin önünde ve aşağısında 15cm mesafe ile yerleştirilir. Mikrofon klavyenin sonu ile eşğin hemen ortasına yerleştirilmelidir. İcracının baş seviyesinde 50-100 cm mesafeden yapılan mikrofonlama ise banjo için idealdir (Huber ve Williams, 1998).



Resim 7. Banjo için mikrofon yerleşimleri.

- *Akustik ve Klasik Gitar:* Akustik ve klasik gitarlarda gövdede ve gitarın içindeki havadan kaynaklanan rezonans problemleri vardır. Gitarların ortasında bulunan delik bir bas hoparlör gibi çalışır. Bu delik bas sesleri güçlendirirken tiz sesler için problem oluşturur. Gitarın sesini daha iyi duyurmak için konserlerde bu kısımdan mikrofonlansa da hassas stüdyo kayıtlarında bu bölgeden mikrofon yerleşimi çok tercih edilmez. 15-60 cm mesafe ile klavye ve gövdenin birleşimine doğru bir mikrofon yerleşimi en iyi konumlardan biridir. Ton dengesinde bas isteği var ise mikrofon deliğe doğru açılabilir. Yine tel ve parmak sesleri fazla ise mikrofonun yönü hafifçe ses deliğine çevrilebilir. 20-45 cm mesafeden eşğin hemen üzerine yerleştirilen bir mikrofon parmakla çalınan naylon telli gitarlarda iyi sonuç verir ancak pena sesini de abartılı bir şekilde alabilir. Bunu önlemek için mikrofon ses deliğine doğru küçük bir açıyla yönlendirilir (Huber ve Williams, 1998).



Resim 8. Gitar için mikrofon yerleşimleri.

Bu örnekler bağlama ailesine yakın olan çalgıları içerse de gerek klasik batı müziği gerekse popüler müziklerde kullanılan neredeyse tüm çalgıların kaydedilmeleri için oluşturulan literatur bir çok referans kitabında farklı bakış açılarıyla da olsa yer almaktadır.

Türk müziği çalgılarında ise henüz böyle bir literatür oluşturulmamıştır ve yapılan deneysel çalışmalar ile bu konuda yazılan tezler oldukça az sayıdadır.

Bağlama Ailesi

Bağlama ailesindeki çalgılar Türk halk çalgıları arasında en yaygın çalgılardır. Bu ailedeki çalgılar çeşitli boylarda ve farklı isimlerle bütün Türk dünyasında da yaygın olarak kullanılmaktadırlar. Bu aileye giren çalgılara ülkemizde bağlama, saz, divan sazı, meydan sazı, tambura, cura, oniki telli, çöğür, bozuk, ırızva, kopuz gibi isimler verilmektedir (Sun, Özbek, Tuğcular, Bayraktar ve Önder, 1989).

Bağlama tekne, kapak ve sap olmak üzere üç bölümden oluşur. Halk arasında tekneye; gövde, kapağa; göğüs, sap bölümüne kol ve akort burgularına kulak denilerek insana benzetilmiştir (Ekici, 2006). Tekne genellikle dut, gürgen, ardıç, kestane ağaçlarından, sap ise limon, akgürge, ardıç, ceviz gibi sert ağaçlardan yapılır. Kapak tahtasında sık dokulu ve iyi rezonansa sahip oldukları bilinen köknar, ladin ve çam ağaçları kullanılmaktadır.

İkişerli ya da üçerli gruplar halinde üç grup tel bulunan bağlama ailesi çalgıları tezene ile çalınır. Tezene eskiden kiraz ağacı kabuğundan yapılmaktayken günümüzde plastik olanları tercih edilmektedir.

Bağlama Türk Halk Müziği başta olmak üzere ülkemizdeki popüler müzikler dahil bir çok müzik türünde kullanılmaktadır. Bu çalışmanın uygulama sürecinde TRT ve Kültür Bakanlığı sanatçılarınca kabul görmüş niteliklerde bir bağlama kullanılmıştır.



Resim 9. Bağlama Ailesi.

Uygulama Süreci

Ses kayıt dünyasında batı müziği çalgılarına has tekniklerin ve bu teknikleri kapsayan bir kayıt literatürünün bulunmasına karşın geleneksel çalgılarımız için bu alanda çok fazla çalışma bulunmamaktadır. Bu nedenle, “Türk Halk Müziği temel sazı olan bağlama için stüdyo ortamında mikrofon yerleşimi nasıl olmalıdır?” sorusuna cevap olabilecek bir çalışma yapılmıştır.

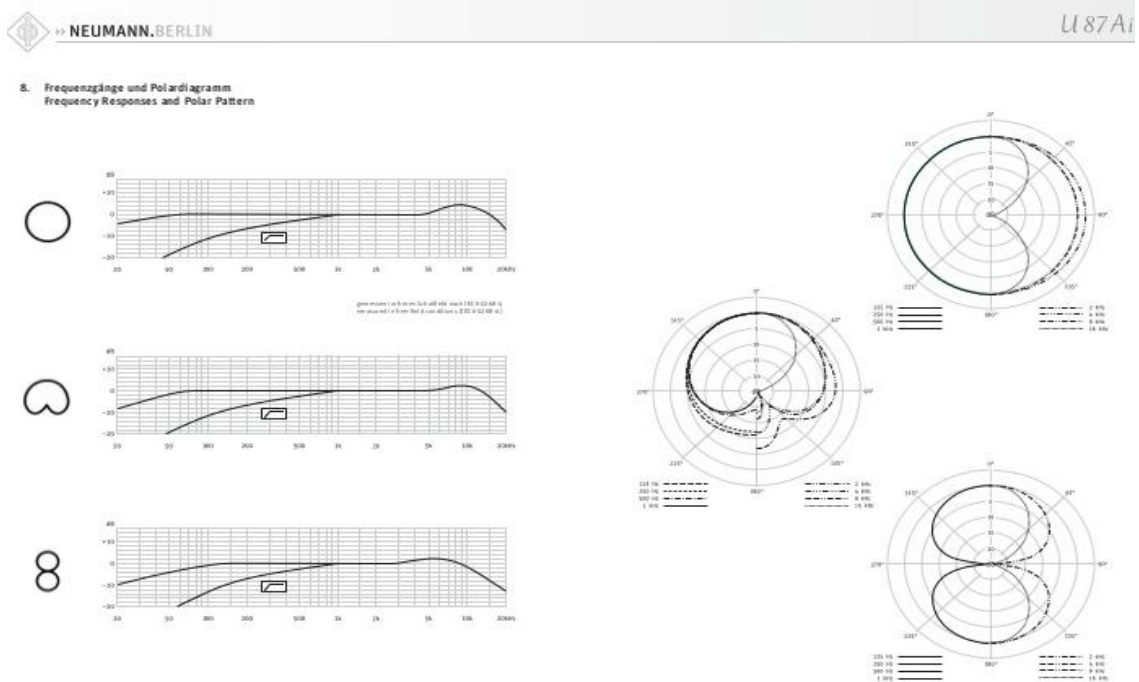
Uygulama profesyonel ölçekli tasarlanmış, ideal ses yalıtımı ve mekan akustiği sağlanmış olan Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Ses kayıt stüdyosunda yapılmıştır.

Kayıtlar ses kayıt alanında kalitesiyle standart olmuş Neumann U87 mikrofon, Pro Tools HD-TDM kayıt sistemi ve Control24 kumanda masası ile gerçekleştirilmiştir.

Mikrofon yerleşimi Pozisyon 1eşik, pozisyon 2 orta ve pozisyon 3 sap-gövde birleşimi olarak üç noktadan yapılmış ve seslendirilen bir ezgi kaydedilmiştir.

Elde edilen kayıtların 3D frekans analizi Wavelab yazılımı ile yapılmış değerlendirme sonuçları grafiklerle birlikte sunulmuştur.

Çalışma sonunda ulaşılan bulgular yukarıdaki kayıt şartları ile sınırlıdır. Kullanılan çalgı, mikrofon ve mekana göre sonuçlar değişiklik gösterebilir.

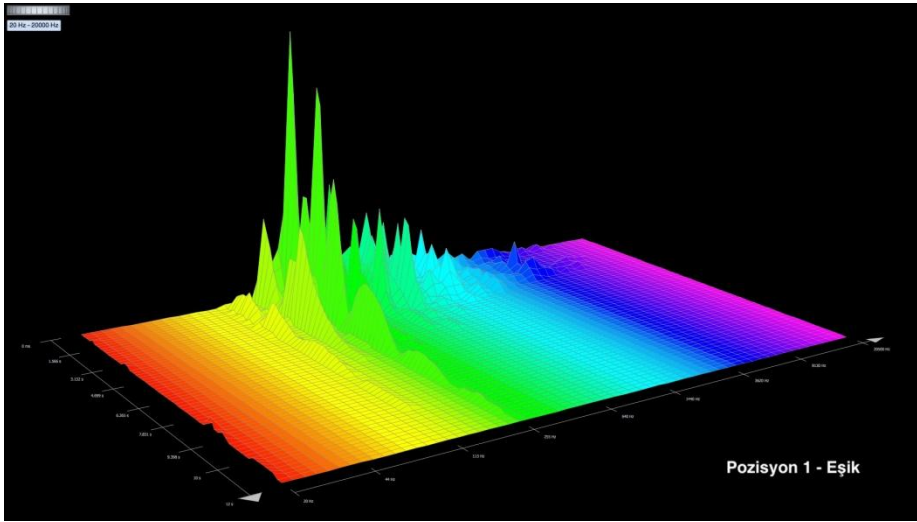


1. Pozisyon Eşik

1. Pozisyonda eşik konumundan mikrofonlama yapılmıştır. Mikrofon yaklaşık 20 cm mesafe ile eşğin karşısına yerleştirilmiştir. Mikrofon cardioid patternne ayarlanmış herhangi bir filtreleme yapılmamıştır.



Resim 11. Pozisyon 1 Eşik Mikrofonlama.



Resim 12. Pozisyon 1 için 3D Frekans Grafiği.

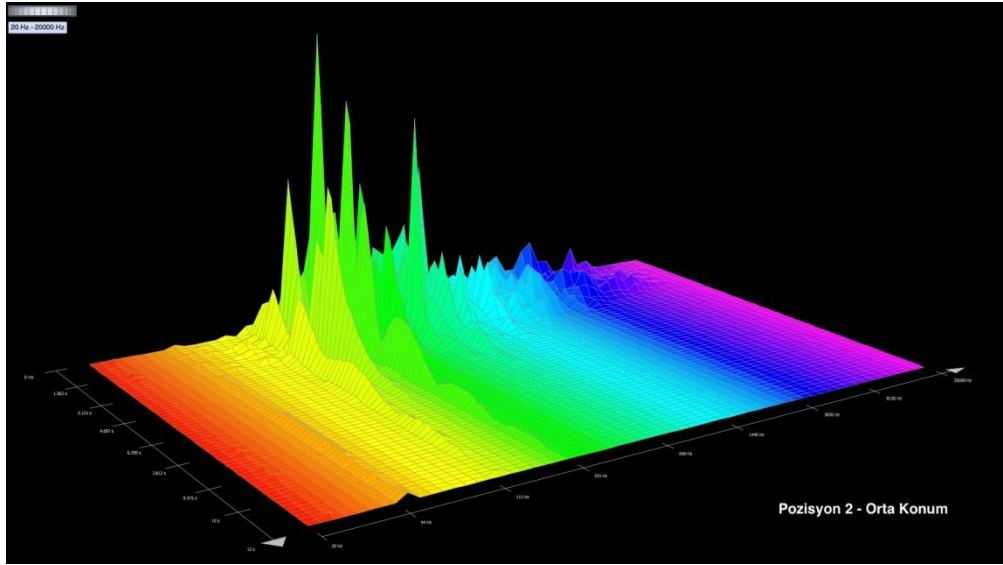
Pozisyon 1 eşik mikrofonlaması ile alınan ses kaydının 3D frekans grafiği incelendiğinde frekans aralığının 115 Hz ile 4 kHz arasında olduğu görülmektedir. Bas seslerin bulunduğu Low frekans bölgesinde 150 Hz civarında yoğunluk görülürken 1 kHz ve üzerindeki frekansların giderek azalma eğiliminde olduğu görülmektedir. Orta frekanslarda belirginlik söz konusudur.

2. Pozisyon Orta Konum

2. Pozisyonda orta konumdan mikrofonlama yapılmıştır. Mikrofon yaklaşık 20 cm mesafe ile kapağın karşısına hafif bir açıyla yerleştirilmiştir. Mikrofon cardioid patterne ayarlanmış herhangi bir filtreleme yapılmamıştır.



Resim 13 Pozisyon 2 Orta Konum Mikrofonlama



Resim 14 Pozisyon 2 için 3D Frekans Grafiği

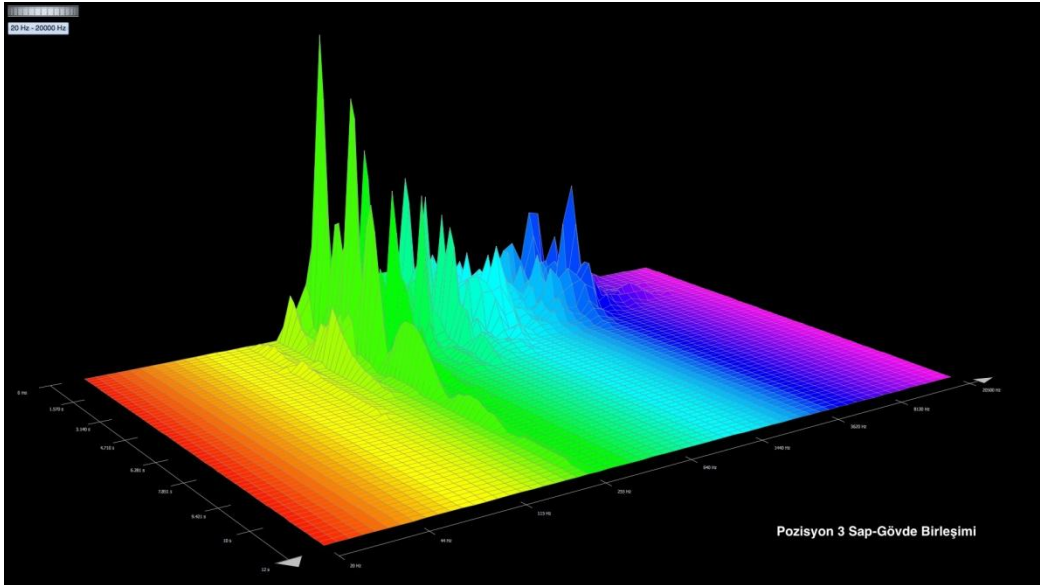
Pozisyon 2 orta konum mikrofonlaması ile alınan ses kaydının 3D frekans grafiği incelendiğinde frekans aralığının 80 Hz ile 8 kHz arasında olduğu görülmektedir. Bu frekans aralığı, yapılan kaydı oldukça tatmin edici bir seviyede duyurmaktadır. Bas seslerin bulunduğu Low frekans bölgesinde 100 Hz ile 300 Hz arasında yoğunluk görülmektedir. Tiz Frekans bölgesinde 6 kHz üzerindeki frekanslarda giderek azalan bir sinyal seviyesi tespit edilmiştir.

3. Pozisyon Sap-Gövde Birleşimi

3. Pozisyonda sap ve gövde birleşimi hedeflenerek mikrofonlama yapılmıştır. Mikrofon yaklaşık 20 cm mesafe ile sap ve gövdenin birleşim noktasına doğru karşıdan hafif bir açıyla yerleştirilmiştir. Mikrofon cardioid patterne ayarlanmış, herhangi bir filtreleme yapılmamıştır.



Resim 15 Pozisyon 3 Sap ve Gövde Birleşiminden Mikrofonlama



Resim 16 Pozisyon 3 için 3D Frekans Grafiği

Pozisyon 3 sap-gövde birleşimi mikrofonlaması ile alınan ses kaydının 3D frekans grafiği incelendiğinde frekans aralığının 100Hz ile 3,5kHz arasında olduğu görülmektedir.. Bas seslerin bulunduğu Low frekans bölgesinde 120 Hz ile 200 Hz arasında yoğunluk görülmektedir. Tiz Frekans bölgesinde 2kHz civarında artış gözlemlenmiştir. Genel frekans tablosunda frekansların 250Hz ile 2kHz arasında yoğunluk gösterdiği tespit edilmiştir.

Değerlendirme, Sonuç ve Öneriler

Yapılan çalışmanın sonucunda bağlamanın gerek frekans aralığının en doğru temsili, gerekse doğala yakın bir duyum etkisinin 2. pozisyon orta konumdan yapılan mikrofonlama ile elde edildiği tespit edilmiştir.

Her ne kadar standart bir ortamda yapılırsa da, bu çalışma sadece kullanılan ekipman ve bağlama ile ilgili değerleri sergilemektedir. Birçok değişken bu sonuçlarda farklılık yaratabilir. Farklı boylarda ve farklı ağaçlardan üretilen bağlamalar, büyük ya da küçük diyaframlı mikrofon kullanımı, mikrofonların açısı bu değerlerde değişikliğe neden olabilir.

Ancak bağlamanın yapısal özellikleri dikkate alınarak genel bir çerçeveden bakıldığında rezonansın yoğun olduğu ve frekans aralığını en geniş yansıtan bölgenin orta kısım olduğu ve buradan yapılan mikrofonlamaların diğer pozisyonlara göre daha doğal sonuçlar verdiği görülmektedir.

Bundan sonra yapılacak çalışmalarda, bu değerlendirme ve önerilerin dikkate alınarak farklı kayıt senaryolarında, Türk Müziği çalgıları için başlangıç referans noktalarının tespit edilmesi geleneksel çalgılarımız için kayıt teknikleri literatürü oluşmasına katkı sağlayacaktır.

Kaynaklar

- DURMAZ, S. (2009). Müzik Teknolojisi ve Audio Terimleri Sözlüğü. İstanbul, Türkiye: Cinius Yayınları.
- SUN, M., ÖZBEK, M., TUĞCULAR, E., BAYRAKTAR, E., ve ÖNDER, B. (1989). Türk Hal Müziği Çalgı Bilgisi. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- EKİCİ, S. (2006). Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri. Yurtrenkleri Yayınevi.
- ÜNLÜ, C. (2000). Git Zaman Gel Zaman. İstanbul, Türkiye: Pan Yayıncılık.
- HUBER, D. M., ve WILLIAMS, P. (1998). Professional Microphone Techniques. Artist Pro Series.
- HUBER, D., ve RUNSTEIN, R. E. (2013). Modern Recording Techniques (8th ed.). Focal Press.
- ÖNEN, U. (2007). Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri. Ankara, Türkiye: Çitlembik Yayınları.
- RUMSEY, F., ve McCORMICK, T. (2009). Sound And Recording (6th ed.). Burlington, USA: Focal Press.

ZANAAT NASIL SANAT OLDU?

Bülent BULDUK²³

Özet

En başından beri sanat/sanatçı diye tanımlanan özerk bir alanın olmadığı bilinir. Antik dönemlerden Rönesans'a kadar ve hatta bu dönemde de devam etmekle birlikte derici, kunduracı, ciltçi gibi el işçileriyle birlikte üreten ve aynı kategoride değerlendirilen zanaatkarlar vardı. Dolayısıyla ortaya çıkan üretimler zanaat olarak değerlendirilen bir alana aitti. Sanatlar, liberal/soylu ve bayağı sanatlar olarak iki kategoriye ayrılmaktaydı. Liberal sanat kategorisi edebiyat, geometri, şiir, retorik gibi dalları kapsarken bayağı sanatlar kategorisi kunduracıdan eczacıya, heykeltıraştan ressama kadar bütün dalları içine almaktadır. Bu anlamda bir el işçisi olarak görülen ressamın ya da heykeltıraşın kendi başına, bağımsız işler üretmesi söz konusu değildir. Aydınlanmanın köklerinin atıldığı Rönesans ve sonraki süreçler, sanatın ve sanatçının günümüzdeki anlamıyla bağımsızlığını kazanacağı adımların atıldığı ilk dönemeci işaret eder. Rönesans kültürel, teknolojik ve sosyolojik dönüşümlerin verdiği heyecanla o zamana kadar var olan aidiyetleri sorgulamaya başlar. Sanat ve sanatçının kimliğinin de tartışıldığı bu süreç on dokuzuncu yüzyıla kadar yani sanatın özerkliğini kazandığı, kurumsallaştığı döneme kadar devam eder.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Zanaat,

Sanat üzerine yapılan tartışmalar bir yandan sanatın sınırlarını (varsa eğer) aşındırmakta bir yandan da sanatın ne olduğu/olmadığı gibi tanımlamalardan hareketle sanatın sınırlılıklarını eritmeye yönelik süregelen bir tavır göstermektedir. Kurumsal bir mecra olarak sanat, bu ayrıcalıklı yapısını (kendi başına bir alan olarak özgün bir dile dönüşmesi) tarihsel anlamda önemli kırılma noktalarından sonra kazanmaya başlamıştır. En başından beri hem üslup olarak hem de kuramsal olarak sanat kavramından söz etmek mümkün değildir. Bugün modern anlamda ya da çağdaş/güncel anlamda bir sanat kurumundan söz ediyorsak bu yüz yıllar gerektirmiş bir sürecin sonucunda ortaya çıkmış bir olgudur.

Dillerin nasıl doğduğunu bilmiyorsak, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Tapınak, ev inşası, resim ve heykel ya da dokuma gibi etkinlikleri sanat olarak saymak demek sanat ve sanatçının olmadığı bir topluluk yok demekle aynıdır. Ancak sanat deyince, müze ve sergilerde izlenen ve az rastlanır bir şeyden bahsediyorsak sanatın bu ayrıcalıklı durumunun pek yakınlarda geliştiğini ve sanat tarihinin başköşesine geçmiş büyük mimarların, ressam ve heykeltıraşların sanatın bu özel konumunu bu anlamda düşünmediklerini bilmek zorundayız. Örneğin ilkeller için, kulübeler nasıl ki onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan koruyorlarsa aynı şekilde bir imge de onları, doğal güçler kadar gerçek olan güçlere karşı korurlar. Bu anlamda resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılan işlevsel bir öneme sahiptir (Gombrich, 1999:40-41).

İlkellerin ürettikleri nesne ve imajlara yönelik yararçı tavır ile 18.yüzyılın sonuna dek üretilen ve bugün sanat olarak nitelediğimiz nesne ve imajların neredeyse tamamında benzeri yararçılık anlayışı söz konusudur denilebilir. Bu süreç içerisinde bir şekilde dini, dünyevi ya da gündelik ihtiyacı karşılayacak kaygılarla üretilen sanat/zanaat örnekleri, ancak 18. Yüzyıla gelindiğinde kendi başına bir değer olarak anılmaya ve konuşulmaya başlanmıştır.

İngilizcedeki "art" sözcüğü, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince "ars" ve Yunanca

²³ Yrd.Doç., Cumhuriyet Üniversitesi G.S.F Resim Bölümü, bulentbulduk@yahoo.com

"techne" sözcüklerinden türetilmiştir. XVIII. yüzyıldan önce "sanatçı" ve "zanaatçı" terimleri birbirinin yerine kullanılıyordu; "sanatçı" kelimesi yalnızca ressam ve besteciler için değil aynı zamanda ayakkabıcılar, at arabası tekerleği yapıcıları, simyacılar ve liberal sanatlar öğrencileri içinde kullanılabilirdi. Sözcüğün modern anlamıyla ne sanatçılar vardı ne de zanaatçılar; bir techne'ye ya da ars'a göre, bir sanat/zanaata göre şiir ya da resimler, saat ya da ayakkabılar üreten zanaatçı/sanatçılar vardı sadece. Ne var ki, XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde "sanatçı"yla "zanaatçı" birbirinin zıddı haline gelmişti; artık "sanatçı" güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, "zanaatçı" sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisiydi (Shiner,2010:22-23).

Dolayısıyla antikçağda resim, heykel, mimarlık, şiir ve müzik, bugün kullandığımız anlamda bağımsız/müstakil bir alan değildi ve bununla birlikte bir güzel sanat kategorisinden de söz edilmemektedir. Sanat olarak çevirdiğimiz techne ya da ars kelimeleri dericilik, ciltçilik, marangozluk, ayakkabıcılık, eczacılık ve şiir, resim, heykel gibi üretimleri içine alacak şekilde kapsamlıydı. Platon ve Aristoteles'te resim, heykel, destan ve trajediler taklit sanatlar (mimesis) olarak değerlendirilmiş, ayrıca bu işler işleyiş bakımından el becerisi gerektiren eczacılık, ayakkabıcılık gibi alanlardan da ayrı tutulmamıştır.

Antik çağda modern sanata ilişkin bir benzetme yapılacaksa geç Helenistik ve Roma dönemlerinde sanatın liberal ve bayağı (ya da hizmetçi) sanatlar olarak sınıflandırılmasından söz edilebilir. Bayağı sanatlar kategorisi el işçiliğine ya da başka fiziksel güce dayanan ve bir ücret karşılığında yapılan üretimler iken, liberal ya da özgür sanatlar kategorisi ise aristokrat sınıfına uygun olan beceri ve uğraşları kapsamaktaydı.

Liberal sanatlar kategorisinde gramer, retorik, mantık vb. gibi sözel sanatlarla, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik gibi matematiksel sanatlar yer almaktaydı. Kunduracılık, ciltçilik, eczacılık, heykeltıraşlık, dokumacılık, tarım, avcılık, hekimlik, resim gibi işlerde Bayağı sanatlar içerisinde değerlendirilmekteydi. Resim, heykel el işçiliğine dayanan ve ücret karşılığı yapılan zanaat ürünlerinden başka bir şey değildi. "Sanatçı" kavramı ise eliyle iş üreten bir kunduracı ile aynı kategoride anılan zanaatçıdan farklı değildi. Modern anlamda özgün ve bağımsız işler üreten bir kimlikten çok uzaktı.

Antik dünyada Marangozluk ya da denizcilikte olduğu gibi resim ve heykelde de Yunanlı ya da Romalı bir zanaatçı/sanatçının ilkelere dair entelektüel bir kavrayışı pratik anlayış, beceri ve zarafet ile birleştirmesi gerekiyordu. Eski dünyada sanat olarak anılan herhangi bir etkinlik, bizim bugün "bilim" saydığımız etkinliklere benzer bir prestije sahipti. Nitekim o zamanlar, "X bir sanat mıdır?" sorusunu işleyen sayısız inceleme kaleme alınmıştır. Ne var ki bu incelemelerde güzel sanatlar ve zanaat arasında bizdeki anlamıyla bir ayırım yapılmıyordu. Eski Yunanlıların zanaatçı/sanatçı anlayışında, çarpıcı bir şekilde eksik olan, bizdeki modern hayal gücü, özgünlük ve özerklik vurgusudur. Hayal gücü ve yaratım, genellikle modernlikte vurgulanan anlamıyla alınmıyor, bunun yerine belli bir amaç için sipariş verilen bir şeyi imal etmenin bir parçası olarak değerlendiriliyordu. Gerçi İ.Ö. V ve IV yüzyıllarda Yunan natüralizminin resim ve heykeltiricilikteki kazanımları büyük bir hayranlıkla anılıyordu; ama ressam ve heykeltiriciler çoğunlukla hala el işçileri olarak görülüyordu (Shiner,2010:49-50).

Bir taraftan ressam ve heykeltiricilerin bu önyargı ile bakılan konumları şairler için söz konusu değildi. Platon'a göre şiir esin yoluyla gerçekleşen bir etkinlikti. Antik dünyada şair, amatör olarak şiir yazan bir aristokrat olabileceği gibi, aristokratların himayesinde yaşayan ve yanında gezen bir figürdü. Dolayısıyla şairin statüsü ressam ve heykeltiriciden çok üstündü. Ancak durum böyle olmakla birlikte modern anlamda bağımsız bir şair figüründen de söz edilemezdi.

Antik Yunan ve Roma'da özellikle görsel sanat ürünleri işlevsel olma mecburiyetine sahipti. Yani bugünkü anlamda estetik bir bilinçten söz etmek mümkün değildi. "Güzel" ise, üretilen bir nesnenin yararlılığı ve kullanım değeri üzerinden açıklanabilecek biçimsel

özelliklerinin yanı sıra işlevsel ama soyut kategorileri de (ahlak, gelenek vs.) birbirine bağlayan bir kavramdı.

Ressam ve heykeltıraşın ürettiği işler o günün koşullarında gündelik işlerde kullanılan nesnelere olarak görülmekteydi. Bir heykel bir tapınma ya da bir ritüelin nesnesi olarak işlevsel bir özelliğe sahipti. Sanatçı/zanaatçı insanların ihtiyacını karşılayacak işinin erbabı ustalar olarak görülmekteydi. Genel anlamda Antik dünyanın sanat/zanaat üretimleri toplumsal, siyasi ve dinsel katmanlar içerisinde düşünülen ve faydacı bir güzellik anlayışı üzerine temellendiriliyordu.

Erken Ortaçağ'a gelindiğinde ise antik çağın zanaat/sanat eşdeğerliği devam etmekle birlikte "liberal" sanatlar ve "bayağı" ya da "hizmetçi" sanatlar kategorisi ayrımından da vazgeçilmemiştir. Ancak XII. yüzyıla gelindiğinde bayağı ya da hizmetçi terimlerinin yerine mekanik terimi kullanılmaya başlanmıştır. Mekanik sanatlar ise tüm el sanatlarını içine almaktaydı.

Ortaçağda artista terimi genellikle liberal sanat erbabı için kullanılıyor, mekanik sanatlardan herhangi birini icra eden bir kişiye ise çoğunlukla artifex deniyordu. Ortaçağ ressamı esas itibarı ile bir "dekorasyon" ustasıydı ve sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve zenginlerin evlerini resimlerdi. Ressamlar genellikle eczacılar loncasına dahildi (çünkü boya için onlara bağımlıydı), heykeltıraşlar kuyumcular loncasına, mimarlar da taş ustaları loncasına dahildi. Ortaçağdaki ustaların çoğu, genellikle verdiği siparişlerin içeriğini, genel tasarımını ve kullanılacak malzemeleri kendileri belirleyen müşteriler için çalışıyorlardı (Shiner,2010:59-60).

Ortaçağ zanaatçısı/sanatçısı elbette ürettiği işlerde bir planlama yapıyordu. Salt taklide dayalı kimliksiz işler değildi yaptıkları. Kimi zaman işlerinin altına imza attıkları da biliniyordu. Ancak buradaki sorun bu ustaların statüleriyle ilgili genellemeye dayanmasıdır. Yani ressam ve heykeltıraşlar düşük statülü el işçileriyle aynı ortamda çalışan kişilerdir. Sanatçılar, günlük hayatın ihtiyacını karşılayan bir çanak çömlek ustasının yaptığı gibi kendi işlerini üreten imalatçılardır.

Ortaçağ anlayışında modern sanat ve sanatçı düşünceleri yerleşmediği gibi modern estetik kavramı da icat edilmemişti. Elbette bu durum ortaçağ insanının çizgi, biçim, renk, kafiye ya da benzetme gibi enstrümanlardan haz almadığı anlamına gelmiyor. Ancak görünümün içeriği ve işlevi sistematik olarak birbirinden bağımsız değildi. "Güzellik" terimi Antik dönemde olduğu gibi Ortaçağda da geniş kapsamlıydı. "Güzel" terimi zevk ve hazza dayalı olduğu kadar ahlaki değer ve faydayı da içine almalıydı. Herhangi bir şeyin, nesnenin parçaları arasındaki uyum ve orantı o şeyin güzel olması için yeterli bir özellik değildi. Bunlara ek olarak o şeyin güzel olabilmesi için kullanım amacıyla doğru orantılı olması gerekiyordu (Shiner, 2010: 63-64).

18.yüzyıla dek modern anlamda bir güzel sanatlar kategorisi tartışması ve ortamı bulmak olanaksızdır. Platondan başlayarak kuşkuyla bakılan sanat ve sanatçı olgusu sözü edilen döneme kadar kendi başına eyleyen kurum ve kişiler değildi. Sanatın öncelikli hedefi, bir yararlılık ilkesinden hareketle, haz ve eğlenceden öte, ahlaki bir göreve sahip olmak ve elbette işlevsel olmaktı. Ancak Rönesans'tan başlayarak sanatın ve sanatçının statüsünü etkileyecek bazı önemli kıpırdanmalar olduğunu söylemek mümkündür.

Rönesans'ta sanat hala zanaat ve dekoratif sanatlar kategorisinde değerlendirilmeye birlikte aynı loncalar içinde üretim yapan bir alan olarak devam etmektedir. Lonca sisteminde sanatçı/zanaatçı ağır şartlar altında üretmek zorundadır. Bir taraftan da lonca sistemi ekonomik ve siyasi hayatının en önemli aygıtları olarak siparişleri de organize eden bir kurumdur. Resim ve heykel üretimleri genellikle kilise ve saray çevrelerinin siparişleri üzerine yapılmaktadır. Noter huzurunda, siparişlerin süresi, fiyatı, malzemesi vb. detaylar

üzerine kontratlar yapılmaktadır. Genellikle dini konuların sipariş edildiği bu eserlerde malzeme önemli bir ayrıntıdır ve fiyatın belirlenmesinde önceliği etkileyen en önemli araçtır.

"Dolayısıyla o dönemlerde, modern zamanlarda sanatı ayırt edecek özgünlük, biriciklik gibi nitelikler geçerli değil. Sanat eserinin ihtiyacı karşılaması, kullanımı, yararlılığı önemli. Sanatçının bireysel yaratıcılığını temsil etmiyor. Resmettiği otoriteyi temsil ediyor: İsa'yı, havarilerini, prensleri, Mediciler gibi bankerleri, lonca yöneticilerini vb. Bütün bunlara rağmen özerkliğin filizlendiği girişimler de başlıyor. Başta, sanat tarihinin babası unvanına sahip Vasari'nin *Sanatçıların Yaşamları*'nı kaydetmek gerekir herhalde. Sanatçıların biyografileri üzerine kurulan bir anlatı bu tarih. Tarihinin yanı sıra Vasari Floransa'da akademinin de öncülüğünü yapıyor. 1563'te kurulan bu akademinin başına Michelangelo geliyor. Özerkliğin bir başka belirtisi, Medici gibi aristokrat kökeni olmayan tüccar bir hanedanın himayesinde sanatçıların hümanistlerle aynı itibarı görmeye başlamalarıdır. Bu sayede antik Yunan'dan beri filozofların ve şairlerin katında yeri olmayan ressamlar ve heykeltıraşlar ilk kez onlarınkine denk bir kabul görür" (<http://www.aliartun.com/content/detail/26>).

Rönesans'ta sanatçı/zanaatçı kimliği, sanatçıların biyografilerinin yazılması, kimi sanatçıların hamilerinin yanında yatıp kalkarak saray sanatçısı olmaları ve bunlara ek olarak sanatçıların kendi portrelerini yapmaya başlamalarıyla modern sanatçı imgesinin ipuçlarını veren gelişmelere koşut olarak şekillenmeye başlamıştır. Bütün bunlara rağmen henüz kavramsal bir tanımlamayla modern, bağımsız sanatçı kimliğinin oluştuğunu söylemek ise olanaksızdır.

17. yüzyılda ise özellikle bir sanat şehri olacak olan Hollanda'da yaşanan bazı gelişmeler sanat ve zanaat ayrımının gerçekleşmesine katkıda bulunacak nitelikteydi. Önceki dönemlerin aksine sanat eserinin kendi başına bir değer olarak izlenmeye başladığı bir dönem başlamıştı. Kilisenin ve sarayın hami olarak gücünün kırılmasından sonra sanatı kollayıp gözetmeye aday yeni bir sistem ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu dönüşümü ise toplumsal katmanlarda kendilerine ayrıcalıklı bir yer edinmeye başlayan ve kentli bir sınıf olan burjuvaziyle birlikte ustaların eserlerine sahip olma bilincine erişmiş uzmanlar yani koleksiyonerler gerçekleştirmiştir.

17. yüzyıl Hollanda'sı ticarete söz sahibi küçük bir ülkedir. Aynı zamanda sanat eserlerini evlerinin içine sokmak isteyen ve gündelik hayatını bu eserlerle görünür kılmak isteyen ve sipariş talebinin patlamasına neden olan sanat müşterilerinin sayısı hayli fazladır.

Artun'a göre;

17. yüzyıl Hollanda resmini toplumsal bağlamda çözümleyenlerin başında Hegel geliyor. Ona göre Hollanda sanatı sekülerleşmiş, dünyevileşmiş bir hayatı resmediyor. Kentlilerin büyük tatmin duydukları refahlarını, huzurlarını, ahlaki değerlerini temsil ediyor. Onları şükretmeye davet ediyor. Bu estetiği herhalde en iyi ifade eden, Vermeer'in enteryörleri: sükunet içinde odalar, mutfaklar. Ayrıca şaraplarla, istakozlarla, tanrının nimetleriyle dolup taşan sofralar. Haz üzerine kurulu bu natürmortların arkasından cinsel hazla ilgili, randevu evlerine ait tablolar geliyor. Hegel "realist" olarak nitelendiriyor bu sanatı. Yeni sınıfa kendi hayatını, zenginliklerini, bu zenginliğin kaynaklarını resmediyor: Rembrandt'ın lonca tabloları, ticaret gemileri, limanlar, değirmenler. Burjuvazi, imparatorlarla, peygamberlerle ve onların mucizeleriyle değil, kendi yaratılarıyla övünmeyi, tatmin olmayı öğreniyor. Sekülerleşme kadar, sanatın bireysel bir mahiyet kazanması da bu zamanda özerkleşmeyi etkiliyor. Birey tarafından üretilen sanat gene birey tarafından tüketiliyor. Oysa Rönesans'ta bir birey tarafından üretiliyor ama bir topluluk tarafından alınıyor: kilisedeki bir topluluk, kent meydanındaki bir topluluk veya bir saray meclisi. Daha da önceki bir döneme, sanatın bir kült nesnesi olduğu zamanlara bakarsak, sanat orada ayinlerde olduğu gibi toplu olarak üretiliyor ve gene toplu olarak alınıyor. (<http://www.aliartun.com/content/detail/26>).

Sanatın kendi başına bir değer olarak kendi mecrasında akması bir süreçtir ve bu süreç bazı kırılmalarla gerçekleşmeye başlamıştır. Sanat eserinin kilise ve saray gibi güçleri temsil etme görevinin ardından meydana gelen bu bireyleşme arzusu sanat/zanaat ayrımını bir

adım daha ileriye taşımıştır. Hollanda'da yaşanan bu gelişmeler sanat/zanaat ayrımını güçlendirecek aşamalar olmasına rağmen himaye sistemi ve lonca sistemi devam etmekteydi. Sanatçı/zanaatçıdan beklenen şeyler ise hayal gücü, hizmet, yetenek ve yararlılıktı.

Neredeyse 18. yüzyılın sonuna dek sanat/zanaat başlığı el işçiliğini gerektiren bütün üretimleri kapsayıcı bir alan olarak devam etmekteydi. Bir yandan da sanat/zanaat ayrımını sağlayacak kurumsal yapı oluşmamıştı. Her ne kadar 16. yüzyılda Floransa'da kurulan Tasarım Akademisi ve 1648'de kurulan Fransız Akademisinin varlığı resim ve heykele liberal sanatlar seviyesinde bir statü sağlamış olsalar da bu kurumlar yine de bir lonca sistemi disiplini katı bir eğitim ve eğitim ortamına sahipti. Bütün bu gelişmelere rağmen henüz bir güzel sanatlar kategorisinden bahsedilemezdi. Fakat 18. yüzyılın ortalarından itibaren bir güzel sanatlar kategorisi oluşturma yönünde bazı kavramsallaştırmalar yapılarak çok önemli bir adım atılmış oldu. Örneğin "beaux-arts" terimiyle liberal sanatlar şeması içerisinde bazı değişiklikler yapılmış ve görsel ve müzikal sanatlar tek bir başlık altında değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu sayede sanat hem bilimsel kategorilerden hem de zanaattan ayrı tutulabilecekti. Deha ve hayal gücü terimleriyle üretilen eserler zevk ve fayda sağlayacak üretimlerden ayrılarak "beaux-arts" ı zanaattan ve bilimden farklı kılıyordu.

Özerkliğin, sanat/zanaat ayrımının önünü açan en önemli adımlar, akademi ve akademik sanatın saray çevrelerine sunulduğu salonların, yani monarşiye ait sanat kurumlarının tasfiye edilmesiyle başlar. İmparatorun ve soyluların himayesinde bulunan ve sadece onlar tarafından izlenen koleksiyonların salon sergileri aracılığıyla kamuya açılmaya (18.yy) başlamış olması sanat/zanaat ayrımının (özerkliğin) dönüm noktalarından biridir. Bu sayede geniş kitlelere kendi beğenisini ifade etmenin olanakları oluşur. 19. yüzyılda ise galeriler açılmış ve bu galeriler salon sergilerinin yerini almıştır. Böylelikle himaye sisteminin yerini de piyasa almıştır. Sanatçı kimliği ise her hangi bir otoritenin hizmetkârı ya da temsilci değildir. Galerilerin ön ayak olduğu başka bir gelişme ise kişisel sergilerin açılmaya başlamış olmasıdır (<http://www.aliartun.com/content/detail/26>).

18. yüzyılda Fransa, Almanya ve İngiltere gibi kimi Avrupa devletlerinin İtalya'ya düzenlediği sanat gezileri ise sanat/zanaat ayrımının örnekleri arasında gösterilebilir. Böylelikle sanat eserleri herhangi bir işlev ya da hizmet aracı olmanın dışında seyirlik eserler olarak izlenmiş oluyordu. Bu geziler önceleri aristokratların katıldığı sonra ise daha geniş kitlelerin de dahil olduğu etkinliklerdi. 18. yüzyılın ortalarında yaşanan başka bir gelişme de akademilerdeki artışa koşut olarak ressam ve heykeltıraşların statüsünün iyileşmeye başlaması ve sanatçı/zanaatçı terimlerinin ayrılmaya ve zıt anlam içermeye başlamasıdır. Örneğin;

Lacombe'un popüler *Güzel Sanatlar İçin Cep Sözlüğü* tanım konusunda en ufak bir tereddüt göstermiyordu: "[Sanatçı] Liberal sanatları icra edenlere ve özellikle de ressam, heykeltıraş ve gravürcülere denir" (1752). Kısa süre sonra öteki sözlük ve ansiklopediler de "sanatçı"yla "zanaatçı"yı karşıt terimler olarak tanımlamaya başladılar. (Shiner,2010:146).

18. yüzyılda sanatçı figürü özgürlük, özgünlük, esin, hayal gücü gibi kavramları bünyesinde taşımaya başlarken, yetenek, beceri, hizmet, uğraş gibi kavramlar zanaatçının özellikleri arasında sayılmaya başlanmıştır. Sanatçı, çalışmalarını kendi kurallarıyla üretip müşteri arayan bir figür olarak bağımlı olmaktan uzaklaşmaya başlarken, zanaatçı bağımlı olmayı, kurallara uymayı, hizmet etme anlayışı içinde sürdürmeye devam ediyordu. Sanatçılar konusu önceden belirlenmiş, bir mekana özgü işler üretmek zorunda değillerdi. Zanaatçılar ise konusu önceden belirlenmiş, bir mekana özgü, kuralları olan işler üretmek zorundaydılar.

Ali Artun'a göre sanat/zanaat ayrımının (özerkliğinin) önemli sac ayaklarından ikisi modern, kamusal müzeler ve sanatın tarihinin yazılmaya başlanmasıdır.

19. yüzyıl bir müzeleşme çağıdır: Amsterdam'da Rijksmuseum (1815), Madrid'de Prado (1819), St. Petersburg'da Hermitage (1853), Viyana'da Kunsthistorisches (1891), aynı yılda İstanbul'da Müze-i Hümayun ve diğerleri. Her ne kadar 1759'da açılan British Museum, Louvre Müzesi'nin selefi sayılsa da, modern müzeolojinin önderi, 1789 Devrimi'nin eseri olan Louvre'dur. Bu müzelerle birlikte imparatorluklara ait koleksiyonlar, Rönesans müzeciliğini temsil eden nadire kabineleri, kamunun denetimine geçer; modern ulusun sahnelendiği, yurttaşların terbiye edildiği, akılcı ortamlar olarak yeniden nizam ve intizama sokulur.

İlk kez 1840 yılında sanat tarihi resmen Almanya'da bir üniversitenin programına alınır. Yüzyıl sonlarında Wölfflin ve Riegl formalist tarihlerin temelini atarlar. Sanatı kendi içinde tarihselleştiren 'stil' kavramı rasyonelleştirilir. Bunu Warburg'un bütün kültürlerin haritasını çıkarmaya umutlandığı "evrensel imgeler tarihi" izler. Bu gelişmeler sayesinde sanat, tarih yazımı bağlamında da özerkleşir. Sanatın tarihinin evrensel birtakım stiller silsilesi olarak tasavvuru fotoğrafın icadıyla mümkün olur. Ancak bundan sonra bütün zamanları aynı mekânda derleyip toparlayan arşivler kurulur. İlk Harvard Üniversitesi bünyesinde kurulan Fogg Müzesi'dir (1895). Müze, arşiv ve sanat tarihinin kurumsallaşması sayesinde sanat, kendi tarihini ele geçirir. Başka deyişle, kendi zamansallığını inşa eder. Sanat tarihi kendine özgü kuramları, kavramları, kuralları olan bağımsız bir disiplin olarak örgütlenir (<http://www.ali.artun.com/content/detail/26>).

Sanat/zanaat ayrımının kritik noktalarından biriside estetik beğenin, kendi başına bir disiplin olarak ortaya çıkması ve 'estetik' ismini alarak sanat üzerine düşünme ve sorgulama pratiği geliştirmesi olmalıdır. Antikçağda "güzel" üzerine analizler yapan Platon, Aristoteles gibi filozoflardan başlayan bir gelenek söz konusudur. 18. yüzyılda da bir çok sanatçı, eleştirmen ve filozof güzel sanatlar kategorisini kendi başına bir alan olarak bilim gibi farklı dinamiklerden ayırmak için eski "beğeni" düşüncesinin yerine "estetik" i kendi başına bir alan olarak kuramsallaştırdılar.

Yunanca duyularla ilgili bir alanı işaret eden aisthesis kelimesinden yola çıkarak 'estetik' terimini ilk defa Alexander Baumgarten kullandı. Baumgarten böylelikle, "zihinsel bir güç olan duyguya, özel bir bilme biçimine ve "beğeni" teriminin fizyolojik çağrışımlarını da içine alacak çok katmanlı yapısı yerine daha dar anlamlı teknik bir terimle özel bir anlam vermiş oluyordu" (Shiner, 2010: 201).

Sanatın önce kilise sonra himaye sistemine karşı çıktıktan sonra, kendisine ait bir alan olarak kendini genel toplumsal yapıdan yalıtıma başlaması ve piyasayla olan yararlılık, hizmet etme kuralını kırması onun özerk bir alan olarak kurumsallaşmasını sağlayan ana etkenlerdir. Ardından sanatın estetik olarak kuramsallaşması gelir. Kant ve Schiller gibi estetikler kendi başına bir değer olarak sanatı çıkar, fayda, hizmet gibi zanaata ait sırf hizmet içeren kavramların dışında tutarak sanatı bir ideal olarak doruk noktasına ulaştırmaya çalışmışlardır. Bundan böyle sanat kendisi dışında başka hiç bir şeye referans olamayan bir ideali sunar. Bu anlamda elitist bir tavır takınır sanat. Elbette bu yönüyle de daha sonraki yıllarda karşı sanat hareketleri tarafından sanatın hayattan yalıtıldığı gerekçesiyle eleştirilere maruz kalacaktır. Bütün bunlara ek olarak 1848 tarihi önemlidir. Burjuvazi ve emekçi sınıf daha yaşanabilir bir dünyanın kapılarını aralamak için monarşiye karşı yürüdükleri yolda bu tarihte, yani 1848 Haziranı'nda şiddetli bir çatışma yaşar. Burjuvazinin şiddetli bir şekilde bastırıldığı bu karşılaşma sonrası sanatçılar ve filozoflar derin bir hayal kırıklığı yaşar. Sonuç olarak sanatın bundan böyle ahlaki ve siyasi bir ilkeyi temsil etmesi gerektiği inancı yerle bir olur.

Bu hadise ütopyacı hayalleri, "özgürlük/eşitlik/kardeşlik" gibi evrensel vaatleri fena halde sarsar. Tanık oldukları şiddet üzerine sanatçılar siyasal angajmanlarından, toplumsal

kontratlarından soyunur. Bütün ahlaki, siyasi, ilmi, hatta bedii (estetik) sorumluluklarından, yükümlülüklerinden arınır. Sanat sadece geleneğe, geçmişe, eskiye değil, çağdaşı olan egemen anlayışlara da bayrak açar. Dolayısıyla, böyle bir kültürel devrimi karşıladığı anlamıyla modernizm, endüstriyel, toplumsal gelişme, ilerleme anlamındaki modernizasyona karşıdır. Estetik modernizm ilerleme kültürüyle çatışır. Topluma ve ona egemen olan her söyleme muhalefet eden sanat, haliyle en başta burjuvazi düşmanı kesilir. Zaten artık kamu nezdinde ilgi uyandırmak gibi bir derdi yoktur. Aksine, kamusal beğeniye, popüler kültürü aşağılar. Yeni yeni baş gösteren kültür endüstrisinin ürünlerine benzeyerek meta kisvesine bürünmeye karşı direnir. Bundan böyle sanat artık toplum için, devrim için, iyilik, güzellik, insanlık için değil, kendi içindir: “sanat sanat içindir.” Böylece sanat hayattan kopar. Hatta Bürger’e göre, bu kopma bizzat sanatın içeriğidir artık. “Sanat sanatın içeriği haline gelir” veya başka deyişle sanatın “biçimi içeriği olur”. 1848 ertesinde modernizmin inşası aynı zamanda sanatın özerkliğinin inşasıdır (<http://www.aliartun.com/content/detail/26>).

Sanatın sadece kendini temsil etme tavrı, daha sonra tarihsel avangart hareketlerin odak noktası olarak sanat tarihi bağlamında bir ironiyi yaşatır. Avangart, hayattan bağımsızlaştırılan, içeriği kendisi olan sanat pratiklerinin yeniden hayatın içine yedirilme gayretinin zirvesidir. Elbette sanatın özerkleşmesinin karşı cephesinde yer alan bu tavır, aynı zamanda estetikle de kurumsallaştırılan bir zemine yönelik sosyal ve siyasi söylem olarak bir tepkidir.

Kaynaklar

Gombrich, E.H., (1999). **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, Hongkong 2.Basım, Çev. E. Erduran, Ö.Erduran
Shiner, Larry , (2010). **Sanatın İcadı**, Ayrıntı Yayınları , İstanbul, ikinci basım, Çev. İsmail Türkmen
<http://www.aliartun.com/content/detail/26>

İLHAN KOMAN'IN KAYIP HEYKELLERİ

Kerem İŞCANOĞLU²⁴

Özet

İlhan Koman, Türk heykel sanatının en önemli figürlerindedir. Sanatçının doğduğu ve hayatının ilk bölümünü geçirdiği Edirne, kişiliğinin oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır. Bu açıdan Koman'ın heykellerinin anlaşılması için Edirne sürecinin bilinmesi önem taşımaktadır.

Koman'ın kişiliğinin ve sanat dilinin oluşmasında diğer bir önemli süreç de Akademi'deki öğrenciliği dönemidir. Her ne kadar öğrencilik döneminde yaptığı çalışmalar ailesinin koleksiyonun da bulunmaktaysa da bir bölümü Trakya Üniversitesi İlhan Koman Resim ve Heykel müzesinde sergilenmektedir. Gerek ailesi ile görüşmelerim gerekse müzede gerçekleştirdiğim çalışmalar neticesinde İlhan Koman'ın kimi öğrencilik dönem çalışmalarına ulaştım. Özellikle Akademi dönemine ait olan bu çalışmalar sanatçının tanınması açısından önemlidir.

Koman'ın ilk dönem yapıtları ve hayatının bir kısmını geçirdiği mekânlar sanat çevrelerince fazlaca tanınmamaktadır. Bu araştırma gerek bilinmeyen eserlerinin incelenmesi gerekse yaşadığı mekânlar bağlamında İlhan Koman'ın daha iyi anlaşılabilmesi için bilgiler sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Heykel, Edirne, Selimiye, Mimari, Akademi, İlhan Koman, Türk Heykeli

İLHAN KOMAN'S LOST SCULPTURES

Abstract

Ilhan Koman is the most important figures of Turkish Sculpture. Where he was born Edirne is spent the first part of his life, has contributed significantly to the formation of the artist's personality. In this respect is important to know the Edirne process for understanding statues of the Koman.

Another important process is also a student at the Academy of the period of the be formed Koman's personality and the formation of artistic language. There are during his studentship works of a large part in the family collection and Trakya University, İlhan Koman Painting and Sculpture Museum. I reached the İlhan Koman some students study period the result of the my meeting with his family and I have done work in the museum.

Koman's early works and the places where he spent part of his life is not recognized much of the art circles. This research offers important information about the İlhan Koman's unknown works and had lived places for İlhan Koman for better understanding.

Keywords: Sculpture, Edirne, Selimiye, Architecture The Academy İlhan Koman, Turkish Sculpture

Giriş

Edirne İlhan Koman'ın dünyasında, 1921-1940 Aralığında hayatını geçirdiği bir geçici mekân olmaktan öte, ailesinin yani köklerinin izlerini taşıyan, biçimsel dünyasının oluşmasında önemli bir yer tutan bir “mekân”dır. Edirne'nin tarihsel kimliğinde birçok değerli mimari ve yerel kültürel öge ile *İlhan Koman* kişiliğinin ve sanat dilinin oluşmasında önemli etkiler yapmış olmalıdır. Erken yaşlarda oturdukları konağın tavanlarındaki resimleri izlemesi, küçüklüğünde dinlediği kahramanlık temalı hikayeler, vatansever bir ailede yetişmenin ona yüklediği bilinç ve küçükken yaşadığı hastalık sonucu

²⁴ Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü.
kerem.iscanoglu@yahoo.com.tr

yaşadığı buhran onun sanatını ne şekilde etkiledi? Bunun tam cevabını vermek güçtür. Fakat Koman'ın ilk gençliğinin geçtiği çevre anlaşılmadan Koman'ın sanatçı kişiliğinin oluşum sürecinin kıvranılabilmesi zordur. Bu bakımdan bildiride sanatçının ilk gençlik yılları ve Akademi sürecinde yapmış olduğu kimi çalışmalara ait eserlerin bazıları değerlendirilmektedir.

İlhan Koman ve Edirne

Koman ailesi geçmişten günümüze Edirne'nin saygın ve tanınmış ailelerinden biri olmuştur. Baba tarafı Mohaç Savaşı'ndan sonra, Konya'dan Yugoslavya'ya yerleştirilmiş Türk köylülerindendi. Bunların dışında Edirne'nin en eski ailelerinden birine sahip olan dede Mehmet Şeref Aykut Bey Edirne'nin ilk dönem milletvekillerinden birisidir.

Koman'ın ifadesiyle eskilerin deyimleriyle ve de "evlad-ı fatihan" sınıfındandı. Osmanlılar, işgal ettikleri yerlere, nüfus dengesini korumak için Anadolu'dan gelme Türkleri yerleştiriyorlardı. I. Dünya Savaşı yıllarında Edirne'de nüfus müdürlüğü yapan amcasının anlattığına göre, Orta Asya'da Peçenekler ile Kuman Türkleri arasındaki çatışmalar sonucunda bir bölüm Kuman, Hazar Denizi üzerinden Konya'ya geliyor, oradan da bugün halen Yugoslavya'nın Makedonya yöresine gönderiliyor ve Komanova kasabasına adlarını veriyorlar. Buradan geliyor ailenin "Koman" adı (Özsezgin, 2005,s.7).

Yugoslavya'dan göç sonrasında Edirne'de doğan ve İstanbul'da Mülkiye Tıbbiyesinde okuyan İlhan Koman'ın babası Fuat Bey, aynı zamanda Birinci Dünya Savaşında Yüzbaşı rütbesi ile savaşmıştır. Yunan işgali sonrasında, Türk Talebe Birliği ve Trakya Paşeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti Kurucularından olup Yunan Midilli ve Korfu esir kamplarına esir düşen tutkun bir vatanseverdir. Çiftlikte ve sonrasında ele alacağımız Kale içindeki konakta, "vatan" konulu aile içi sohbetler sanatçının hayatında her zaman önemli bir yer tutmuştur.

İlhan Koman'ın hayatındaki önemli mekânlardan ilki Edirne'deki çiftliktir. Baba Dr. Fuat Koman Çiftliği bugün halen Edirne'nin Sayfiye yeri olan Karaağaç Beldesinde varlığını sürdürmektedir. (Görsel 1). İlhan Koman'ın erken döneminde biçimsel dünyasının oluşmasına katkısı olan bir diğer mekân ise Koman Ailesinin kale içinde sahip oldukları, baba Fuat Koman tarafından alınmış kale içindeki konaktır (Görsel 2).



Görsel 1. Dr. Fuat Koman Çiftliğinin girişi

Bu konağın İlhan Koman'ın dünyasında önemli yerinin olmasının sebebi ise çocukluğunun geçtiği yer olmasıdır. Fakat İlhan Koman daha çocukken bu mekanda resimler yapmış, diğer çocukların aksine oyun oynamamıştır. Bu durumu kız kardeşi Gönül Dilan, Ayhan Tunca'nın gerçekleştirdiği röportajda şu şekilde ifade etmiştir:

“Çok güzel resim yapardı. Küçüklüğünde başlamıştı bu işe. Öyle dışarıya çıkıp ta top oynadığını, uçurtma uçurduğunu hiç bilmiyorum” (Tunca, ?, s.90-91).

Edirne taşıdığı şehir kültürü bakımından Koman'ın kişiliğın gelişmesinde önemli bir yer tutmuştur. Çünkü İlhan Koman liseyi bitirinceye kadar yaşamını Edirne'de sürdürmüştür. Osmanlı da önemli bir merkez olan Edirne'nin kültürel birikimi yetişme çağındaki sanatçıyı derinden etkilemiştir. Klasik Osmanlı eserlerini yoğunlukla barındıran Edirne'deki mimari etkileyici bir atmosfere sahiptir. İlhan Koman bu durumu “Sinan'ın Şehri Edirne” başlıklı notunda şu şekilde ifade etmiştir:

“Eski bir iktidar merkezi bir uç şehirde üç merdivenli ince minarelerin gölgesinde doğdu, büyüdü Koman. Canlı dikey yapılara tutkunluğunda, sarmal kulelerinin izini de bulmak mümkün” (Tunca, ?, s.19).

Kaya Özsezgin ise Koman'ın Edirne'den etkilenmesini şu şekilde açıklamıştır: Edirne, dünya savaşının bunalımlı yıllarında, üç ülkeye sınırı olan küçük bir kenttir. Ama Osmanlı kültürünün altın çağına merkezlik yaptığı dönemden taşıdığı değerler düşünüldüğünde böyle bir kentte dünyaya gözlerini açmanın, küçük Koman'ın dünyasına ilk katkıları getirmiş olabileceğini tahmin etmek zor değil.



Görsel 2. Komanların Kaleiçi'ndeki evleri

İlhan Koman'ın sanatsal başarıları ailenin daha da tanınmasına sebep olmuştur. Çünkü Koman'ın ünü sadece Türkiye'de değil yurtdışına da yayılmıştır. Artık Koman ailesinin adı Edirne sınırlarını aşmıştır.

Hatta başarısı sanat tarihçisi Sezer Tansuğ tarafından: “Heykel alanında yut dışındaki en önemli Türk sanatçının, İsveç'te yaşayan İlhan Koman olduğu şüphesizdir.” şeklinde ifade edilmektedir (Tansuğ, 1993, s.262).

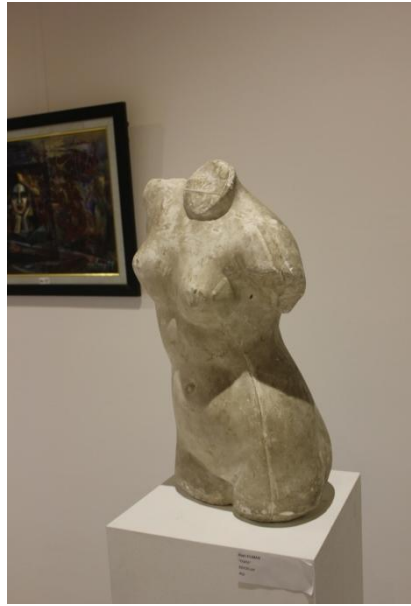
Ailenin de sanata verdikleri değere birer örnek olarak Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine bağışladıkları “İlhan Koman Kültür Evi” sayılabilir. İlhan Koman'ın özellikle öğrencilik dönemini kapsayan çalışmaları bu kültür evinde bulunmaktadır. Koman Ailesi bu binanın Kültür Bakanlığına İlhan Koman Müzesi olması doğrultusunda yoğun bir çabası vardır.

Edirne'de Gizli Kalmış İlk İlhan Koman Heykelleri

Edirne'de Koman'ın gizli kalmış heykelleri bugün Trakya Üniversitesi İlhan Koman Resim ve Heykel Müzesi'ndedir. Bu heykeller Koman'ın öğrencilik döneminde yaptığı çalışmalardır. Aile tarafından Üniversite'ye bağışlanan 8 adet olan bu heykellerden 5'i sergilenmektedir. Sanatçının 1940'ta Akademiye gidişi ile 1948'de Avrupa yolculuğu arasında gerçekleştiği düşünülen bu eserler soyut yönelim öncesi dönemin izlerini taşırlar.

Sanatçının eski işlerinden ilk olarak kadın torsosu göze çarpmaktadır. (Görsel 3). Bu eser de Koman'ın canlı modelden çalışıldığı düşünülmektedir. Antik çağrışımları bulunmasının yanı sıra çağdaş “pürist” bir havanın da varlığı söylenebilir. Kalıp ve döküm sonucu oluşan kalıp çizgilerinin törpülenmeyerek bırakılmış olması Rodin'in de uyguladığı bir tekniktir. Koman'ın öğrencilik döneminde Rodin'e ciddi bir hayranlık duymakta oluş fikri bu heykelde kullanılan teknikle desteklemektedir. Rodin, Koman'ın dünyasında “Rönesans'tan sonra heykelde en büyük olay'dır”(Özsezgin, 2005, s.12).

O dönemlerde sanatını etkileyen isimler arasında Louvre müzesindeki eski Mısır ve Mezopotamya sanatının örneklerini saymakla beraber çağdaş olarak da Rodin'den etkilendiğini belirtmektedir. Ondan sonra da Brancusi ve Giacometti'yi saymaktadır (Karabuda 2001, s.20).



Görsel 3. İlhan Koman, *Kadın Torsosu*, (1940-1945), alçı

Rudolf Belling'in öğrencisi olan Koman'ın bu eserinden sonra Avrupa dönüşünde izleyeceği soyut sanat eğilimleri gözlenmez. Benzer durum 1948'e kadar gerçekleştirdiği diğer yapıtları için de söz konusudur. Koman'ın bu heykelinde görülen eğilimlerinde eserin 1940-1945 Aralığında yapılmış olması yüksek olasılığını arttırmaktadır.

Heykeltıraş İlhan Koman 1948'lerde figüratif yaratılar içinde görünürken, Paris dönüşünde soyut eğilimi benimsemiştir. Önce taş gerecinde salt oylum saplantısı, ardından da taşın bırakılarak demir çubukların hizmetine koşuluğu öne getirilir (Elibal, 1973, s.289).

Anıtkabir'in inşası Koman'ın dünyasında olduğu kadar, dönemin de önemli bir kültür olayı olmuştur. Anıtkabir'de gerçekleştirilecek çalışma için verdiği ön çalışmada yapıyla uyumlu olaraktan düşünerek seçtiği çalışmanın da figüratif olması 1940-1948 Aralığı dönemin doğasını yansıtması bakımından önemlidir. Mozoleyeye çıkışta görkemli merdivenin iki tarafına rölyef yapılması kararlaştırılınca Koman da sağ merdivendeki Sakarya Muharebesi'nin rölyefinin gerçekleştirilmesi için katkı sağlamıştır.

Türkiye'ye dönüşünden sonra önemsenmesi gereken ilk anıtsal projesi Anıtkabir doğu rölyeflerinde yapmış olduğu çalışma olmuştur. Bu çalışmasında figürlerin durusu ve sahne düzenlenişinde Mısır-Mezopotamya etkisi çok açıktır. Figürler ağır ve hareketsiz gibi stilize edilmiş olsalar da ifade olarak oldukça canlı bir anlatım gösterirler. Duygusal olarak coşkun bir hava hakimdir. Figürler sevinç, öfke, gurur gibi duyguların anlatılmasında klasik anlayıştan uzak bir serbestliğe sahiptirler. Figürler duruşları açısından abidevi ve durağan fakat ifadeleri açısından coşkun bir anlatım sergiler (Kıranlar, 2008, s.40).

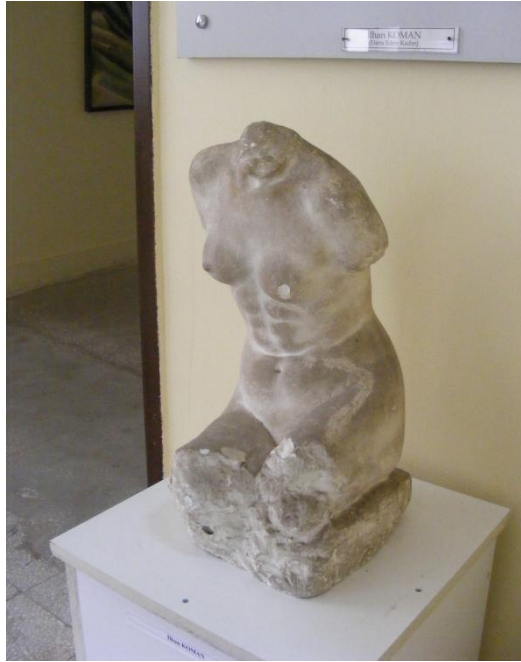
Sanatçının incelediğimiz ikinci eski eseri bir kadın büstüdür (Görsel 4). Canlı modelden çalışılmış bu büst aynı torso gibi dönemin Cumhuriyet'le ilgili modern anlayışını içerisinde barındırmaktadır. Bırakılan döküm hataları ve biçimsel sadelik bu anlayışın sonucudur. Bu heykelde Akademide görev yapan Rudolf Belling'in güçlü bir sanatsal karakter olmasını da dikkate almak gerekmektedir. Rudolf Belling, Koman'ın hayatında önemli bir karakter olmuştur. Heykel sanatını tercih etmesinde Belling'in sanatçıya önemli etkisi olmuştur. Belling'in gerçekleştirdiği Atlı İnönü Heykeli incelendiğinde Koman'a etkileri daha yakından gözlenebilir.

Belling, öncelikle akademideki eğitimi teknik açıdan yeniden düzenlemiştir. Fakat verdiği eğitim ile klasikçi üslubu sürdürmeye devam etmiştir. Klasik eğitimini tamamlanmadan soyut ve modern çalışmanın doğru olmadığı düşüncesinde olduğundan, öğrencilerine bu alanda çalışmaları konusunda fazla izin veren bir yapısı olmamıştır. Bu durumda R. Belling'in Türk Heykel Sanatına en büyük katkısının teknik çalışmaları geliştirmek ve heykel eğitiminin çağdaştırılması olduğunu söylemek doğru bir ifade olacaktır (Kıranlar, 2008, s.27).



Görsel 4. İlhan Koman, *Kadın Büstü*, (1940-1945), alçı.

Sanatçının incelediğimiz üçüncü eski eseri *Oturan Kadın* adındaki torsodur. (Görsel 5). Bu çalışma da diğer heykeller için söylenen özellikleri taşımakla birlikte kalıp izlerinin temizlenmiş olması dikkat çekicidir. Hafifçe yana doğru eğilen bir kadın figürü gözümüze ilk bakışta çarpmaktadır. Bu eğiklik heykeli bir bakıma durağanlıktan kurtararak hareket kazandırmaktadır. Hareket kavramının Koman'ın iki torsosunda dikkate aldığı bir değer olması, ileriki dönemde yaratacağı yapıtlar içinde bir ön hazırlık niteliğindedir. Sanatçı figürlerin biçimlerinde çeşitli değişikliklere yönelecektir fakat hareket olgusunda her zaman titiz olacaktır.



Görsel 5. İlhan Koman, *Oturan Kadın Torsosu*, (1940-1945), alçı.

İlhan Koman Müzesindeki sanatçının diğer iki eseri ise antik kopyadır. Akademik eğitimde önemli bir yeri olan geçmiş bulguları incelemek yani kopya yapımı, Koman'ın aldığı eğitim içerisinde de mevcuttur. "Güzellik tanrıçası" (Görsel 6) ve "Dans Eden Kadın" (Görsel 7) diğer yapıtlarından daha önceki döneme tarihlendirilmektedir. Bu kopyalarda kişisel tavra yoğun olarak rastlanmamaktadır.



Görsel 6. İlhan Koman, *Güzellik Tanrıçası*, (1940-1945), alçı.



Görsel 7. İlhan Koman, *Dans Eden Kadın*, (1940-1945), alçı.

Sonuç

İnsanların zihinsel gelişiminin büyük çoğunluğu çocukluk döneminde oluşmakta ve tamamlanmaktadır. Sanatçıların zihinlerinin büyük bölümünün şekillendiği atmosferleri incelemek, sanatçıların ve eserlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için önemlidir. Sanatçıların yaşadığı mekânları incelemek bizleri onlara daha da yakınlaştırır. İlhan Koman'ın doğduğu ve hayatının önemli bir bölümünü yaşadığı şehir olan Edirne İlhan Koman bağlamında, Türk Yazınında yeteri kadar incelenmemiştir. Ayrıca burada yer verdiğim ilk dönem eserlerine 2005'te gerçekleştirilen retrospektifinde yer verilmemiş olması da bu konuda büyük bir tarih diliminde bir boşluk anlamına gelmektedir. Edirne, Koman'ın bu dönemi için önemli veriler sunmakta ve bu verilerin bir kısmı ailenin gayreti ile kamunun kullanımına açılmaktadır. Ama bu bireysel çabalar yetersiz kalmakta "İlhan Koman Evi" örneğinde de görüldüğü üzere devlet politikası dâhilinde yeterli katkıyı bulamamaktadır.

Kaynakça

- Bozdoğan. S. (2008). Modernizm ve Ulusun İnşası "Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür". İstanbul: Metis Yayınları.
- Elibal. G. (1973). Atatürk ve Resim-Heykel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karabuda. G. (2001). Zaman Bahçesinden Portreler. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık Tic. San. A.S.
- Kıranlar. Ö. (2008). 20. Yüzyıl Heykeli İçerisinde İlhan Koman Heykelinin Yeri. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Özsezgin. K. (2005). İlhan Koman, Retrospektif. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ. S. (1993). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tunca. A. (?).Tıraşsız Heykeltıraş, Edirneli İLHAN KOMAN, Yöre Dergisi "Yöresel Kitaplar Dizisi-3.

KLİMT'TEN AZZAM'A; "THE KISS"

Nida Anıl KAZANÇ²⁵

Özet

Klimt'in başyapıtlarından biri olan, günümüzde resim sanatıyla, görsel sanatlarla ilgisi olan olmayan, birçok insan tarafından bilinen, tanınan, hatta eserin sahibi Klimt adının önüne geçen "Kiss" tablosu tüm zamanlarda ilgi görmüştür. Bu ilgi, tablonun yapılış tarihi olan 1907-08'lerden günümüze dek değişen dünyanın siyasi, ekonomik, sosyal, kültürel birçok oluşumunda yeniden yorumlanarak, bu süreçlere tanıklık etmiştir. Neredeyse tüm toplumların görsel benliğinde yer edinmiş olan böyle bir eserin, Tammam Azzam'ın yaratıcı etkinliği kapsamında; Mart 2011'de başlayan ve günümüze dek, trajik hikayeler, dramatik sayılara ulaşan can kayıplarıyla devam eden Suriye iç savaşına vurgu yapması dikkat çekicidir ki; amaç da budur zaten.

Bu çarpıcı ve ironik Klimt-Azzam birlikteliğinin tasarımcısı Tammam Azzam, Suriye'li bir sanatçıdır. Geçmişin başyapıtlarını benzer güncel işlerde kullanmaktadır. Savaş sebebiyle ülkesinden uzakta, farkındalık yaratma çabasıyla, üretmeye devam etmektedir. Eskinin güncellenmesini; acının, yıkımın hüznüyle sağlamıştır.

Çalışmada, savaşın yıkıcı, tüketici gücünün, klasikleşmiş bir sevgi, aşk tasviriyiyle birleştirilerek, sanatın gelişen, değişen dünya düzenindeki etkinliği vurgulanacaktır.

Anahtar Sözcükler: İroni, Savaş, Resim, Klimt, Azzam.

Abstract

The painting 'Kiss', one of the masterpieces of Klimt, has always attracted many people's attention who are not interested in art or visual arts today and been known to be more famous than its own creator by most people. This interest has witnessed the re-interpretation of world's political, economical, social and cultural aspects or processes since it was painted in 1907-08. It is notable that such a work of art in Tammam Azzam's creative activity, which had a significant place in nearly all nations' visual memory, has emphasized the war in Syria which began in March, 2011 and has cost the lives of many innocent people with tragic stories and dramatical figures so far. That is the ultimate purpose of this activity. Tammam Azzam, the creator and designer of this outstanding and ironic 'Klimt-Azzam' combination, is a Syrian artist. He has been using the old masterpieces of art in his current works. He has been struggling to build awareness among people by using his artistic style abroad because of the war and deplorable conditions in Syria. He has accomplished the update of the old by emphasizing the sorrow of suffering and destruction.

This study includes personal interviews, articles and similar works, aiming to emphasize the impact of the art on the changing and developing world order by combining the destructive and consuming power of the war with a description of classical love and affection.

Key Words: Irony, war, painting, Klimt, Azzam.

İçinde yaşadığımız çağ özellikle ortadoğu devletlerinin siyasi ve sosyolojik açıdan büyük bir çalkantıya sahne olduğu bir dönem olarak tarihe geçecektir. Hemen yanı başımızda cereyan eden mezhep temelli çatışmalar ve doğurduğu sonuçlar insanlık tarihinin kara bir sayfası olarak okunacaktır. Vahşi cinayetlerin sistematik bir biçimde işlendiği, insanların doğdukları topraklardan göçe zorlandığı bir dönemde sadece siyasi ya da toplumsal yapı değil, sanatsal duyarlılıklarda yeni biçimlerle kendini göstermeye başlamıştır. Bu karmaşa ortamında yapıtlarıyla sivrilmiş, çalışmalarında bölge insanının problemlerini dile getirmeye gayret etmiş önemli isimlerden biri Suriyeli genç sanatçı Tammam Azzam'dır (Resim 1).

²⁵ Öğr. Gör., Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü. nidaanil@hotmail.com



Resim 1: Tammam Azzam

Tammam Azzam, 1980 yılında Şam'da doğdu ve Suriye'nin güneyinde küçük bir köyde büyüdü. Roman yazarı olan babasının, kütüphanesinin o yıllardaki en büyük şansı olduğunu ve hayal kurmaya o yıllarda başladığını söylemektedir. Altı yaşında başladığı çizimlerine, 1998'de Güzel Sanatlar Fakültesinde devam etmiştir.

Ortadoğu tarihinde son elli yıldaki zorluklar sebebiyle, Arap sanatının birtakım kişisel çabalar dışında kendine özgü bir kimliğe sahip olduğu söylenemez. 2011'de Suriye de başlayan iç çatışmalar, zaten hayata tutunabilmenin zor olduğu bu coğrafyada tam bir kaos ortamı yaratmıştır. Azzam da, binlerce Suriye'li gibi ülkesini terk etmek, sürgünde yaşamak zorunda kalmıştır. Dubai'ye yerleşen sanatçı, çatışmaların sebep olduğu trajediler ve yıkımlar karşısında Suriye halkının bir nevi sözcüsü olmuş, uluslararası toplumun, ülkesindeki drama kayıtsız kalmasına hitap eden sanatıyla adını duyurmuştur. Azzam'ın sanatını besleyen kaynaklardan biri ülkesinde yaşanan savaşın beraberinde getirdiği insanlık trajedisi iken bir diğeri ise batı sanatının büyük sanatçılarının başarıları olmuştur.

Azzam'ın eserleri, titizce çalışılmış ayrıntılar ve çarpıcı odaklamalarla insanlığın vahşi yüzünü haykırmaktadır. 2013 yılında verdiği bir söyleşisinde *"Ben asker değilim, rejim umurunda değil, rejime karşı mücadele etmiyorum. Ben, insanlara destek olmak için mücadele ediyorum. İşte benim farkım bu"* diyerek bir anlamda savaşan taraflardan birine destek olmak gibi amacının olmadığını, sadece mağdur olan insanların acılarına tercüman olmaya çalıştığını ifade etmektedir.

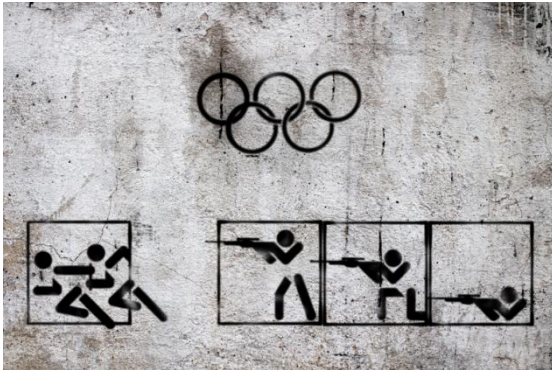
Tammam Azzam'ın çalışmalarında bazı seriler öne çıkar. Bunlardan birisi Çamaşırlar serisidir. Bu seride iplere asılmış bir takım çamaşırlar görülmektedir. Kiminde çamaşırların arkasında yer alan kent yıkıntıları belirirken, kiminde ise kıvrık bürünmüş bezlerin yarattığı çarpıcı bir kompozisyon egemendir. Sanatçının bir metafor olarak kullandığı çamaşırlar, her şeylerini arkalarında bırakarak kaçmak zorunda kalan Suriye halkının birer yansımasıdır. Öyle ki savaştan kaçmak zorunda kalan bu insanlar çamaşırlarını toplama fırsatı bile bulamamışlardır. Gittikleri yerlerde kendilerine ait

olmayan elbiseleri giyip, başkalarının evlerinde yaşamaya mahkûm edilen bu insanlar kısaca mülteci yaşamın dramını yaşamaktadırlar.



Resim 2 – 3: Azzam, “Çamaşırlar Serisi”, 2011

Azzam’ın duvar formu üzerine yerleştirdiği bir dizi çalışması da afiş özelliği taşımakta olup yine savaşın yıkımına ve insanların yaşadığı derin acılara göndermeler yapmaktadır. Çalışmalarında eski, zaman zaman kurşun ve şarapnel deliklerinin yer aldığı duvar fotoğraflarını zemin olarak kullanır. Bu zeminlerin üzerine bilgisayar ortamında grafitiler gerçekleştirir. Bu çizimlerde modern zamanların popüler ikonlarını (olimpiyat logosu, twitter amblemi vs.) yeniden biçimlendirir. Fakat bunu yaparken bu ikonları savaş ve yıkımın bariz izlerini taşıyormuşçasına kendi öz biçiminden uzaklaştırmaya çalışır. Resim 4’ de Olimpiyat sporcularının adeta savaş sahnesinde birbirlerini katleddercesine kompozite edilmesi ve bunu yaparken siyah rengin dramatik etkisini tercih etmesi dikkat çekicidir. Aynı zamanda Resim 5 de görülen sosyal medyanın etkili platformlarından Twitter’in meşhur mavi kuşunun kırmızı ile boyanıp vurulmuş olması da bu seçkinin önemli örnekleri arasında yer alır.



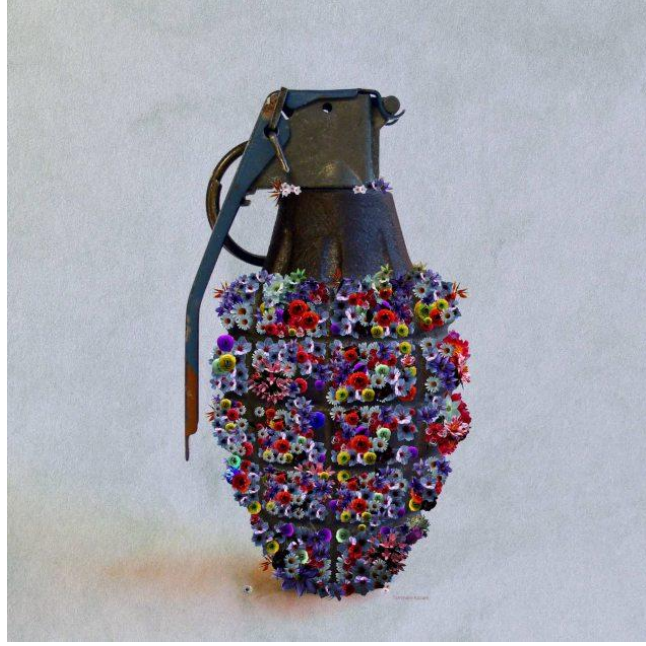
Resim 4: Azzam, “Suriye Olimpiyatı”, 2013



Resim 5: Azzam, “Twitter-Breaking News”, 2013

Sanatçı bazı çalışmalarında ise hazır nesnelere yeniden biçimlendirmiştir. “Suriye Gelecek Bahar” adını verdiği bir sergisinde, savaşa özgü nesnelere yeni bir dünya ve umut yaratabilmek adına değişime uğratmıştır. Resim 6’da bir el bombasının etrafını

baharı çağrıştıran renkli minik çiçeklerle bezemiştir. Bu ve benzer minvaldeki çalışmalarında genel olarak yeni bir dünya ve umut özlemi içerisinde olduğunu görürüz.



Resim 6 : Azzam, “Suriye Baharı”, 2012

Batı sanatının, tanınmış eserlerinin dijital kolajlarını yaptığı “Suriye Müzesi” adını verdiği, çalışmaları ise sanatçının adını duyurmasını sağlayan örnekleri olmuştur. Goya, Picasso, Warhol, Matisse ve Klimt gibi ünlü sanatçıların eserlerinden aldığı detayları Suriye manzaraları üzerine çalışmıştır.

Bu çalışmalarının içinde en öne çıkanlardan birisi kuşkusuz Goya’nın 3 Mayıs katliamını konu edindiği eserini kendi çalışması ile bütünleştirdiği yapıtıdır. Suriye yıkıntıları içine Goya’nın eserinde yer alan kurban ve katillerin yerleştirilmesi savaşın ve ölümün sonuçlarının dünyanın hemen her yerinde benzer bir etki yaratmasına bir göndermedir. Sanatçıya göre, İspanya’daki savaş birkaç günde dünyanın ilgisini çekmişken, Orta Doğu da yaşanan benzer savaş, yıllardır görmezden gelinmektedir. Goya’nın kendi ülkesinin trajedisine olan ilgisi ile aslında Azzam’ın Suriye yıkımına olan alakası birbirinden çok farklı değildir. İki sanatçıda benzer bir savaş sahnesinde sivil insanların yaşadığı vahşeti görünür kılmaya çalışmıştır. Azzam kendi çalışmasında yeni bir kurban ve katil imgesi yaratmak yerine Goya’nın klasikleşmiş yapıtındaki karakterlerden faydalanmıştır. Çünkü dünyanın hemen her yerinde benzer travmalarda kurbanlar aynı kaderi yaşamaktadırlar (Resim 7).



Resim 7 : Azzam, “3 Mayıs”, 2012

Her ne kadar bir savaş resmi olmasa da Azzam Batı sanatının farklı temaya sahip önemli örneklerini de kendi çalışmaları içinde değerlendirmiştir. Bunlardan birisi de Van Gogh'un, “Yıldızlı Gece” isimli çalışmasıdır. Azzam'a göre bu yapıt her ne kadar savaş gerçeğini konu edinmiyor olsa da Van Gogh'un kendi dünyası içinde yaşadığı sancılı Suriye halkının acılarıyla benzeşmesi bakımından önemlidir (Resim 8).

Azzam bir başka örnekte ise Andy Warhol'un Elvis Presley imgelerini kullanmıştır. Elindeki silahı izleyicilere yöneltmiş olan Elvis, Azzam'ın çalışmasında da tıpkı Warhol'un çoğaltma tekniğinde olduğu gibi çoğaltılarak Suriye yıkıntıları içinde yer almaktadır. Sanatçıya göre içinde bulunduğu Suriye toprakları insanların ellerinde silahlarıyla gezdiği bir dönemden geçmektedir ve bu bir anlamda vahşi batı hikayelerini çağrıştırmaktadır (Resim 9).

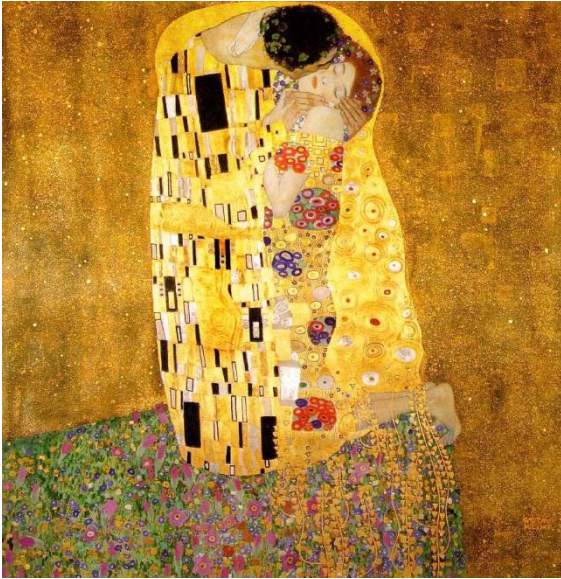


Resim 8 : Azzam, “Suriye Müzesi ,Yıldızlı Gece”, 2012 Resim 9 : Azzam, “Suriye Müzesi, Elvis ” , 2012

Bu serinin en çok ses getiren örneklerinden birisi de, bizim de çalışmamızın ana konusunu teşkil eden, 1907-08 tarihli, Gustav Klimt'in, "The Kiss", adlı tablosunun, Tammam Azzam'da "Freedom Grafiti / Özgürlük Grafitisi" ne dönüşmesidir.

Bu eser benzer kolajlarından farklı olarak ne bir savaş ne de bir sıkıntı halini ortaya koyan bir dönem örneğinden ilham almamıştır. Klimt'in "The Kiss" isimli çalışmasında birbirini sıkıca kucaklamış iki sevgilinin hararetle öpüşmesi görülmektedir. İlk bakışta Klimt'in çalışması ile Azzam'ın Suriye savaşının ağır izlerini ele aldığı fotoğrafı arasındaki gerilim izleyici üzerinde bir şaşkınlık yaratmaktadır (Resim 10-11).

Klimt'in eserinde tutkuyla kavuşmuş, kadın ve erkeğin sonsuzluk temsilindeki aşkları anlatılmıştır. Sanatçının altın çağının doruk noktası olarak belirtilen bu resminde süslemeci renklerle, parıldayan altın varakla ve soyut desenlerle birlikte ideal bir dünyaya çağrışım yapmakta olduğu düşünülür. İki aşığı saran altın renkli çerçeve onları dünyadan soyutlamaktadır. Çiçekli bir zemin üzerinde duran bu çift zeminin en uç kısmında betimlenmiş ve kadının ayaklarına neredeyse uçurumdan düşüyormuş gibi bir anlam verilmiştir. Figürlerin yerleşimi ölüm ile yaşam arasında ki ince çizgiye gönderme yapar gibidir. Çoğu zaman Klimt ve sevgilisi Emile Flöge olarak yorumlanan bu sevgi ve teslimiyet birlikteliğinde, kadının ve erkeğin ayağına dolanan çiçekler, doğanın ve tüm var oluş sebeplerinin, sevgi ve aşkın emrinde olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Tutkulu aşkın, zamansızlığını ve mekansızlığını ifade eder. Aşkın ve sevginin en yoğun anlatımıyla ikonlaşmış bu görüntünün Azzam'da yeni bir kurguyla anlamlandırılması dikkat çekicidir.



Resim 10 : Klimt, "The Kiss", 1907 – 08

Resim 11 : Azzam, "Özgürlük Grafitisi", 2013

Azzam'ın eserinde savaştan arta kalan yıkık dökük bir bina görülmektedir. Bu bina Suriye'nin Duma kentinde yer almaktadır. Sanatçının bir arkadaşı tarafından fotoğraflanarak kendisine elektronik ortamda gönderilen görsel, Klimt'in figürlerine ev sahipliği yapmaktadır. İlk bakışta büyük bir duvar resmi izlenimi veren çalışma aslında dijital bir montajdan ibarettir. Kısa sürede sosyal medyada yüzbinlerce kişiye ulaşan çalışma büyük beğeni ve ilgi toplamıştır.

Klimt'in eserindeki bu tutkulu görüntüyü, Suriye'de yıkık bir duvara taşıyan Azzam, ülkesinin acılarını görmezden gelen uluslararası kalplere dokunmaya çalışarak savaşın acısına ve yıkımına karşın aşkın ve sevginin umudunu filizlendirmeye çalışmaktadır. Öte taraftan bu eserle, şimdilerde birer yıkıntıya dönmüş bu ve benzeri pek çok hanede kaybolan, tutku dolu hayatlara göndermede bulunmaktadır.

Tammam Azzam dış dünya tarafından kayıtsızca izlenen ülkesindeki savaş ve yaşanan acıları protesto etmek için, sanattaki en büyük aşk temsillerinden birini kullanmıştır. Aşk ve tutkuyla temellenen, insancıl birlikteliklerin kudretini vurgulamıştır. Azzam bu eserinde barışçıl buluşmaların hala mümkün olabileceği bir ülke hayali kurmaktadır. Yıkılmış bir binanın ön cephesinde maddesel boyuta taşıdığı yapıtı, evrensel sevgi için tutkulu bir yalvarıştır.

Kaynakça

- ALGAN, Volkan. (2013). "Tammam Azzam ve Suriye'de Vahşeti Yaratanların Ortak Eseri" Erişim Tarihi: 21.04.2015, Erişim Adresi: <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/tammam-azzam-ve-suriyede-vahseti-yaratanlarin-ortak-eseri-haberi-67438>
- FLIEDL, Gottfried. (2003). "Klimt", Taschen Publications, Vienna.
- KHAN, Tabish. (2013). "The Art of War by Syrian Artist Tammam Azzam". Erişim Tarihi: 21.04.2015, Erişim Adresi: <http://londonist.com/2013/12/the-art-of-war-by-syrian-artist-tammam-azzam.php>
- JONES, Jonathan. "Tammam Azam Kiss: An unromantic commentary on the Syrian conflict" February, 2013. Erişim Tarihi: 21.04.2015, Erişim Adresi: <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/feb/04/syria-klimt-kiss-tammam-azzam>
- Sanatçı Kataloğu, Erişim Adresi: <http://www.ayyamgallery.com/artist/tammam-azzam>
- TOM, Hussein, (2013). "I, the Artist and the Syrian", The Majolla Magazine, December, Erişim Tarihi: 21.04.2015, Erişim adresi: <http://www.thenational.ae/arts-culture/art/the-power-of-love-with-tammam-azzam-in-dubai#ixzz2L8u2HIZ7>
- "Freedom Graffiti by Tammam Azzam" Erişim tarihi: 21.04.2015, Erişim Adresi: http://images.exhibite.com/www_ayyamgallery.com/News_Frameweb.pdf

Resim Kaynakçası

1. Erişim Adresi: <http://dannawrites.com/tammam-azzam-about-the-syrian-revolution/>
2. Erişim Adresi: <http://www.ayyamgallery.com/artists/tammam-azzam/images/7>
3. Erişim Adresi: <http://oasis-mag.blogspot.com.tr/2011/11/dirty-laundry-tammam-azzam-ayyamgallery.html>
4. Erişim Adresi: <http://www.ayyamgallery.com/artists/tammam-azzam/images/7>
5. Erişim Adresi: <http://bandannie.com/tag/tammam-azzam/>
6. Erişim Adresi: <http://www.ayyamgallery.com/artists/tammam-azzam/images/3>
7. Erişim Adresi: <http://bandannie.com/tag/tammam-azzam/>
8. Erişim Adresi: <http://bandannie.com/tag/tammam-azzam/>
9. Erişim Adresi: <http://bandannie.com/tag/tammam-azzam/>
10. Erişim Adresi: <http://pixgood.com/the-kiss-original-painting.html>
11. Erişim Adresi: <http://www.ayyamgallery.com/artists/tammam-azzam/images/1>

RESİM SANATINDA KENTSEL GÖRÜNÜMLERE ESTETİK BİR BAKIŞ

Ahmet Kürşad ALBAYRAK²⁶

Özet

Çevreye baktığımızda sanki tasarım üniteleriyle karşı karşıyayızdır. Bir tecrübe ve geçmişin getirdiği mirasla şekillenen bir kent formu adeta görsel devinimin verisidir. Dolayısıyla gözümüzle gördüğümüz yeryüzünün bir parçası olan kentlere ait formlar görsel sanatlarda da estetik bir çevresel imge olarak karşımızda durur. Burada kente ait görünümlerin görsel sanatlar içindeki resim sanatı içinde nasıl bir estetik ifade kazandığını gösteren örneklerle değinilecek ve farklı sanatçıların eserleri üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Kent görünümleri resim sanatında adeta sanatçının üretici yönünü tetikleyen ve estetik algısını güçlendiren bir öge olmuştur. Bu görünümler kendisini bize tanıtan, resmin içinde net veya belirsiz imgelerle anlık duyguları ya da bir anıyı canlandıran estetik hafıza noktaları olduğu kadar yön bulma ve çevreyi tanımaya dair diğer araçların da içinde yer aldığı işlevsel bir panorama keyfi de sunmaktadır.

AN AESTHETIC GAZE TOWARDS URBAN LANDSCAPE IN PAINTING

Abstract

When we look at an urban landscape it appears to be filled with designed units. An urban form shaped by human experience and a legacy handed down from the past is a phenomenon of visual motion. Therefore, forms that belong to cities, which are part of the world we perceive visually, serve also as aesthetic images related to environment in the visual arts. The way in which urban appearances gain an aesthetic expression in the visual art of painting will be discussed and various artists will be highlighted. Urban appearances function as a factor in painting that triggers the creativity of artists and reinforces their aesthetic perception. These appearances act as memory points that introduce themselves to us, revive memories or arouse spontaneous feelings through the presentation of clear or unclear images in painting. They also allow us to enjoy a functional panorama in which other tools serve as reference points and help us to get better acquainted with our surrounding environment.

Giriş

Sanat doğadan veya çevreden tarih boyu etkilenmiştir. Çünkü insanla ve çevreyle ilgi kurar sanat. Çevre denilince ise kente dair öğeler yaşamın zevki boyutunda bir resimsel değer olarak karşımıza çıkmaktadır.

Farklı Kentlerden Kentsel Görünümlere Estetik Bir Bakış

Çevre denilince farklı estetik unsurlar farklı coğrafyalarda kendine has özellikler oluşturur. Bu da resim sanatı açısından yüzeye aktarılmaya değer biçimlere bürünür. Örneğin Amerika'nın Boston kentini ele aldığımızda sık dönüşler ve kafa karıştıran yollardan bahsedilmekle birlikte en beğenilen görünümlerin genellikle suyun ve mekanın hissedilebildiği geniş mekanlar olduğuna değinilir. Örneğin Charles Nehri'nin karşı kıyısından bakıldığında manzara sıklıkla belirtilmiş olup Pickney Sokağı'nın nehir manzarası, Brighton'daki bir tepeden görülebilen manzara gibi alanların beğenildiğine değinilmiştir. Ayrıca Boston için genellikle tanımlanabilir

²⁶ Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, akalbayrak@erciyes.edu.tr

ve her şeyin gayet net olduğu bir tematik canlılığın şekilsizlik veya düzensizlikle bir arada olduğu ve çevrenin genel karakterine bağlı olarak kolaylıkla tanımlanabileceği de söylenilir. Aynı zamanda ulaşımın kafa karıştırıcı olduğu ve belli bir düzenin yokluğuna da vurgu yapılır. Örneğin Back Koyu için çoğu Amerikan kentinde sıradan olan bir ızgara sistemi vardır. Amerika'nın bir başka kenti olan Jersey City'de ise çevrenin ayırt edilemez, aynı, sıradan ve karışık olduğuna dair bir anlayış hakim olup kenti sembolize eden bir şeyin olmadığı söylenmektedir. Yani çevrede farklılaşan hiçbir şeyin olmadığı vurgulanmaktadır. Boston imgesinde Charles Nehri'nin hakimiyetinin kente bu noktadan giriş yapıldığında sunduğu geniş manzara nedeniyle olduğu da belirtilmekle birlikte kent imgesini oluşturan öğelerin çoğunun kentle olan ilişkileriyle öne çıktığı, kentin bütünüyle olan ilişkilerinin de çok net olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin Los Angeles'taki Hükümet Binası'nın genişliğiyle gözleri üzerinde topladığı görülmektedir. Bununla birlikte geniş görünümün bazen karmaşa oluşturup karakersiz bir ıssızlaşmaya sebep olduğu da söylenmekte fakat iyi düzenlenmiş bir panoramanın kentten zevk almanın başlıca nedenlerinden biri olduğu düşünülmektedir. Amerika'nın bir başka kenti olan Los Angeles'ı değerlendiren Lynch bu şehrin bir metropol çekirdeğinde yer aldığını belirtir. Büyük ve özel anlam içeren binalarının olması bakımından Los Angeles kendine ait bir doluluktur. Kent dokusunda sık sık yeni binalar inşa edilmiş ve bu durumun tarihsel sürecin oluşturduğu kimliği geri plana attığı düşünülmektedir. Ayrıca kentte karmaşa değil metropolün aktif ve ekolojik olarak düzenlemiş merkezinin yer ettiği vurgulanmıştır. Bununla beraber 7. Cadde alışveriş bölgesinin, Broadway alışveriş merkezinin, 6. cadde üzerindeki Transportation Row'un, Spring Caddesi finansal bölgesinin ve Main caddesi üzerindeki Skid Row'un, Bunker Tepesinin ve Little Tokyo'nun da tanımlanabilir bölgeler olduğu söylenmektedir. Ayrıca Hükümet binalarının işlevi ve hacmiyle uzamsal genişliği, yeni binaları ve kesin sınırlarıyla en güçlü yapılar olduğu anlatılmaktadır. Bunun yanında Bunker Tepesi'nin de topografyayı etkilemesine karşın yapının etrafında gelişen kent merkezinin bu yapıyı görsel anlamda ön plana çıkarmaması da garipsenir. Pershing Meydanı'nın da tüm bu kent öğeleri arasında bir kamp ve dinlenme yeri egzotik düzenlemesi ve açık hava politik forumu gibi nedenlerle kent merkezinin odak noktasında olduğu vurgulanmaktadır.²⁷

Boston, New York ve Chicago gibi şehirlerin kentsel bölgeler olduğuna ilişkin şu şekilde bir yorum yapılmıştır:

Şüphesiz ki Boston, New York, Chicago gibi eski ve gelişmiş şehirlerin merkezleri etrafında onlarca yıldır yoğun kentsel bölgeler bulunmaktadır. Bu güncel trendle ilgili can alıcı nokta, otomobil ve banliyölerdeki artışın yaşandığı dönemde öne çıkan kıtanın batı kısmındaki şehirlerde görülüyor olmasıdır.²⁸



Foto. 1. Boston Panorama²⁹

²⁷ Lynch, Kevin, Kent İmgesi, (Çev: İrem Başaran), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları IV. Basım, İstanbul, 2012, s. 18-47

²⁸ Hinshaw, Mark L, The Urbanism, Living And Near The Center, Amerikan Planning Association, Chicago, 2007p.7.

²⁹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Boston> (Erişim Tarihi 17.12.2014)



Sam Vokey, Boston Moonrise- Boston'da Ayın Doğuşu, Yağlıboya³⁰



Foto.2. Boston, Charles Köprüsü

Sam Vokey'in gözünden Boston'a ve Brent Jensen'in gözünden Boston'da bulunan Charles Nehri'nin resimsel formdaki yansımasına bakıldığında ise görsel anlamda renk uyumu ve kompozisyonun vurgusu beğenilen bir görünüm oluşmasına katkıda bulunmuştur. Tanımlanabilir bir bölge olan Charles Nehri'nin resimsel bir düzen içinde inşası kentsel bir görünüm olarak estetik bir anlam kazanır. Bununla birlikte birçok ressamın Boston kentine ait resimlerine rastlamak da mümkündür.



Resim 1. Brent Jensen, St Charles River- Charles Nehri, Yağlıboya

Michigan Amerika doğumlu sanatçı Laraine Armenti'nin yağlı boya, guaj, mürekkep ve akrilik boyalı kağıt kolajlar kullanarak öncelikle gözleme dayalı olarak çalışan görsel bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Sanatçının Boston'a ait bu çalışması kentin bina yapılarıyla renk alanlarına dönüştüğü bir düzenleme çabası olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında

³⁰ <http://samvokey.com/category/new-paintings/> (Erişim Tarihi:27.05.2015)

Emil Kosa'nın, “Los Angeles Belediye Binası ve Bunker Tepesi'nden Times Binası” adlı resmi de kağıt üzerine suluboyayla gerçekleştirilmiş olup görsel hareketin resimsel anlamdaki tasvirini vurgulayan bir yorum olarak karşımıza çıkar.



Resim 2. Laraine Armanti, Boston, Acrylic Painted Paper Collage-Akrilik, Kağıt Kolaj, 2013



Foto 3. Pershing Square, Los Angeles³¹



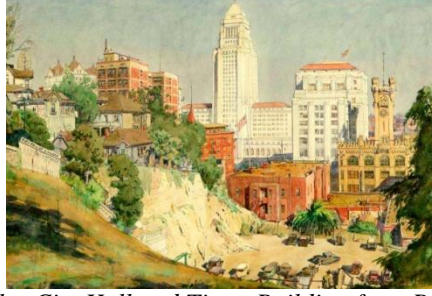
Foto 4. Bunker Hill- Los Angeles³²



Foto 5. Los Angeles City Hall- Los Angeles Belediye Binası

³¹ <http://www.celebialper.com/ulkeler/abd/california-los-angeles-seyahatim.html>

³² http://en.wikipedia.org/wiki/Bunker_Hill,_Los_Angeles#mediaviewer/File:Bunker_Hill_Downtown_Los_Angeles.jpg



Resim 3. Emil Kosa, Los Angeles City Hall and Times Building from Bunker Hill- Los Angeles Belediye Binası ve Bunker Tepesi'nden Times Binası, 1931, Kağıt Üzerine Suluboya³³

Los Angeles denilince Broadway akılda kalıcı bir yerde durur bu mekanın net bir tanımı vardır. Alışveriş merkezleriyle bir odak noktasıdır ve kentin kuruluş zamanlarında ana cadde olduğu bilinmektedir.³⁴ Bir sürü afiş ve araçların bir mekana toplandığı yer olan Broadway'ın tuvale yansması da bu görsel etkinin devinimini göstermektedir.



Foto 6. Broadway'dan Görünüm



Resim 4. Leonid Aframow, Broadway, Yağlıboya³⁵

³³ [https://www.tumblr.com/search/emil kosa jr.](https://www.tumblr.com/search/emil%20kosa%20jr) (Erişim Tarihi: 20.03.2015)

³⁴ Lynch, Kevin, Kent İmgesi, (Çev: İrem Başaran), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları IV. Basım, İstanbul, 2012, s. 40.

³⁵ <http://afremov.com/image.php?type=P&id=18493> (Erişim Tarihi: 21.03.2015)

Kent imgesinin içeriğine bakıldığında ve bu durum fiziksel unsurlardan yola çıkılarak değerlendirildiğinde beş farklı başlık altında toplandığı görülmekte ve bunların yollar, sınırlar, kenarlar, bölgeler düğüm odak noktaları ve işaret öğeleri olduğu dile getirilmektedir. Bunlardan yol unsuru değerlendirildiğinde sokakla, yaya yolları, toplu taşıma alanları, kanallar ve demiryolları gibi gözlemcilerin alışkanlık ve olanaklara bağlı olarak ara sıra kullandıkları alanlar anlatılmakta olup bu öğelerin pek çok kişinin imgesinde baskın olduğu ve insanların hareket halindeyken kenti gözlemleyip ve bu yollar üzerinde diğer çevresel öğeleri algılayabilip bütünüle ilişkisini kurduğu dile getirilmektedir”.³⁶

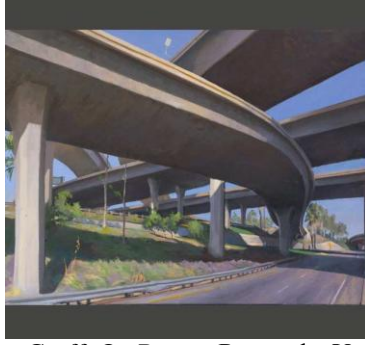
Bu noktada yollar deyince çevresel öğelerin algılandığı demiryolu, sokak, cadde ve toplu taşıma alanları gibi gözlemlenen her türlü yolu düşünebiliriz. Yollar görsel algının güçlendirilmesinde etkilidir. Bir dönemeç veya bir tepeye uzanan yol estetik ve resimsel olabilir. Kenarlar ise bir sınır gibi fonksiyonel olma özelliğine sahip olduğundan resimsel anlamda da yüzeye dair bilgi verir. Bir deniz kıyısı ya da duvarlar birer doğrusal öğedir. Kenarlar bir sınır gibi birleştirici olabilir veya ayırt edici de olabilir. Aynı zamanda biz bu öğelerle yön duygumuzu pekiştirebiliriz. Bir diğer öğe olan bölgeler ise kent dokusunun daha iyi hissedildiği ve yön duygusunu artıran bölümlerdir. Örneğin pencereler, süslemeler bölgeyi tasvir etmekte öne çıkan unsurlardır. Düğüm noktaları ise kapalı bir meydan ya da örneğin Kızılay meydanı gibi faaliyet merkezlerinin arttığı alanlar olarak düşünülebilir. İşaret öğeleri ise bir apartman dairesi ya da bir trafik işaret levhası gibi kolayca fark edilebilir, pratik kullanışta öne çıkacak öğeler olabilir. Aynı zamanda yön duygusunun tanzim işaretleriyle bulunduğu resimsel bir görsel uyumluluktan da söz edebiliriz. Kısacası hafızada kalabilen, net bir biçimi olan, uzamsal konumuyla fark edilebilen ya da diğer öğelerle zıtlık meydan getirebilen öğelerdir işaret öğeleri. Yüksekliği, hacmi ve hatlarıyla baskın ve dikkat çeken bir yapı, ya da diğer binalardan daha küçük ama eski ve mimarisi farklı bir bina bir işaret öğesi olabilmektedir. Bu durum resme yansıdığına değişik etki güçleri olabilen başarılı resimsel kompozisyonların ortaya çıkması da sözkonusudur. Nasıl ki Boston'un Hükümet Binası, Faneuil Toplantı Salonu, John Hancock Binası, Los Angeles'taki Richfield Petrol Şirketi Binası, Belediye Binası Tepesi ve Jersey City'nin sağlık merkezi farklı etki biçimleriyle öne çıkan işaret öğeleriye Fransa'daki ahşap yapısıyla öne çıkan Alsacienne evleri, Özbekistan'da Semerkand'ta bulunan orantısı ve mimarisiyle nadir bir örnek olan Registan Meydanı ve burada bulunan sırlı tuğlalı, çini pano ve mozaiklerden oluşan Şir Dar Medresesi, açık hava müzesi diyebileceğimiz İstanbul şehri, Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese, İran'da vekil çarşısı, Fas'ın güney kesimindeki Fez kenti ile Marakeş kenti, İspanya'nın Gırnata şehrindeki Elhamra Sarayı, Kurtuba, ya da Tuleytule'deki (Toledo) Camii Kebir'i, ve Puerta Del Sol³⁷ isimli mimari yapısı ve de ortaçağ İslam dünyasının merkezi haline gelen ve zengin bezemeli cepheleri ve kesme taşlı birçok yapısıyla öne çıkan Kahire farklı fiziksel karakterde yapılarıdır. Kısacası örneğin bir bitki topluluğu, bir restoran, bir bahçeli ev gibi kente ait kimliği oluşturan öğeler resmin de karakterleri olarak betimlemeyi zenginleştiren unsurlardır.

Bir yol resim içinde çok önemli bir görsel öğe olurken bir ağaç da kompozisyon içinde vurgulu bir öğe olabilmektedir. Ayrıca ağaçlar şehrin görünümünde de önemli bir yere

³⁶ Lynch, Kevin, Kent İmgesi, (Çev: İrem Başaran), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları IV. Basım, İstanbul, 2012, s.52.

³⁷ Hattstein Markus and Delius Peter. İslam Sanatı ve Mimarisi, (Çev: Nurettin Elhüseyni), Literatür Yayıncılık, (Türkçe Basım), ISBN: 978-3-8331-2277-4, 2007

sahiptir. Örneğin San Diego da cadde ağaçlarının nitelik ve yaşanabilir kamu hayatı için yüksek ölçüde önemli olduğu dile getirilmektedir.³⁸



Resim 5. Larry Groff, On Ramp- Rampada, Yağlıboya, 2007



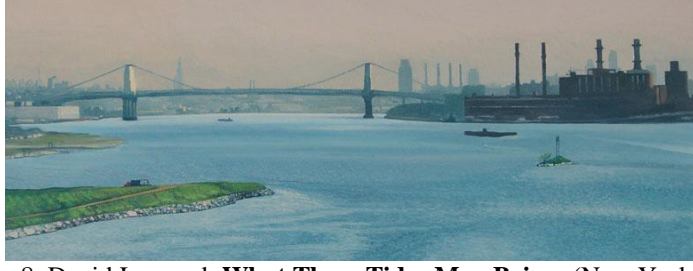
Resim 6. David Leonard, Commonwealth Boston, Tuval Üzerine Yağlıboya 2011³⁹



Resim 7. David Leonard, Dallas, TX, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2008

³⁸ Hinshaw, Mark L, The Urbanism, Living And Near The Center, Amerikan Planning Association, Chicago, 2007, p. 70.

³⁹ <http://www.davidleonardpaintings.com/291enlarge.html>



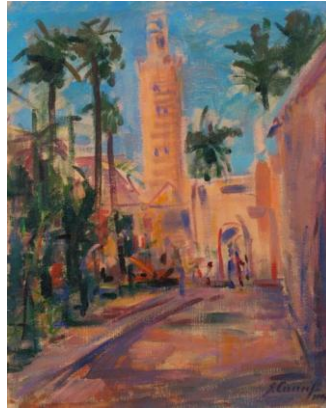
Resim 8. David Leonard, **What These Tides May Bring** ,(New York, NY)
Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010



Resim 9. David Leonard, **Great Lake**
(Chicago), Tuval Üzerine Yağlıboya, 2013



Foto 3. Fas'ın Fez Kenti⁴⁰



Resim 10. Sarmite Caune, Morocco, Marakeş⁴¹

⁴⁰ http://www.cozyresort.com/wp-content/uploads/2014/06/Chefchaouen_Morocco.jpg (Erişim Tarihi: 22.03.2015)

⁴¹ <http://www.artmajeur.com/en/artist/sarmitecaune/collection/morocco/1230861/artwork/morocco-marrakech/3179857>



Resim 11. İman Maleki, A Sunset in Tehran- Tahran'da Günbatımı,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 2006⁴²



Foto 4. Fransa- Alsace Evleri



Resim 13. Marianne Jacobsen, Bienvenue,
Tuval Üzerine Yağlıboya, Alsace Pencereleeri, Kutuları ve Çiçekleeri⁴³

Her kültürün farklı değerleri vardır. Bu durum doğal olarak o ülkenin sanatçısının gözünde yaşadığı çevreye bağı olarak eserine de yansır. Kentsel bir bakış açısıyla oluşturulan resim sanatına ait kompozisyonlar da bu noktada kendi coğrafyasının izlerini taşır. Örneğin Jared Gillett'in resimlerine baktığımızda bir tür sevinç ve ya da neşeli diyebileceğimiz huzurlu

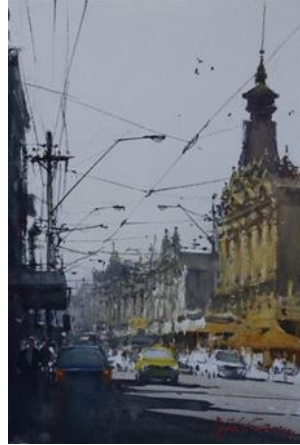
⁴² <http://imanmaleki.com/en/Gallery/ASunsetInTehran.htm> (Erişim Tarihi: 06.04.2015)

⁴³ <http://www.dailypainters.com/paintings/269218/Bienvenue-22x28-oil-on-wrapped-canvas-paintings-of-France-Alsace-windows-window-boxes-flowers/Marianne-Jacobsen>

veya dingin mekanlar görebiliriz.⁴⁴ Şehir yaşamından kesitleri usta fırça darbeleriyle tuvaline yansıtır sanatçı. Hırvatistan doğumlu olan ve Avustralya’da yaşayan sanatçı Joseph Zbukvic ise suluboya tekniğiyle yaptığı kent içerikli resimlerini mahirce kağıda dökerken, son yıllardaki çalışma konuları arasında kent manzarasını gördüğümüz İspanya Cadiz doğumlu Ricardo Galan Urrejola adlı bir başka ressam ise kompozisyonu oluşturmadaki etkili yorumlarıyla dikkat çekicidir.



Resim 14. Jared Gillet, Premiere Motel



Resim 15. J. Zbukvic-The Yellow Cab, Fitzroy, Suluboya



Foto 5. Fitzroy, Avustralya⁴⁵

⁴⁴ <http://jaredgillett.com/about> (Erişim Tarihi: 21.03.2015)

⁴⁵ http://www.heelsandwheelsonline.com/wp-content/uploads/2013/05/Fitz_Banner1.jpg



Resim 16. Joseph Zbukvic, Back Street Of Fitzroy- Fitzroy'un Arka Sokağı, Suluboya⁴⁶



Resim 17. Ricardo Galan Urrejola, New York, Tuval Üzerine Akrilik, 2013⁴⁷



Resim 18. Ricardo Galan Urrejola, Londra Manzarası, Akrilik, 2012

⁴⁶<http://www.mckenziegallery.com.au/Herman%20Pekel%20&%20Joseph%20Zbukvic%20Exhibition%20Catalogue.htm>

⁴⁷ <http://www.lucybcampbell.com/artists/34-ricardo-galan-urrijola/works/9504/>



Resim 19. Edward Hopper, From Williamsburg Bridge, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1928

Tarih olarak geriye gidildiğinde kentsel görünümüleri resim olarak yüzeye taşıyan Edward Hopper'a rastlarız. Amerikalı sanatçı Edward Hooper kente dair profesyonel düzeyde çalışmalar ortaya koyan, günlük hayatın getirdiği enteresan kareleri tuvaline taşıyan ressamlardan biridir. New York'ta sanat üzerine eğitim alan sanatçının bu resmi, adını Brooklyn ve Manhattan'ı East River nehri ile birbirine bağlayan Williamsburg Bridge köprüsünden almakta olup, resimde ritm ve tekrarlardan oluşan bir kombinasyon kurulduğu görülmektedir. Pencerelelerinde dikdörtgenler içinde yer alan dikdörtgenler vardır. Pencere gölgeleri yükselen ve alçalan değişik yükseklikteki ve zarif bir varyasyonla şekillenen ızgara biçimli çerçevelerden oluşur. Resim hareketsiz ve gürültüsüz bir his izlenimi de oluşturmaktadır.⁴⁸

Aynı zamanda E. Hooper, Robert Henri'nin de öğrencisi olarak bilinmektedir. Robert Henri ise Ashcan Okulu olarak anılan ressamlar içinde yer alır. Ashcan Okulu New York şehrinin gerçekçi ve parlıtsız denebilecek kent hayatı sahnelerini anlatan ressamlardan oluşmaktadır.⁴⁹ Bu topluluğun içinde Robert Henri'yle birlikte [George Wesley Bellows](#), [William Glackens](#), [Everett Shinn](#), [George Luks](#) ve [John Sloan](#) isimlerine de rastlanmaktadır.



Resim 20. Robert Henri, New York' ta Kar, Ulusan Sanat Galerisi, Washington DC., 1902⁵⁰

⁴⁸ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.44>

⁴⁹ <http://www.artcyclopedia.com/history/ashcan-school.html> (Erişim Tarihi: 18. 03.2015)

⁵⁰ http://tr.wikipedia.org/wiki/Ashcan_okulu#/media/File:Snow_in_New_York.jpg (Erişim Tarihi: 18.03.2015)



Resim 21. Camille Pissarro, Windmill At Knokke- Knokke'de Yel Değirmeni, Tuval Üzerine Yağlıboya, Belçika

Biraz daha geriye gidildiğinde ise Camille Pissarro ve E. Manet gibi sanatçılara rastlarız. Bu sanatçılar için seyircide oluşturulan özel efektlerin üretimi ya da yeniden üretilişi doğal dünyadaki kendi duyarlılıklarının başarılı bir resimdeki uyumlu kompozisyonudur. Efekt dediğimizde de kısacası bu sanatçıların gayret ettiği önem veya mana doğal bir atmosferi yakalama ve resmin teknik olarak tutarlı boyamasıdır o atmosferi yakalayacak şekilde.⁵¹

Kent görünümünü estetik düzeyde yansıtan Türk ressamlarına bakıldığında ise İstanbul izlenimlerini değişik ışık varyasyonlarıyla besleyen ve titreşen görüntülere bürüyen Devrim Erbil görülmektedir.



Resim 22. Devrim Erbil, İstanbul, Titreşim, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2008



Resim 23. Emre Tandırlı, İsimsiz, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul⁵²

⁵¹William John Thomas Mitchell, Landscape and Power, University of Chicago Press, 2002, s.207.

⁵²<http://www.isikun.edu.tr/i/guzel-sanatlar-fakultesi/emre-tandirli/html-cv/emretandirli.html?25/03/2015%2015:39:38> (Erişim Tarihi: 25.03.2015)



Resim 24. Emre Tandırlı, Galata, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2014⁵³

Paris I Pantheon Sorborne Üniversitesi'nde plastik sanatlar alanında ikinci bir yüksek lisans ve sanat bilimleri alanında doktora yaptığı bilinen ve aynı zamanda akademisyen olan Emre Tandırlı'nın çalışmalarında da kente ait görünüm estetik bir anlam kazanır. Sanatçının çalışmalarında farklı mekanları değişik renk uygulamaları ile tuvaline taşıdığı görülür. Sanatçının "İsimsiz" adlı çalışmasında kentin fiziksel görünümünde oluşan betonarme yapıyla şekillenen ve adeta topraktan gelip betona gittiğimizi vurgulayan bir kent betimlemesi yer alırken, "Galata" adlı eserinde ise kentle kurduğu ilişkiyi deşerek hızlı şehir yaşamını içindeki bir İstanbul peyzajını resme taşıdığı görülmektedir. Sanatçının kentle ilgili olarak ayrıca City Space adlı bir grup sergisinde de yer aldığı bilinmektedir. Bu sergiye katılan sanatçılardan Sercan Apaydın'nın çalışmalarında ise teknoloji ve derinliksiz bilgilenme biçiminin sanatçının üretimini etkilemesine dair sorgulamalar yer alır.

Günümüz iletişim teknolojisinin sağladığı enformasyon'un getirisi olan derinliksiz bilgilenme biçiminin, ressamın üretimini nasıl etkilediğiyle ilgilenen sanatçı, değişen derinlik algısı ve değiştirilebilir verisel gerçekliği konu edinmektedir. "Devletin Daireleri" adlı üçlemede, Çernobil'de yaşanan nükleer kazanın ardından terkedilmiş Rus binaları, Türkiye'de devlet kurumlarıymış gibi gösterilmiş ve bu viranelikle özdeşleştirilmiştir.⁵⁴



Resim 25. Sercan Apaydın, Devletin Daireleri, 55x70 Cm x3, Tuval Üzerine Akrilik⁵⁵

Türkiye'den örnekleri verilen bu sanatçıların dışında kent görünümünü estetik bir düzeyde resim sanatına yansıtan daha birçok isimlere rastlamak mümkündür.

⁵³ http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2488 (Erişim Tarihi: 25.03.2015)

⁵⁴ <http://www.galerizilberman.com/zilberman/sercan-apaydin-a217-tr.htm> (Erişim Tarihi: 25.03.2015)

⁵⁵ <http://www.galerizilberman.com/zilberman/sercan-apaydin-a217-tr.htm> (Erişim Tarihi: 25.03.2015)

Sonuç

Kentsel bir bakış açısını yansıtan ya da doğayı konu alarak yapılan resimler sonuç olarak profesyonel bir düzeye eriştiğinde bilinçsiz bir uygulama ya da deyim yerindeyse geniş getiren bir ressamın paletinden çıkmış üretimler gibi değerlendirilemez. Tam tersine bu eserler gözlem yoluyla yeni keşfedeceği mekanları, yolları, binaları ve çevresini araştırmaya girişmek suretiyle tuvaline aksettiren ressamların bazen anılarından da yararlanarak deneyim zenginliklerine dönüştürdüğü yüzeylerdir. Bu resimler, küçük ayrıntı gibi görünse de tedirginlikten öte yüzeyde oluşturulmak istenen düzenleme çabasının farklı biçimlerde ressamın yeni bulgularıyla tazelenmesidir. Dolayısıyla sanatın özünde yatan üretme coşkusu kendini yeni temalarla kentsel resim cephaneliğine dönüştürür. Bu dönüşüm tematik yoğunlaşmalarla her coğrafyada farklı etkilere bürünür. Yine üretilen çalışmalar bize resim sanatında sanatçıların kente ait formları resme taşıyarak şehrin dinamik veya durağan yapısını resimsel dinamiklerle birleştirerek zevk boyutu yüksek bir görsel eser ortaya koyduklarını göstermektedir. Ayrıca kente dair bir resim üretirken rasat merkezini kendi deneyimleriyle daha zengin hale getirmek yüzeyde oluşturulan düzenleme çabasını müspet yönde etkilemektedir.

Kaynaklar

- Hattstein Markus and Delius Peter. İslam Sanatı ve Mimarisi, (Çev: Nurettin Elhüseyni), Literatür Yayıncılık, (Türkçe Basım), ISBN: 978-3-8331-2277-4, 2007
- Hinshaw, Mark L, The Urbanism, Living And Near The Center, Amerikan Planning Association, Chicago, 2007.
- Lynch, Kevin, Kent İmgesi, (Çev: İrem Başaran), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları IV. Basım, İstanbul, 2012
- Mitchell, William John Thomas, Landscape and Power, University of Chicago Press, 2002

İnternet Linkleri

- <http://afremov.com/image.php?type=P&id=18493> (Erişim Tarihi: 21.03.2015)
- <http://www.artcyclopedia.com/history/ashcan-school.html> (Erişim Tarihi: 18.03.2015)
- <http://www.artmajeur.com/en/artist/sarmitecaune/collection/morocco/1230861/artwork/marocco-marrakech/3179857>
- <http://www.celebialper.com/ulkeler/abd/california-los-angeles-seyahatim.html>
- http://www.cozyresort.com/wp-content/uploads/2014/06/Chefchaouen_Morocco.jpg (Erişim Tarihi: 22.03.2015)
- <http://www.davidleonardpaintings.com/291enlarge.html>
- <http://www.dailypainters.com/paintings/269218/Bienvenue-22x28-oil-on-wrapped-canvas-paintings-of-France-Alsace-windows-window-boxes-flowers/Maryanne-Jacobsen>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Bunker_Hill_Los_Angeles#mediaviewer/File:Bunker_Hill_Downtown_Los_Angeles.jpg
- http://www.heelsandwheelsonline.com/wp-content/uploads/2013/05/Fitz_Banner1.jpg
- <http://www.galerizilberman.com/zilberman/sercan-apaydin-a217-tr.htm> (Erişim Tarihi: 25.03.2015)
- <http://imanmaleki.com/en/Galery/ASunsetInTeheran.htm> (Erişim Tarihi: 06.04.2015)
- <http://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/emre-tandirli/html-cv/emretandirli.html?25/03/2015%2015:39:38> (Erişim Tarihi: 25.03.2015)
- <http://jaredgillet.com/about> (Erişim Tarihi: 21.03.2015)
- <http://www.lucybcampbell.com/artists/34-ricardo-galn-urrjola/works/9504/>
- <http://www.mckenziegallery.com.au/Herman%20Pekel%20&%20Joseph%20Zbukvic%20Exhibition%20Catalogue.htm>
- <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.44>
- <http://samvokey.com/category/new-paintings/> (Erişim Tarihi: 27.04.2015)
- https://www.tumblr.com/search/emil_kosa_jr (Erişim Tarihi: 20.03.2015)
- http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2488(Erişim Tarihi:25.03.2015)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Ashcan_okulu#/media/File:Snow_in_New_York.jpg (Erişim Tarihi 18.03.2015)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Boston> (Erişim Tarihi: 17.12.2014)

GEÇMİŞ VE ŞİMDİ ARASINDA BİR SERGİ OKUMASI

Gülçin AKSOY⁵⁶

Özet

Sanatçının 2014 yılında İstanbul Depo’da gerçekleştirdiği “Duble Hikaye” başlıklı sergisine dair bir sergi okumasıdır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Gülçin Aksoy Özdemir, Double Hikaye.

Abstract

An exhibition is reading about “Double Story” titled the exhibition performed in the Depo in 2014.

KEY WORDS: Gülçin Aksoy, Double Story.

Yazının başlığının iddiası geçmiş ve şimdi arasında durmak ve burada durduğunu iddia eden bir sergi- sergileme eylemine yeniden bakmaktır. Şubat-Nisan 2014 tarihleri arasında İstanbul, Depo’da gerçekleştirilen “Duble Hikaye” adlı sergi, sanatçının, bireysel hafızasından yola çıkarak, toplumsal hafızanın izini sürdüğü, öte yandan bir tarih anlatmadığı (en azından bilindik şekilde anlatmadığı) tarihsel süreci sorguladığı, bir sergi, projedir. Şimdinin altı çizilerek, geçmişin izi sürülerek oluşturulan sergi ve sergideki kimi işler bu metin boyunca bireysel hafıza-sanat-siyaset bağlamında ele alınacaktır.



Güncel sanat içerisinde belgeleme, kaydetme neden bu denli yer tutar bir hale gelmiştir?

Bilindik tarihi yeniden ele almak, daha çok sözlü tarihe dayandırılan bir geçmiş okuması şeklindedir artık. Sözlü tarih, bireysel belleğe göre hareket eder ki bu da geçmiş yüzyılın ulus-devlet kavramı üzerinde şekillenen çizgisel tarih anlayışı ile zıtlık oluşturur.

“Ulus-devlet, siyasi iktidarın merkezileşmiş ve egemen biçimde örgütlenmesidir. Egemenlik, sistemin kendi kendinin idame ettirmesi, yönetmesi ve diğer ulus-devlet

⁵⁶ Mimar Sinan Ünv. Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi.

sistemlerinden bağımsız olması demektir. Ulus-devlet, kendi üzerinde insan eliyle kurulmuş başka hiçbir iktidarın bulunmadığı bir iktidar türünü temsil eder. Bir ulus-devlet, yegane merkezi kendisi olan bir iktidardır. Diğer ulus-devletlerle ilişkilerinde, kişiler arasında bir kişi gibi davranır. Kişi (Yunanca’da prosopon, Latince’de persona) tiyatroya ait bir kavramdır, bir oyundaki rol anlamında. Bir maskeden, yani canlandırılacak kişiden, ve onu temsil edip görünür kılan bir bedenden oluşur. Bu kendi içinde bir paradokstur, çünkü maskeye hayat veren bir bedenin de bizatihi “kişi” olması gerekir. Ulus-devlette, devlet maske, ulus da bedendir” (Kreft 2009:21).

Yukarıdaki benzetmeden yola çıkışla, yaşadığımız coğrafyada beden üzerinde biçimlenen hafıza, dahası kurtulamadığımız yan etkiler, bugünümüzü de biçimlendirmekte. Maskeler ve ona bağlı bedenler çoğu kez farklı yönlere dağılmaktalar. Artık eskisi gibi bir tek vucut olma hali her geçen gün daha zorlayıcı olmaktadır.

Modern tasarı sonrasında, geçmişin, belleğin yeniden inşası sürecinden sonra, tarih yazımının hepimiz için kuşkulu hale geldiğini söyleyebiliriz. Artık biliyoruz ki tarih, güç sahibi olanlar tarafından yazılıyor. Modern tasarı tarihteki belirleyici dönemlerden biri olarak karşımıza çıkıyor. Oysa bu tasarı ile şekillenen tarih, bireysel olanı dışarı aldığı ve çizgisel bir zamanı izlediği için her zaman bellek ile çatışkı halinde olmuştur. Belleğin işleyişinin çizgisel olmayışı nedeniyle bellek, sözünü ettiğimiz tarihle çoğu kez örtüşmemiştir.

Bellek zihindeki anların ard arda gelişlerinden oluşmaz. İnsanın kendi zamansal deneyimi, anların çizgisel diziliminden farklı bir biçimde işler. Bildiğimiz tarih ise genel olanı içinde barındırır ve normalde kimsenin kuşku duymaması gereken bir tarihtir. Tarih ve belleğin bu karşıtlığı modern sonrası zamanlarda bireysel hafızanın değer kazanmasına yol açar. Ve yukarda da değindiğimiz gibi tarihe bakış, tarihin sorgulanması ile sonuçlanır.

1960 sonrası sanat eğilimlerinde belgeleme, fotoğraf, video gibi kaydetme yöntemleri sıklıkla kullanılmaya başlanır. Sanat nesnesi, geçmişten biraz daha farklı olarak bir çeşit hafıza nesnesine dönüşür. Diğer yandan nesnenin dönüşümünden öte kendini yapılandırmak isteyen güncel sanatçı daha da fazla kimlik ve aidiyet sorunlarına yönelmiştir. Böylece bireysel hafıza üzerinden bir temsiliyet inşa olunmaya başlar. Burada yine temsiliyet sorunu ile karşılaşırız. Bu temsiliyet ne kadar sorunludur? Modernitenin ötelediği kimlik ve aidiyet meseleleri ile birlikte ne tür bir temsiliyetin gerçekleştiği, sanat yapının özzerklığı, bugün tartışılan üzerine konuşulması gereken bir alandır.

“Duble Hikaye” hikayenin sonlandığı (ölüm) bir yerden başlıyor. Bir dönem Türkiye’inde yok olan, kaybedilen değerlere dair bir çeşit saygı duruşu niteliğini elden bırakmayarak, şimdiden geriye bakışla, modernleşme projesi ile inşa edilmiş olan kavramları sorgular nitelikte. Modernleşme projesine dayalı olarak üretilen kahramanlık öyküleri ve merkeziyetçi içerikler bu serginin konusudur. ‘Ulus devletler tarihi, kahramanlık ya da mazlum hikayeleri üzerinden yazarlar’ diyor Pierre Nora. Hikayede sözü edilen kahramanlar, dönem özellikleri açısından baş tacı edilmiş olsalar da, kabuklarından sıyrılıp, sadece varlıkları ile gündelik ilişkileri ile başbaşa bırakıldıklarında, sıradan varlıkları ile bir önceki duruşlarından farklı anlamlar kazanıyorlar.

“Duble Hikaye” başı sonu olmadığı halde bu coğrafyada yaşayan herkesin bildiği 1980 darbesi ile başlamaktadır. Kuruluşundan bu güne ulus-devletin inşa etmiş olduğu kimliğin bugünkü sembolleri ile karşılaşmalar sıklıkla kullanılmaktadır. Bu semboller, göstergeler toplumsal hafızada yer alması gereken denklemin değişmezleridirler. Sürekli hatırlanmaları gerekir. “Geçmiş tanınmalı ve ona saygı duyulmalıydı, Ulus’a hizmet etmeliydi, geleceği ise hazırlamak gerekir” (Nora, 2006: 9).

Geçmişteki büyük olayların tekrarı ulus bütünlüğü için gereklidir. Ulus hafızası bu şekilde işlem yapar. Öte yandan kimliğin ve aidiyetin devamı için unutulması gerekenler de vardır. “Duble Hikaye”, unutulması gerekenler kategorisinde yer almayı tercih eder.

Bir sergi ya da, yapıt okumasında, işi oluşturan çevresel ve hafızaya dayalı tarihsel etkenleri incelemek gerekir. İş anlatmak değil ama bir sanat işini iş yapan o bilgiye ulaşmak için. “Duble Hikaye” deki “Kurtuluş Yolu” adlı düzenleme, yukarıda sözünü ettiğim yöntem için çok verimli bir alan sunar. Fotoğraflarda görülen mekan, gerçek mekanla aynı adı taşımaktadır. Samsun’da Atatürk ün karaya ayak bastığı yerde (o dönemde tütün iskelesi olarak bilinmektedir) bugün bir canlandırma yapılmıştır. Bandırma gemisinin maketi, Mustafa Kemal ve maiyetinin yer aldığı balmumu heykellerden oluşan bir canlandırmadır bu. Hepimiz biliriz ki Mustafa Kemal Samsun’a ayak basmıştır ve Kurtuluş Savaşı başlamıştır. Bu canlandırma bahsettiğimiz olayı hafızalarda taze tutmak için yapılmıştır. Yetkililer şöyle açıklıyor:

“İnsanlarımıza Atamızın Samsun’da ilk ayak bastığı yeri gösterme zorunluluğumuz vardı. Eğer insanlara kültürünüzle ilgili mekanları gösteremezseniz o kültürü yaşatmanız kolay olmaz.”⁵⁷



Gülçin Aksoy, “Kurtuluş Yolu”, 2013

“Hafıza özellikle mekanlar içinde ortaya çıkar ve insanların iradesine ya da yüzyıllara bağlı olarak en çarpıcı semboller de buralarda görülür: bayramlar, amblemler, anıtlar ve anma törenleri, ayrıca övgü söylevleri, sözcükler, müzeler” (Nora 2006:9).

Samsun’da büyüyen sanatçı Atatürk şehri çocuğudur. Büyürken sık sık dinlediği ve karşılaştığı sembollerle tekrar karşılaşır. Karşılaşmak ister. Bu donmuş tarih heykelleri arasında dolaşır. Bir çeşit performans gibidir aslında. Dışından izlenebilen, içerisine girmenin yasak olduğu bu düzenlemeye ancak izin alarak girebilir. Fotoğraflar videolar çeker. Durduğu her noktada temsili tarihe dokunmak ister gibidir. Kimi kez balmumu değil ama fiber malzeme ile yapılmış bu heykellerle birlikte saygı duruşuna geçer. Zaman zaman anlamaya çalışırken sırayı bozar. Bütün figürler erkektir. Tek kadın o’dur. Kendisine biçilen rolü anlamaya çalışır. Hatta poz verir. Tren rayları önemlidir. Devlet elinin göstergesidir. Bir zamanlar Samsun’da bir parçası bulunan Reji İdaresinin tütün dağıtımı bu iskeleden yapılmıştır. Duyunu Umumiye’nin boçları tütün piyasasına bağlıdır. Tütün iskelesi olarak bilinen bu iskele Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde tütün ticaretinin merkezi konumundaydı. Reji idaresi olarak bilinen Fransız, Avusturya, İngiliz

⁵⁷ <http://www.samsun.bel.tr/kurtulus-yolu.asp>

ve Belçika ortaklıklarına dayanan çok uluslu şirket burada tütün piyasasını elinde tutmuştu. Tütün üretimi için Samsun ve etrafı gerçekten verimli topraklar içermekteydi. Birçok tütün üreticisi oluşmuştu. Reji idaresi Osmanlının borçlarını idare eden Duyunu Umumiye'ye bağlıydı ve tütün piyasasının yönetimi bu şirkete devredilmişti. Yani Osmanlının borçlarının büyük bir kısmı tütün ticareti sayesinde ödendi. Öte yandan halkın kendi başına tütününü satmasına ve üretmesine izin verilmediğinden Reji idaresi çok ucuza elde ettiği tütünle büyük kârlar sağladı (Keskin 2013). O dönemde Samsun'un kapitalist dünyaya açılan penceresi olarak tütün iskelesi çok önemli bir konumdaydı. Ve sonrasında Atatürk'ün karaya ayak bastığı yer olarak da şanını korudu.

Resmi tarihin biçimlediği bu sahnenin gerçekçi denilen heykellerle inşası ile dekorlandırılmış sahil, bir noktada insanı gerçeklikten koparır. Baktığımızda bilirsiniz ki donmuş bu kare gerçek değildir ama tarih yalan söylemez. Atatürk ve onsekiz silah arkadaşı fiber malzemedan oluşan hiper realist heykelleri ile aslına uygun olduğu iddia edilen sahneyi yeniden canlandırır. Balmumundan fiber malzemeye kadar uzanan, şekil verilebilir bu tarih, yine kolay eğilip bükülen malzeme yüzünden “temsili tarihin temsili” hissini artırır gibidir.

“Hafıza, tarih: Bunlar eş anlamlı değildir, hatta onları birbirleriyle zıtlastıran çok şey vardır. Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, hafıza anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur. Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur, çünkü duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır. Tarih ise zihinsel ve ayrıştırıcı bir iştir, bu yüzden de analiz, söylem ve eleştiriyi gerektirir. Hafıza hatırayı kutsallaştırır. Tarih ise hatırayı kapıdışı eder, onu bayağılaştırır: hafıza kaynağını kaynaştırdığı bir gruptan alır” (Nora, 2006: 19).

“Duble Hikaye” dönemsel tanıklıklardan oluşuyormuş gibi görülmektedir. Tanıklıklar ironik bir bakış açısıyla ele alınır. İroni yaşananları biraz daha katlanabilir kılabilir, yaşananlara biraz daha mesafe koyarken, tek odaklı sonuçları da öteleyer. Karşımızda çizgisel anlatıma dayalı “BİR” sonuç yoktur, bir çok yol vardır.

Sergide kişisel bellek üzerinden kollektif belleğe uzanan bir tarih sıçramaları izlenir. Yaşanan büyük toplumsal travmaların gündelik yaşam içersindeki gözden kaçan detayları önemsendir. Sanatçının içebakış durumu inşa etmesi, gündelik yaşama bilgi eklemenin ötesinde daha çok, delik açma ile ilgilidir.

Bir çeşit tanıklık da yapılmaktadır. On'ar yıllık dönemlerle ele alınan bu coğrafya ya ait tanıklıklar kimi zaman kısa cümleler de özetlenir. Bir yandan bütün bu yaşananların tanıklığını yapmak mümkün değildir.

Nurdan Gürbilek, “Sessizin Payı” nda, “felaket” mevhumunu edebiyat açısından ele alır. 12 Eylül'ü yaşayan insanlarla edebiyat arasında, felakete uğrayanlarla toplum arasındaki mesafeden söz eder.

Bir felaket nasıl anlatılır? Edebiyat bunun için kullanışlı bir alandır. Fakat felaketin edebiyata veya sanata konu edilmesi felaket açısından, felaketi yaşayanlar açısından felaketle sonuçlanır.

“Ama Felaketi edebiyatın konusu olarak görmek ona ihanet etmek demektir. Öyleyse tanıklığa yer açılmalıdır; ama tanıklık edilemez; çünkü Felaket tanığın ölümüdür” (Gürbilek 2014: 120).

Yaşananların tanıklığını yapmak, şimdi burada yaşamayanlar karşısında hala hayatta olma suçluluğu ile gelen bir tanıklıktır. “Dehşeti yaşayan anlatmaya başladığı anda kendi ya da başkasının yaşadığına ihanet ettiğini düşündüğü için de anlatamamıştır.” (Gürbilek 2014: 120). Nurdan Gürbilek ekler: ‘Felaket üzerinden konuşulamaz dediğimiz an, felaket üzerine konuşmaya başlamışızdır.’ (2014: 120).

Öyleyse böyle bir sergi de anlatılan nedir? Tanıklık mıdır?

Hikaye bir felaket ile başlar: 12 Eylül 1980. “DARBE”

“Duble Hikaye” de, biri ölen, diğeri iltica etmek zorunda kalan ikiz kardeşler ve onların etrafında gelişen yaşantıları ikilikler içersinde ele alınır: “Yaşayan ve Ölen”, “batı da yaşayan ve batının doğusunda yaşayan”, “vatandaş olan ve vatandaşlıktan çıkarılan”, “kendini hırpalayan ve kendini seven” gibi... İkilikler arasında ise anlatıcı, kapıyı açık bırakır. İki kahraman, kahramanlar arası gerilim ve bir anlatıcı. Kahraman ya da kahramanlaştırma kavramlarının içerdiği hiyerarşik yapı, değerlendirme kriterleri ironik bir yaklaşımla görselleştirilir, yazılılır, çizilir ve bozuma uğrar. Bu anlam kaydırma içeriğin boşaltılması anlamına gelir. Anlatıcı kimi zaman oyuncu olarak, bir çeşit kurmaca bir belgesel yaklaşımı ortaya koyar. Buradaki belgesel yaklaşımı da yine hikayeye bahane olmak konumundan öte değildir. Belgesel olma niteliği varmış gibi duran belgeseli kendine bahane edinen, küçük bir coğrafyada büyük fikirlerin büyük ideallerin küçük ama büyük tahayyülleri, iz düşümlerini işleyen bir çeşit kurgusal DAVA gibidir.

Sanatçının belgesel nitelikteki fotoğraf ve video kayıtlarını doğrudan sunmak yerine bunları farklı tekniklerle dönüştürmesi, belleğin kaydediş şekillerine ve öznel algının ifadesine yer açmak içindir. Görülen, okunan ve yazılanlar arasında kişisel belleğin oynadığı oyunlar izlenebilir. Bu felaket yaşanmış da şimdi bir serginin malzemesi mi olmuştur? Mesele buradaki ince çizgide, tanıklık ile felaketi yaşamışlık arasındaki ince çizgide durabilmektir. Belleğin önem sıralamasının tuhaf işlenmesi ve bunun farkına varılması, size bir çeşit felaket senaryosu yazmanızı değil, yaşamışlık ve tanıklık arasında bir ifade alanı sağlar. Bireysel belleğin peşinde bir yandan zemin kayar.

Hafızanın mekanlarından söz ediyor Pierre Nora: “Hafıza mekanları, öncelikle kalıntılardır. Bir tarih içindeki anma bilincinin sürüp gittiği uç tarz; bu tarih bu biçimi davet eder, çünkü onu bilmez. Ulusu ortaya çıkaran şey dünyanın ritüellerden arındırılmasıdır”. Nora, baştan aşağı değişime uğramış bir toplumun düzenleyerek, yeniyi eski üzerine saymak, genci yaşlının üzerinde saymak gibi tersine dönmüş bir dünyada hafıza mekanlarını ele alır... Müzeler, arşivler, mezarlıklarla koleksiyonlar, bayramlar, yıldönümleri, anlaşmalar, tutanaklar, anıtlar, kutsal yerler, dernekler, bunlar bir başka çağın tanıkları, sonsuzluk hayalleridir.

Nora, “bu mekanlar tarihin hareketinden kopmuş ama tarihe iade edilmiş tarih anları oluşturur” der. “Artık ne tamamıyla hayat ne de ölüm vardır, canlı hafıza deniz çekildiğinde kıyıda kalan deniz kabukları gibidir” (Nora, 2006: 23).

Sergideki hafıza mekanlarından biri “Duble Hikaye” sanatçı kitabıdır. Herkesin anlayabileceği, anlaşılması beklenen dili kullanır. Hatta dönemine damga vuran belirleyici cümlelere özellikle işaret eder fakat merkezi olmayan bir metin ortaya konur. Metnin işleyişi başlangıç, orta ve son dizilimini izler gibi görünür. Oysa ki sondan başa bu dizilimi kırmak üzere inşa edilmiştir.

“Ulus-devletin, yurttaşlarına doğrudan ulaşması, ihtiyaçlarını denetleyip standartlaştırması, kendi bünyesinde merkezileşen dolaylı iletişim araçları oluşturması gerekmektedir. Herkesin anlayabileceği ya da anlaması beklenen bir dil, keyfi ya da gündelik kullanıma terk edilmeyecek kadar ciddi bir meseledir. Dil bir siyasi bütünleştirme, merkezileştirme, normatifleştirme ve net yorumlama aracıdır” (Kreft, 2009: 25).

“Duble Hikaye” adlı sanatçı kitabı sanatçı tarafından hazırlanmış, serigrafi yöntemi ile 100 adet çoğaltılmıştır. Yöntem olarak serigrafinin seçilme nedeni, ele aldığı dönem itibari ile bir fikrin yayılmasında ve basılmasında çabuk ve etkili sonuçlar veren serigrafinin çok kullanılmış olmasıdır. 80 öncesinde özellikle sol literatur slogan, afiş vs gibi malzemenin basımında serigrafi yöntemini kullanmıştır. Ayrıca sanatçının bireysel hafızasında o dönemi yani 70’lerin sonu ve 80’lerin başını belirleyen bir görsel hafıza sunar kendisine. Kitap elle yazılmış daha sonra çoğaltılmıştır. Elle yazım bilinçli bir tercihtir. Bir çeşit saygı duruşu niteliğinde, zamanı yavaşlatarak tek tek inşa eden bir süreçtir. Öte yandan kitap sadece bir olay anlatmaz hatta hiç anlatmaz. Görseller ve görselleştirilmiş yazı ışığında kitap formunu zorlayarak, dönemsal gidip gelmelerle ilerler. Bugünden geriye ve şimdiye zigzaglar çizen bir anlatım tercih edilmiştir. Kitabın sayfalarının açılmasından, kağıdın seçimine dokunma eylemine kadar yapılan seçimlerle kişisel bellek içerisinde bir yolculuk tasavvur edilmiştir.



Gülçin Aksoy “Duble Hikaye” Sanatçı Kitabı

Modernizm-İlerleme-Trajedi

Her durumda ilerlemek gerekir. Mekanları dönüştürmek. TC’nin modern yapıları ile bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Şimdi yeni TC’nin dönüşüme ihtiyacı vardır ve yıkım yeniden başlar. Tarihe baktığımızda bütün iktidarlar mekanları ile var olmuşlardır. O mekanlar varlıklarının kanıtıdır. Bina yapmak muktedir olanın gücünü gösterme ve tarihe naksetme biçimidir bir yandan. Ne kadar büyük o kadar büyük...

Sergide yer alan “Umur” videosu bir bina üzerine hazırlanmıştır. Umur videosu aslında her şeyin başladığı mekana işaret eder. Her şey bu binada başlamıştır. Hikayenin kahramanları ve hikayenin anlatıcısı 70’ler ve 80’lerin başında bu binada yaşamışlardır. O dönemde apartman sakinlerinin arasında politik kimliği belirli olan hatta solcu olan yoktur. Hikayenin kahramanlarının solcu olması ve giderek dönüşen yaşam biçimleri sonucu apartmanda değişmeye başlar. Apartman ya da video çekimi yapıldığı sırada “78’liler Derneği” olan daire solcuların uğrak yeri olmuştur. Giriş katındaki dükkanlardan biri serigrafi atölyesidir ve 80 öncesinde her türlü yayın orada basılmaktadır. Darbeden sonra her şey sona erer. Hikayenin kahramanlarından biri 1984’de ölür, diğeri iltica eder ve aile taşınır. Daha sonra daireler bir süre boş kalır. 90’larda yavaş yavaş eski geleneğin yad edilmesi gibi, sol eğilimli dernekler tarafından daireler teker teker kiralanmaya başlar.

Video çekimlerinin yapıldığı 2013 yılında ise, beş daire bu dernekler tarafından kullanılmakta, hatta bina zaman zaman saldırılara uğramaktadır. Videodaki konuşmaların yapıldığı yer, sergi yapımcısının bir zamanlar ikamet ettikleri evin misafir salonudur. Bina bir şekilde kendi kaderini yaşamakta gibidir. Ne yazık ki, içerden çalışmalarla uzun süren tartışmalarla hatta bazı mülk sahiplerinin kabul etmemesine rağmen bina yıllardır bakımsız bırakılması öne sürülerek, sosyal demokratlar tarafından 2014 yılında yıkılır. Kitabın basım aşamasında bina da yıkım sürecindedir. İş merkezi olma yolunda önce mağmaya doğru kazılır.



Gülçin Aksoy, "Umur" 2013, Video

Yıkım ve yapım süreci, iktidar sahibi için farklı anlama gelir, birey için farklı. Bireysellik mekanla birlikte sürekli yer değiştirir. Bellek mekanla ve kendine özgü bir zamanla birlikte işler.

Kamusal alanların (ki bu coğrafyada kamusal olan devlete ait olan demektir) yıkım sahneleriyle çerçevesiyle, bireyi dışarda tutar. Hatırlamaktan başka care kalmaz bireyin elinde. Hatırlamanın her seferinde yeniden kurgulamak olduğunu düşünürsek, sergide yapılmak istenenin temsil etmek veya felaketi anlatmak değil, başka bir yapım süreci olduğunu ileri sürebiliriz.

Yıkım sürecinden bir şekilde ayakta kalan "Cumhur-Mefruşat"a gelirsek, Cumhur-Mefruşat bugünden geriye bir bakış açısı sunar. Yani görkemli, derme çatmalığı ile güzel, sürprizli, yapım aşamasında öte yandan sevgili bir memleket manzarası gibidir sanatçı için. Naylon ile kaplı bir bina sıkça gördüğümüz artık yaşantımızın hatta manzaramızın parçası olan bu hazır görüntü, yakalanmış görüntü, güllerle kaplanmış. Sanatçı çektiği fotoğrafın üzerine gül motifleri eklemiş, cumhur- mefruşat tabelası asmıştır. Mefruşat sözlükçede döşeme, döşeme eşyası anlamına gelmektedir. Koltuk, perde, kumaş vs. İçinden ne çıkacağı belli olmayan dışı sarılıp sarmalanmış yapı bir heyula şeklinde orada durmaktadır. Açıklamak değil de, hissiyaten sanatçının bu coğrafyaya ait sevgili hissiyatına dair çalışmadır.



Gülçin Aksoy, "Cumhur-Mefruşat", 2012

"Cumhur- Kadın" ise bir video çalışmasıdır. Akademia içersindeki kadının rolüne dair ironik bir yaklaşım sunar. Çalışma ortamı içersinde klasik müzik dileyip çalışmakta olan bir figür görürüz. Akademisyenliği üzerindeki cübbesinden anlaşılmalıdır. Biraz sonra sahneye plastik bir sarı top girer. Birden kalkar ve top sektirmeye başlar. Hiç de fena top sektirmemektedir. Erkek oyunu olarak hafızalara yer etmiş olan futbol göndermesi ile aslında erkek oyunu oynamaktadır. Burada toplumsal cinsiyete dair rollerin, akademia içersindeki oyunu oynanmaktadır. Kurallar toplumsal cinsiyete göre belirlenmiştir ve eril akıl üzerinden işlemektedir. Akademiadaki varoluş şekli erkek oyunu oynamaktır, hem de iyi oynamaktır. Plastik sarı top sanatçının bireysel hafızasına işaret eder aslında. Bir çeşit muziplik sembolüdür. Sevimli ama berbat bir oyun oynama aracıdır. Bir kere sektirmesi çok zordur, yamuktur, kontrol dışıdır. Ve oyunu oynayan cübbeli kadın bu kestirilemez olana dair sürekli yeni bir taktik geliştirmek zorundadır. Ki bu bölüm belki de kendisine ait olduğu alandır. Sürprizlere açıktır. Zor olsa da eril oyun içersinde kendine bir alan açabilmiştir veya bu umudu taşımaktadır. Kadın akademisyen kimliği ona geçmişin bilgisi ile aktarılmıştır ve bu kimlik sanatçının yaşam tarzında şekillenmeye devam eder. Bu kimlikle top oynar, kimliğini inşa eder.

Hafıza çocukluktan itibaren etrafınız saran okul, aile, medya, internet ve diğerleri gibi dış etkenlerle biçimlenir. Size kalan bilgileriniz bedensel hafızanız, psikolojik halinizle birlikte bir kimlik sahibi olursunuz.



Gülçin Aksoy, "Cumhur-Kadın", 2012, Video

Yaşanmış bir olaya dayanmasına rağmen, bir travmayı konu edinmek, insanlık hallerine göz atmak isteği, mesafeli bir bakış açısını gerektirir. Kahramanlardan birinin gerçek hayatta da ölmüş olması acı bir hatıra olsa da genel tarih anlayışına eleştirel bakmak adına hikayeye bahane edilmiştir. “KA” yani kahraman öldürülmüştür. Binlercesinden biri olarak tarihe bir rakam ya da kahraman kültürünün parçası olarak girmiştir. Kişisel yaşamından, beğenilerinden, onu “KA” yapan özelliklerinden söz edilmez. Arşivin sayısal verilerinin arasında bir isim ya da rakam olarak bulunmaktadır. Çizgisel veriye dayalı arşive yönelik bir eleştirel bakış olarak ele alınan bu iş “KA”nın Arşiv Usulü Portresi’ olarak yer alır sergide. Basılmış gazete kağıtlarından oluşturulmuş bir çeşit atık gibi yığılştırılmış kütlelerin üzerine sarılmış bir kafa yerleştirilmiştir. Yanında ise el ile yazılmış “KA”nın Arşiv Usulü Portresi” cümlesi bir çerçeve içerisinde sergilenmektedir.



Gülçin Aksoy, “KA’nın Arşiv Usulü Portresi”, 2013

Rakamlardan ve bireysel kimliklerden sıyrılmış genel tarih anlatısının ötesinde anılar ile biçimlenen bir tarihle karşılaşırız. Eninde sonunda bu tavır belleğin bir kavram olarak ele alınmasına varır ve arşiv meselesi ile uğraşmak kavram olarak belleği de sorgular.

“Hiçbir çağ bizimki kadar bile isteye arşiv üreticisi olmamıştır, ne sadece modern toplumun kendiliğinden ürettiği hacimle, ne de elde bulundurduğu üretim ve muhafaza tekniği yollarıyla; ama kalıntı kayboldukça olup biten şeyin kalıntılarını, tanıklarını, belgelerini, resimlerini, söylem ve görünür işaretlerini, sanki gittikçe kabaran bu dosya tarihin herhangi bir mahkemesinde delil olacmış gibi, toplamaya kendimizi sorumlu hissediyoruz. Kutsal, onun inkarı olan kalıntıda kök salar. Neyi anımsamak gerektiği konusunda yargıya varmak imkansızdır. Yıkma yasağı, her şeyin arşivlenmesi, hafıza alanının sürekli genişlemesi, bizzat kaybolma duygusuna bağlı hafıza işlevinin genişlemesi ve buna bağlı olarak bütün hafıza kurumlarının güçlenmesi buradan ileri gelir. Eskiden saplantılı tutuculuklarını eleştirdiğimiz profesyoneller ile doğal olarak arşiv üreticileri arasında garip bir tersyüz oluş gerçekleşir. Bugün her şeyi koruma hissiyle kağıtlarını arşivcilere açanlar özel girişimler ve devlet yöntemleridir, oysa profesyoneller mesleğin özünün, kontrollü olarak ortadan kaldırma sanatı olduğunu öğrenmişlerdir” (Nora 2006:25,26).

Bellek, bir çeşit arşiv gibi birikimle oluşur. Üste üste veya yığınlar halinde, kimbilir? Bu hafızayı maddeleştirmek neden bu denli önemlidir? Tarih bu belgelerle yazılır. Hafıza belge ile maddeleşir. Sanatçının belleği veya belgesi ise kendi yönteminden çıkar.

Belleğin bildiğimiz anlamda varolmayan bir mekan olduğunu biliyoruz. Bununla birlikte bütün bilgiler orada depolanır, saklanır. Kimi kez de bu bilgiler geri çağırılır. Bu belleğin ele geçirilmesi mümkün müdür? İşte tam bu noktada yine güncel sanata referans vererek belleğin kavramsal olarak ele alınmasından söz etmiş oluyoruz.

Yazının başından beri toplumsal bellek ve bireysel bellek arasında dolaşmaktayız. Beden merkezli bellek ve nesneleştirilmiş bellek, yani arşivleme, kanıtlama, belgeleme vs. “KA'nın Arşiv Usulu Portresi” adlı iş, bu iki alan arasında gidip gelirken, bellek meselesini, depolama yöntemini sorun haline getirir.

Sanatçının uzun yıllar boyunca ele aldığı konulardan biri “Koro” dur. Yıllar içerisinde koro başlıklı ve içerikli bu davranış biçimini irdeleyen pek çok koro çalışması gerçekleştirmiştir. Koro görüntüsü Türkiye coğrafyasında büyüyen bir kuşağın her akşam televizyon ekranlarında karşılaştığı olmazsa olmaz görüntülerden biridir.

Bu sergideki korolar bir üçleme halindedir. Havuç korusu, tokmak korusu, ve kadeh korusu olarak sınıflandırılmışlardır. Üçünde de koroyu oluşturan kişiler aynıdır. Sıradan gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz kişilerden oluşmaktadırlar. Ellerine farklı nesnelere aldıklarında hal ve tavırları değişmekte, hatta fotoğrafların açısı değişmektedir. Kadeh ve havuç tutarken gülen hatta gülmelerini tutamayan insanlar, tokmak tutarken ciddileşmektedirler. Havuç ve tokmak meslesi aslında bilindik bir devlet stratejisidir. Yani hasmınıza bazen havuç, bazen tokmak gösterirsiniz. Onu etki altına almamının bir yöntemidir bu. Havuç uzatmak, beslemek.

Tokmak göstermek, susturmak.



Gülçin Aksoy, “Koro”, 2013

Öte yandan kadeh kaldırmak, yukarıdan aşağı, balkondan bakmak ile eşleştirilmiştir. Modern Türkiye'nin modern insanlarını gösterircesine. Bu iş için şöyle bir cümle kurmuştur sanatçı: “Yukarıdan bak ben de yukarı bakayım”.

Dilde anlatıda, görüntüde bütün temsil biçimleri belleğe dayanır. Anımsanan ediminin statüsü şimdidedir. Anımsama geçmişin kendisi değildir. “Geçmiş belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir. Bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak ya da bu çatlağı görmeden gelmek yerine, onun kültürel ve sanatsal açıdan güçlü bir uyaran olarak anlamak gerekir. Bu nedenle bir olayı yaşamak ile bir temsil içinde

anımsamak arasında, geçmiş ve şimdinin arasında olduğu gibi ince bir yarıktan söz edilebilir. Bu belleğin canlılığını sağlayan bir yarıktır” (Huysen, 1995:13). Kültürel ve sanatsal yaratıcılık buradan beslenir.

Kaynakça

GÜRBİLEK Nurdan, (2014). *Sessizin Payı*, Metis Yayınları.

HUYSEN Andreas, (1995). *Alacakaranlık Anıları*, Metis yayınları.

KESKİN Nuray Ertürk /YAMAN Melda, (2013). “*Türkiye’de Tütün*” Notabene yayınları.

KREFT Lev, (2009). *Sanat/Siyaset, Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, İletişim Yayınları.

NORA Pierre, (2006). *Hafıza Mekanları*, Dost Kitabevi.

<http://www.samsun.bel.tr/kurtulus-yolu.asp> Erişim Tarihi: 13.07.2015.

KAMUSAL MEKAN VE HEYKEL

Mustafa BULAT⁵⁸

Özet

Kente ait her türlü alanı oluşturan kamusal mekan, ortak kullanıma açık alan anlamına gelmektedir. Kentler ise, yabancıların bir araya geldiği insani bir yerleşim alanıdır. Kent içerisinde estetik kamusal mekanlar yaratmak, düşünsel sembolik ve fiziksel sorunlara yönelik çözümler üretmek gerekmektedir. Bunun en etkili çözümlerini de sanat yerine getirir.

Kamusal mekanlarda tarihsel süreç içerisinde, insanoğlunun korkularını ve inançlarının anlatımını sağlayan heykel sanatı, sayısız konularla ortaya çıkmış, tüm uygarlıklarda farklı biçimlerde kullanım alanları bulmuştur. Ortaçağ kent kültüründe mimari yapının organik bir elamanı olmuş, dinsel amaçlı gerçekleri öğretmek gibi bir misyonu yerine getirmiştir. Rönesans 'la ortaya çıkan yeni kent anlayışı ile mimari yapıdan koparak bağımsızlaşmış olan heykel, kent meydanlarında yerini almış, XX. yüzyılın başından itibaren, boyutları mimari yapılarla doğru orantıda büyüyerek kendi kamusal mekanını yaratmış ve izleyici ile doğrudan iletişim kurmayı başarmıştır.

Kamusal mekanlarda bir buluşma noktası işlevi oluşturan bu üç boyutlu sanat, kent meydanlarının oluşturulmasında, kentlerin olmazsa olmazları, vazgeçilmezi haline gelmiş, kamusal alanlarda da, estetiksel, duygusal ve düşünsel bir mekan etkisi yaratarak, kamusal mekan heykel-çevre ilişkisinin önemini ortaya çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kent, Mekan, Heykel, Sanat,

PUBLIC SPACE AND SCULPTURE

Summary

Public space constitute any area of the city, it means the area open to the public. The cities, is a humanitarian residential area where he met foreign. Create public spaces in urban aesthetic, symbolic and spiritual needs to produce solutions to physical problems. The most effective solution also fulfills art. Public spaces in the historical process, allowing sculpture art, the expression of the human fears and beliefs, appeared on numerous issues, it has found uses in different ways in all civilizations. In the medieval city of culture has been an The architecture of organic element, such has fulfilled as for religious purposes a mission to teach the truth. The Renaissance city emerged with a new sense of independence architectural structure that broke off the statue, town squares have been replaced, Since XX. The beginning of the century, it grew

İndirect proportion with the size and architecture have created their own public spaces and was able to communicate directly with the audience.

Public spaces as creates three-dimensional art a meeting point function, the creation of the town square, sinequanon of the city, has become indispensable, in public spaces, aesthetic, creating the effect of an emotional and intellectual space has revealed the importance of public space sculpture and environment.

Keywords: City, Space, Sculpture, Art

İnsanlığın en eski sanat yapıtlarından biri olarak, kendine özgü anlam taşıyan ve güzel sanatların bir alanı olan heykel, tarih boyunca farklı amaçlarla yapılmıştır. Aynı zamanda bir üç boyutlu tasarım sanatı olan heykeller, belirleyici özellikleriyle yer aldıkları alanlarda insanları, kültürleri bir arada tutmuş, çevrelerindeki diğer elemanlarla birlikte kent ve çevre plastliğini oluşturarak, pek çok önemli işlevleri de üstlenmişlerdir.

⁵⁸Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü Başkanı. mustafabulat64@gmail.com

Tarih boyunca heykel, farklı amaçlarla oluşturulmuş, tarihin hemen her döneminde açık alanlarda farklı biçimlerde yer almıştır. Üç boyutlu bir hacim sanatı olan heykel, açık alana yerleştirildiğinde önemli işlevler üstlenmektedir. Özellikle kentsel mekânlarda görsel duyum zenginliği oluşturma, insanları bir araya getirerek kaynaştırma, işaretleme, yönlendirme gibi işlevlerle heykel sanatı, kentsel yaşamı ve açık alana yerleştirilen yapıtlarla kentin belleğini biçimlemektedir. Üç boyutlu yapıtlar, mimari yapılar ve kamusal yapıtlar içerisinde ele alınmasıyla beraber kamusal heykeller, genellikle anıtsal heykel çalışmaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kamusal mekânlardaki sanat yapıtları kalıcı materyallerden oluşturulmaktadır. Toplumsal olarak heykelin taşıdığı bilincin, enerjinin kuşaklara aktarılması, toplumsal genetik dokuya olumlu katkı sağlamaktadır.⁵⁹

Kamusal alan, demokratik kazanımların yaşam bulacağı bir kent mekânı olarak formüle edilmiş, toplumun, siyasal ve ekonomik hayatta söz sahibi olabilmesi için kamusal alanı canlandırması, kimi durumlarda da yeniden yaratılması gerekmektedir. Kent mekânı tarafsız, geçirgen, nötr değildir. Kent içinde kamusal alanlar yaratmak, sembolik ve fiziksel problemlere yönelik çözüm üretmeyi gerektiren en etkili yollarından biri de sanattır.

Kamusal alan kavramının birbirini tamamlayan, olgusal ve normatif iki boyutu bulunmaktadır. Birinci yönüyle kamusal alan, modern kamu hukukuyla tanımlanmış fiziksel bir mekândır. Resmi daireler, okullar, hastaneler, yollar, meydanlar, parklar gibi halkın ortak kullanımına açık her türlü kent mekânı kamusaldır. Kamusal alan, ikinci yönüyle normatif bir ilkeyi, bir ideali belirtir ve “ortak, aleni, açık olan” anlamına gelmektedir. Çoğulcudur, toplumsal yaşantı içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, tartışıldığı toplumsal alanları tanımlamakta, ayrıca bu süreçte ortaya çıkan kültür ve deneyim bütünü de içermektedir.

Kamusal alanlar farklı kültürlerden, dinlerden, sosyal statülerden her bireye sunulmuş ve açılmış alanlardır. Başka bir tanımla, kentte serbest kullanımı olan ve herkes tarafından erişilebilir boş alanlardır.⁶⁰ Klasik anlamda kamusal sözcüğü, hakla ilgili ve devlete ait olmak üzere iki anlam taşımaktadır. Diğer deyişle kamusal alan, kullanımı herkese açık, herkesin mülkiyetinde bir yer olmasıyla beraber paylaşımı, düzenlenmesi ve yönetimi resmi kararlara bağlıdır.⁶¹

Kamusal alan ve kamuoyuyla ilgili kavramlar Avrupa’da XVIII. yüzyılda kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, kamusal alanın bir tartışma konusu olarak ele alınması, sosyal bilimlere kazandırılması ve 1962 yılında, Habermas’ın konuya ilişkin çalışması olan “*Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*” adlı eseriyle gerçekleşmiştir.⁶² Habermas kamusal alanı, fiziksel ve sembolik anlamda kullanmış, fiziki anlamda kamusal alan cadde, sokak ve meydanlardan oluşması ile bu alanda toplumun şikâyetlerini belirtmesidir. Sembolik anlamda ise kamusal alanın, kamusal düşünce, kamusal görüş yani bireysel yargılama oluşumunda gerekli bilgilerin dolaştığı ve basın özgürlüğünün garantide olduğu bir alan olmasındandır.⁶³ Sennett’e göre kamusal alan, maddi bir alandır, kentsel veya kentsel olmayan bir topluluğun içinde yer almakta ve meydan, cadde gibi alanları içermektedir. Kamusal alan kentin ruhu ve atmosferidir. Weber kamusal alanı, sosyal sınıflardan,

⁵⁹Yardımcı, İ. “Pekin Olimpiyatları Kapsamında Bir Kamusal Alan Heykeli Uygulaması “Prizmanın Telaşı”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2011, s. 6

⁶⁰Gökçür, P., *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul, 2008, s.11

⁶¹Gökçür, P., *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul, 2008, s. 12

⁶²Kedik, A. S., “*Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi*”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.11, Eskişehir, 2011. s. 230

⁶³Gökçür, P., *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul, 2008, s. 12

ırklardan, etnik yapıdan insanların karşılaşma yeri olarak değerlendirmektedir.⁶⁴Kamusal alanlar ortak temel özelliklere sahip, hareketliliğin ve erişimin var olduğu alanlardır. Sosyal faaliyetlerin, kültürel faaliyetlerin olduğu, halkın kullanımına açık, toplumsallaşma, sosyalleşme ve kimlik alanlarıdır. Kamusal alan, sosyal ve mekânsal formların karşılaştığı bir alandır. Bu alanı tanımlayan öğeler; çevre, ortam ve peyzajdır. Kamusal alanlar, sahip oldukları kültürel nitelikli sanatsal objelerle ve tarihi mimari dokuyla kent kimliğini oluşturan alanlardır.⁶⁵

Kent, insanoğlunun eseri olmakla birlikte, en geniş ölçekli mimarlık eserleri ve insanın yaşamını sürdürdüğü, imkânlarından yararlandığı, ortak noktalardır. Kentler, bir gelişme sürecinin eseridirler ve uzun bir zaman diliminde var olmuşlardır. Bu nedenle, kentsel yaşam biçimleri, daha önceki yaşam şekillerinden etkilenerek değişip, gelişmişlerdir.⁶⁶ Tarih boyunca değişik kültürleri ve düşünceleri bir araya getiren, toplumsal, sanatsal gelişmelerin yaşandığı alan olan kentler, Antik Çağdan günümüze kadar, insanların ortak amaçlar doğrultusunda toplandığı, fikirlerini ve deneyimlerini paylaştığı yerler olmasının yanı sıra, kentlerin oluşumu ve gelişimi aşamasında da, sanatsal etkinlikler sürekli var olmuş, kent ve sanat her zaman birbirinden beslenerek, iç içe olmaya devam etmiştir.⁶⁷

Bir kentin meydanlarını düzenlemenin çevre ile uyumlu birlikteliğini sağlamanın yollarından biri de açık alanlara yerleştirilecek sanat yapıtlarıdır. Alanlara yerleştirilecek sanat yapıtlarının biçimi ve konusu ise, konulduğu mekânın yapısı, fiziksel, sosyal özellikleri göz önünde bulundurularak oluşturulabilir.⁶⁸Kamusal alan anıt çalışmaları, genellikle heykel ya da çeşitli biçimlerdeki yapılar olabildiği gibi, ağaç da anıt olarak kabul edilmekte ve anıtlar, önemli bir olayın veya büyük bir kişinin gelecek kuşaklarca tarih boyunca anılması için yapılan, göze çarpacak büyüklükte, sembol niteliğinde yapı olarak tanımlanmaktadır.⁶⁹ Anıtın amacı, bir kişinin, olayın ya da tarihsel bir dönemin anısını canlı tutmaktır. Dünyanın pek çok ülkesinde, meydan ve caddelerde tek bir kişinin anısına yapılmış kamusal anıt çalışmalarına rastlanmaktadır.

Kamu mekânlarına anıt heykel yerleştirme geleneği ilk olarak Antik Dönem Mısır Sanatıyla başlamış (Resim 1), Klasik Dönem Yunan Sanatı'yla devam etmiş, Klasik Yunan ve Hellenistik Dönem'de alanlara ya da agoralar, tapınaklar, tiyatrolar gibi yapılara yerleştirilen heykellerin, dini sosyal ya da politik işlevleri de olmuştur.⁷⁰

Roma Dönemi'nde, ayakta veya at üzerinde gösteren imparator heykelleri, kamu alanlarına inşa edilmiş ve bu heykellerin yapılış amacı, imparatoru onurlandırmakla beraber, onun politik kimliğini de vurgulamıştır⁷¹ (Resim2). Roma Dönemi'nde, zaferle dönülen seferler sonrasında, kazandıkları başarıları simgeleyen anıtlar inşa etmeyi de, gelenek haline getirmişlerdir. Roma Uygarlığının ve geleneğinin devamı olarak gelişen Bizans Dönemi

⁶⁴Gökgür P, *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul, 2008, s. 13-14

⁶⁵Gökgür, P., *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul, 2008, s. 16 ,20 ; Çil, H., Kamusal Alanda Heykelin Çevreyle İlişkisi ve İzmir, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2010, s. 6

⁶⁶Güç, M., Açık Alan Heykellerin Kent Estetiğine Katkısı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2005,s.3

⁶⁷Kedik, A. S., "Kamusal Alan Kent ve Heykel İlişkisi", Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eskişehir, 2011,s.233, Güç, M., Açık Alan Heykellerin Kent Estetiğine Katkısı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2005,s.6 ,

⁶⁸Güç,M., Açık Alan Heykellerin Kent Estetiğine Katkısı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2005,s.6,7

⁶⁹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/An%C4%B1t>,31.04.2015

⁷⁰Osma, K. *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Ankara, 2003,s.15,16

⁷¹Osma,2003,s.16

Sanatı'nda, imparator heykelleri, M.S. IV.-V. yüzyıllarda forum alanlarına yapılmış, bu heykellerde imparator, yüksek bir sütun üzerinde ayakta ya da at üzerinde betimlenmiştir.⁷²Tarihi süreç içerisinde, daha çok mimari yapıda yer alan ve mimariye bağımlı heykelin ilk defa açık alanlara çıkması, Avrupa'da Rönesans Dönemi'nde gerçekleşmiş ve böylece heykel, hem mimariyle ilişkisini sürdürmüş, hem de bağımsız bir konuma sahip olmaya başlamıştır⁷³ (Resim 3).

Rönesans Dönemi'nde, önemli kişilerin heykellerinin yapılmasına XV. yüzyılın ikinci yarısında Floransa'da başlanmış, bu anıt heykeller, yöneticinin zaferinin kutlanması amacıyla yönelik olduğu gibi, resmi ya da kamusal yararlılıklar gösteren kişilerin anısına da yapılmıştır⁷⁴ (Resim 4).

Rönesans Dönemiyle beraber, bir derece mimariden ayrılıp bağımsızlığını elde eden ve kentsel alanlarda yerini almaya başlayan heykelin, gerçek anlamda kamusal alanlarda yer alması, Barok Dönemle başlamış ve bu dönemde Fransa kralları, kendi heykellerini yaptırmışlardır⁷⁵ (Resim 5). XIX. yüzyıla gelindiğinde heykel, kamusal alan ile halkın arasında yer alan bir sanat olmuş ve bu durum XX. yüzyıla kadar devam etmiş, daha sonra ise, heykel, meydanlardan galerilere taşınmaya başlamıştır⁷⁶ (Resim 6).

Rönesans Dönemi öncesi uygarlıklarda heykel, mimari mekâna bağımlı olmasıyla bağlantılı olarak etrafında gezilememiş, ancak cepheden görülebilmştir. *“Rönesans'ta ise heykel, ilk defa mekân kurucu olarak Michelangelo'nun Roma'da Campidoglio Meydanı'na yerleştirdiği Marcu sAurelius heykeli ile kent meydanında yerini almış, mimari yapı ve çevre ile bağımsız bir biçimde ilişkiye girmiş ve kent görüntüsüne yeni bir anlam kazandırmıştır.”*⁷⁷

Rönesansla birlikte bir ölçüde mimariden koparak kendi bağımsızlığını elde eden heykelin yavaş yavaş kentsel mekânların odağı haline gelmeye başlaması, Barok Dönemde başlayıp XX. yüzyıla kadar uzanan bir süreci kapsamaktadır⁷⁸ (Resim 7).

*“Modern dünyada artık, heykelin iç mekândan dış mekâna taşınması ile kentlerdeki açık alanların, meydanların, dolayısıyla kentin daha çağcıl bir görünüme kavuşturulması, bununla birlikte heykel ile buluşturulması ve onların birlikteliği için sanatçıların bu yönde mücadeleleri olumlu, somut birer örnektir. Sanatçıların bu çabaları, yani kenti ve çevreyi daha duyarlı, estetize ve yaşanabilir kılma uğraşları, o alanda yaşayan insanları da çevreye karşı daha duyarlı hale getirmede büyük bir etken olmuştur”.*⁷⁹

Açık alan heykel uygulamalarının çevreyle ilişkisini destekleyen öğelerden söz edildiğinde, öncelikle kent mekânında yer alacak heykel tasarımlarında birlik, oran, ölçek,

⁷² Osma,2003, s.16

⁷³Kedik,Kedik, A. S.“Kamusal Alan Kent ve Heykel İlişkisi”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eskişehir, 2011,s.236,,s.236

⁷⁴Osma, K.. *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Ankara, 2003, s.16,17

⁷⁵Osma,K..*Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Ankara, 2003, s.17,18,Kedik, A. S.“Kamusal Alan Kent ve Heykel İlişkisi”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eskişehir, 2011,s.236,

⁷⁶Kedik, A. S.“Kamusal Alan Kent ve Heykel İlişkisi”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eskişehir, 2011,s.236,,s.236,237

⁷⁷Güç,M., Açık Alan Heykellerin Kent Estetiğine Katkısı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2005,s.6

⁷⁸Kedik, A. S.“Kamusal Alan Kent ve Heykel İlişkisi”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eskişehir, 2011,s.236,,s.236

⁷⁹Güç,M., Açık Alan Heykellerin Kent Estetiğine Katkısı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2005,s.7

uyum ön plana çıkmaktadır. Kamusal alandaki sanat objelerinin toplumla olan ilişkisi de, heykelin çevreyle ilişkisini ilgilendiren önemli bir konudur.⁸⁰

Kentsel mekânlarda yapılan düzenlemelerde sanatsal özellikler dikkate alınmalı, çünkü estetik değerlerden yoksun olarak fiziksel çevreyi oluşturmak mümkün olmayacaktır. Açık alan heykelleri, kentsel mekânları görsel açıdan güzelleştiren, daha yaşanılabilir duruma getiren elemanlardan biridir ve toplumsal yaşamın biçimlenmesinde önemli bir konuma sahiptirler. Diğer yandan bu heykeller, insanların yaşamlarını olumlu etkileyerek, kamusal alanların anlamlandırılmasında aktif bir biçimde rol almaktadır.⁸¹

Tasarım aşamasında sanatçıya önemli görevler düşmektedir. Sanatçı toplumu iyi tanıyan, çağa uyum sağlayabilen, yeniliklere açık bir anlayışa sahip olmalı ve kamu alanına yerleştirilen heykeller, görsel açıdan yerleştirileceği mekâna fiziksel ve psikolojik olarak uyum sağlamalıdır. Bu noktada, heykelin alandaki boyutları (genişlik, yükseklik, hacim, v.s) önem kazanmakta, alana göre küçük yerleştirilen heykel, istenilen etkiyi sağlayamayarak mekânda kaybolmaktadır. Diğer yandan yerleştirildiği mekâna göre çok büyük ölçülere sahip heykellerde, yine olumsuz etkiler bırakmaktadır. Her iki durumda da heykel, gerçek anlam ve amacını kaybedecektir. Ancak doğru tasarlanmış ve mekâna uyum sağlamış, doğru ölçülere sahip heykeller, istenilen görsel ve psikolojik etkiyi sağlayarak gereken dinamizmi gerçekleştirmektedir. Bu nedenle, belli bir alana yönelik heykel tasarlanırken, görsel ve plastik etkileri kentin mimarisi, mekânı ile birlikte düşünülmelidir.⁸²

Kamusal alanlardaki toplumsal açıdan çevreyle ilişkisini sağlayan anıt heykellerin konuları daha çok tarihi anlam ifade eden olaylardır. Bu heykellerin XIX. yüzyıla kadar çoğunun ülke tarihini ilgilendiren başarılarla, zaferlere atfen yapıldığını görülür.⁸³

“Kamusal alanda sanatın değişimi şüphesiz toplumsal gelişmelerden de etkilenmiştir. XX. yüzyıl başlarında endüstri devrimi ve sanayileşme ile birlikte geleneksel sanat anlayışının değişmesine yol açan bir süreci beraberinde getirmiştir. Özellikle sanayi devriminin getirisi olan teknoloji, malzeme ve teknik olanaklar kamusal alanda yapılan sanat objelerine kolaylıklar getirerek, teknik olarak farklılaşmalara zemin hazırlamasıyla kamusal alanda üretilen sanat yapıtlarında kökten değişimler kaçınılmaz olmuştur.”⁸⁴

Gerek kamu, gerekse park-bahçe heykelleri, XX. yüzyıla kadar belirli bir nesneyi veya konuyu betimleyerek yapılmışlar, ancak XX. yüzyıla gelindiğinde, anıt heykelciliğin zaman içerisinde giderek gücünü kaybetmesiyle dönemin ilk yarısında, soyut ifadeler ağırlık kazanmıştır.⁸⁵

Modern Çağ sanat ortamında, çevre ve mekanı heykele, heykeli çevre ve mekana götüren yaklaşımlar bulunmaktadır. Çevre kavramı insanlığın varoluşu kadar eski bir olgu olan ve çevresiyle sürekli etkileşim içerisindeki insanoğlu, yaşadığı ortamı kendi ihtiyaçları doğrultusunda, sürekli biçimlendirerek değiştirme eğilimi içerisinde olmuştur. İlk insanın çevreyi biçimlendirme öncelikle doğaya karşı mücadele ederken yaşamsal faaliyetlerini devam ettirme şeklinde gelişmiş sonraları ise, biryerlerde barınmanın gerekliliğini

⁸⁰Kurtaslan, B. “Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s. 18, Kayseri, 2005,s.105

⁸¹Güç,M., Açık Alan Heykellerin Kent Estetiğine Katkısı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2005,s.14

⁸²Güç,2005,s.15,16

⁸³Çil,H., (2010), Kamusal Alanda Heykelin Çevreyle İlişkisi ve İzmir, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir,s.19

⁸⁴Çil,2010,s.21

⁸⁵Çil,H., (2010), Kamusal Alanda Heykelin Çevreyle İlişkisi ve İzmir, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir,s.20,21

keşfetmesiyle, bu şekilleniş daha da organik bir yapı haline gelmiştir. Önceleri sadece barınmak için korunaklı bir mekân yaratma düşüncesiyle başlayan bu süreç, sonrasında insanı, barınılan mekânı çevresiyle de ilişkili düşünmeye sevk etmiştir. Bu durum ise açık mekân olgusunun ortaya çıkışı şeklinde nitelendirilebileceği gibi, insanın dış mekânlara yeni anlamlar yüklemesi biçiminde de değerlendirilmiştir. Toplumsal yaşama geçiş ile dış mekânlara olan gereksinimler daha da önem kazanmış, bu durum ise, farklı mekânsal kurgulamaların oluşmasına ve çevrenin heykele, heykelin de çevreye yaklaşmasına neden olmuştur (Resim 7-8-9).

Mekân, en yalın haliyle uzayın (boşluğun) sınırlandırılmış bir parçasıdır. İnsanların, içerisinde çeşitli eylemleri, etkinlikleri gerçekleştirebileceği bir alandır. Mekânda varlıklar, birbirleriyle bir etkileşim içerisindedir. Mekân kavramı değişik uzmanlık alanlarında çeşitli anlamlar içerebilir. Örneğin, mimar için farklı, toplumbilimci için farklı, sanatçı için ise daha farklı anlamlar içermektedir. Mimar yapısını inşa edeceği bir alan, heykel sanatçısı, yapıtıyla buluşturacağı bir alan ve çevre olarak ele alabilmektedir (Resim 10-11-12).

Mekân bazı durumlarda, canlı varlıkların belirlediği (örneğin toplumsal mekân), bazı durumlarda mimari öğelerin maddi elemanların duvarların çevrelediği, bazen de sanat yapısının metafizik bir iç dünyayı kendi dış varlığıyla çevrelediği, ama her durumda (belli sınırlama öğelerine) belli bir dizge/sisteme bağlı olarak oluşmaktadır. Mekân, maddi varlığın, kütlenin doğurduğu bağlı bir kavramdır⁸⁶ (Resim 13).

Diğer bir anlamda, nesnelerin boşluk içerisindeki birbirleriyle olan ilişkilerinden, mekân kavramını oluştuğu ileri sürülebilir. Ayrıca insanların ve diğer canlıların ilişkileri ve eylemleri çeşitli mekânlar içerisinde oluşabilmektedir. Ancak bu mekân doğaldır ki nesnelerin ilişki içerisinde olduğu, sınırlandırılmış uzay parçasıdır ve mekânı oluşturan öğeler nesnelerle sınırlı kalmaz, ışık gibi görsel öğelerle de, mekân, kendini var edebilir. Mekân, bir yapının dördüncü boyutudur. Bir yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkararak özellik, bir mekâna sahip olmasıdır. Yani, mekân içerisinde var olan yapılar, o mekânın bir ögesi konumundadır (Resim 14).

Mekân nesnelerin, hacmin ve kütlenin birleşiminden oluşan bir olgu oluşuyla, bu öğelerin, birbirleri ile ilişkilerinden ve birbirlerine etkilerinden oluşmaktadır. İnsanoğlu, mekândaki öğelerin ilişkisini, çeşitli adlandırmalarla (yukarıda, aşağıda, arkada, önde gibi) ortaya koyabilmektedir (Resim 15).

Konstrüktivistlerin 1920’de yayınlanan manifestosu, mekân olgusu konusuna; “*Maddesel hacim, fiziksel kütle mekân ifade i olamaz. Sanat dinamik ritme, kinetik ritme dayanır. Heykel zaman ve mekânın canlı imgesidir. Mekân somut bileşenlerin çeşitli gereklere uygun bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşur. Görsel sınırları sağlanmış çevrenin-mekânın ayırıcı görsel niteliklerini bileşenleri, bileşenlerin yerleş düzeni, mekânsal ilişkileri belirler.*” ifadesiyle yaklaşmaktadır.⁸⁷

Mekân kavramı çağdaş sanatçılar tarafından heykel kavramı ile birlikte düşünülmüş ve uygulamaya konulmuştur. Heykel ve mekân birlikteliğinden doğan estetik olgu, bütünsel olarak irdelenmektedir. Şüphesiz ki kamusal mekânla buluşan heykel, çevreye katacağı olumlu etkilerin yanı sıra, yanlış bir mekânla buluşturulduğunda, o mekâna olumsuz etkiler de katabilir. Aksoy, heykelin konumlanacağı mekânı göz ardı ederek tasarlanmanın, formu

⁸⁶Ataseven, O., *Heykelde İç-Dış Sorgulamaları Yöneliminde Araştırmalar ve Uygulamalar*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000, S. 29

⁸⁷Emralı, R., *İç Mekânda Mekân Problemleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1994, S. 57-58-60.

düşünmeden tasarlamakla aynı şey olduğunu ileri sürerek, “Ancak bu şekilde heykel artık lekesi, proporsiyonları, büyüklüğü, küçüklüğü, yatay ya da çapraz duruşu, organik ya da geometrik formlarla örtülü olması, iç ışığı, ritmi, kontrastları ile durduğu mekâna özdeşleşir, yeni bir boyut ve anlam kazanarak plastik mekâna dönüşür. Plastik mekânın armonisini duyabilmek ise, ancak o mekânın çekim alanına girmekle mümkündür; bu alana giremez isek, o mekânı kavramamız ve yaşamamız söz konusu olamaz.” görüşleriyle, kamusal mekân ve heykel ilişkisine açıklık getirmektedir.⁸⁸

Mekânın olumlu kılınabilmesi, iyi bir araştırmaya, çevre etüdünün doğru bulgularla yapılabilmesine bağlıdır. Örneğin; kenti çerisinde yer alan mekânlara yerleştirilecek heykellerle, kent dışındaki kamusal mekânlara yerleştirilecek alan heykellerinin, biçimi, rengi, konusu, vb. birbirinden farklılıklar gösterebilmektedir.

Toplumlar için kamusal alanda sanat yapısı sosyal ve kültürel bir göstergedir. Bu anlamda kimi güncel sanat yapıtlarının kavramsal yapısı çerçevesinde kamu alanlarının en uygun teşhir mekânları olduğu ileri sürülebilir. Nitekim Avrupa'nın büyük kentlerinde kamusal alanlar, çağdaş sanatçılar tarafından işlevsel bir sanat platformu olarak kullanılmaktadır. Günümüzde büyük etkiler oluşturabilen kamusal alanda sanat yapısının başarısı, estetik ve plastik geleneklere yaslanarak, aynı zamanda bu geleneklere karşı koyabilme cesaretinden kaynaklanmaktadır. Klasik ve alışlagelmiş olan klişeler, güncel sanatçılar için uyulması gereken kurallardan öteye geçmiş, yapıtlarını üretmek için, kavramsal bir çıkış noktası halini almıştır. Heykeller, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar sınırsız temalarla, tüm kültürlerde değişik roller ve anlamlar üstlenmişlerdir. Mimari yapıların içlerinde yer almışlar ve bu yapıları estetik açıdan tamamlayıcı olmuşlardır. Ancak heykel, Avrupa'da Rönesans'ın ortaya çıkışı ile mimariden ayrılarak bağımsız hale gelmiş ve açık alanlarda yerini almaya başlamıştır. Böylelikle çevre ile etkileşime girerek, etrafında gezilir olmuştur. Modern dünyada heykellerin dış mekâna taşınmasıyla kentler, meydanlar, caddeler çağdaş ve zengin bir görünüm kazanmışlardır.

Alan heykelleri, yerleşeceği mekâna fiziği ve anlamı bakımından uyum sağlamalıdır. Tasarımda elemanlar görsel bir birlik oluşturmalıdır. Birbiri ile ilişkili elemanlar kompozisyonda baskın olarak yer alabilir. Yine bu elemanlar ritmik, enerjik ve hareketli olmalı, bununla birlikte, tasarlanan heykeller, konuları ile de konuldukları mekâna uyum sağlamalıdır. Diğer yandan çevresi ile görsel ve anlam bakımından uyum sağlamayan heykeller, olumsuz etki bırakırlar. Kentlerdeki açık alan heykelleri, insanların yaşamını görsel açıdan olumlu etkilemişler, birleştirici, kaynaştırıcı etkiler yaparak, kamusal alanların anlamlandırılmasında önemli rol üstlenmişlerdir. Plastik sanatlar içerisinde heykel sanatı, barındırdığı hacim ve değerler bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Heykel kamusal alana yerleştirildiğinde ise toplumla geçtiği etkileşim sonucu, etkili bir söylem aracı durumundadır. Yerleştirildiği mekânın görsel zenginliğini arttıran heykeller, kamusal alanda kimi zaman insanları bir araya getiren bir elemana dönüşürken, kimi zamanda bulunduğu çevrede insanlar üzerinde sanat alt kültürü inşa etmede etkili olmaktadır. Bütün sanat alanlarında olduğu gibi, heykel sanatı içinde olmazsa olmaz olan kurallar bulunmaktadır. Kamusal kent mekanı tasarımında etkili olan bu unsurları, birlik, oran, ölçek, uyum, denge ve simetri, ritim, zıtlık gibi ilkeler oluşturmaktadır. Doğru mekâna yerleştirilmesi bakımından da önemli olan heykel için bu seçim, kentin fiziki yapısı bakımından da gereklidir.

⁸⁸Şenyapılı, Ö., *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ Geliştirme Vakfı, Ankara, 2003, S.17, 23, 38, 39, 42, 65

Sonuç olarak kamusal alan heykeli, bir kentin kimliğini oluşturur, popülerliğini artırır. Anıtlara sıcak ortamlar oluşturan alanlar, toplum üzerinde olumlu etkilerin artmasına, aynı zamanda yaşanan kentin de kimliğinin gelişmesinde yardımcı olurlar. Meydan kültürü ve heykelleri, kentlerin ayırt edici özelliklerindedir.

Kaynakça

- AKKAYA DEMİREL, S. (2011). “Üniversitelerde Bir Kamusal Alan: ‘Üniversite Müzeleri’ ve Hacettepe Sanat Müzesi Örneği”, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi IX. Ulusal Sanat Sempozyumu “Kamusal Alanda Sanat” Bildiriler Kitabı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- AICIOĞLU, A. E. (2006). “Küreselleşen Kentlerin Kamusal Olamayan Kentsel Alanları”, Sanat ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu. 18-20 Ekim 2006. 201-215. HÜ GSF Yayınları, Ankara.
- ATASEVEN, O. (2000). *Heykelde İç-Dış Sorgulamaları Yöneliminde Araştırmalar ve Uygulamalar*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- AYDINLI, S. (1992). *Mimarlıkta Görsel Analiz*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- BARASKI, C. (1964). *Heykel Hakkında Genel Bilgiler*, Bükreş.
- BENHABİB, S. (1996). “Kamu Alanı Modelleri”, Cogito-Kent ve Kültürü, 241-255. (I. Şimşek, Ed.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BUREN, D. (2000). “Kente Yerleşmek”, Sanat Dünyamız Dergisi, S.78, İstanbul, 133-145.
- BULAT, S.; YAĞMUR, Ö.; AYDIN, B. (2014). “Kamusal Mekan ve Heykel”, AsooJournal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl. 2, Sayı, 6, Eylül 2014, s. 450-461
- BULAT, M. (2014). *Modern Sanatta Soyutlama*, Erzurum
- BULAT, M. (2007). “Modern Heykelin Doğuşu”, Sanat Dergisi, S.XI, Erzurum, 83-89
- BULAT, M. (2007). “Form ve Kompozisyon”, Sanat Dergisi, S.XII, Erzurum, 73-78
- BULAT, M.; Babayev, G.; Bulat, S. (2004). *Heykel Atölye*, İstanbul.
- ÇINAR, B. (2007). “Açık Alan Heykellerinde Plastik Çözümlemelere Etkisi Açısından İzleyici Yapıt İlişkisi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- ÇİL, H. (2010). “Kamusal Alanda Heykelin Çevreyle İlişkisi ve İzmir”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- DEMİR, M. T. (2004), “Kamusal Alanda Heykel”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- DEMİRKALP, M. (2008). “Şehirselleşen Çevre ve Heykel”, Sanat (G.S.Fak.Der.), Sayı:13, s.112.
- DEMİRARSLAN, D. Algan, Ö., Yüce, O. (2005). “Kentsel Mekan Tasarımında Fiziksel Çevre Kurucu Ögesi Olarak Heykel: Kocaeli Örneği”, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Ulusal Heykel Sempozyumu, 14-15 Eylül, 2005. 87-98, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Kocaeli
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997). C.2, İstanbul
- EMRALI, R. (1994), *İç Mekânda Mekân Problemleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ERGIN, N. (1998). “Heykel ve Çevre İlişkisi”, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- GÖKGÜR, P. (2008), *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul.
- GÜRSEL, Y. (1992). *Mimarlık ve Çevre*, İstanbul.
- GÜVEMLİ, Z. (1982). *Sanat Tarihi*, İstanbul.

- GÖKGÜR, P. (2008). *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul.
- GÜÇ, M. (2005). “*Açık Alan Heykellerinin Kent Estetiğine Katkısı*” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- HABERMAS, J. (2003). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*, (Çev. Bora, T., Ancar, M), İstanbul.
- HUNTÜRK, U. (1996). *Heykel Sanatı*, İstanbul.
- HUOT, J-L, Thalmann, J-P, Valbelle, D. (2000). *Kentlerin Doğuşu* (Çev. A. B. Girgin), Ankara
- ŞENYAPILI, Ö. (2003), *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ Geliştirme Vakfı, Ankara,
- KABAŞ, Ö. (1976). *Tüm Çevresel Gerçekçilik Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış*, İstanbul.
- KARAASLAN, S. (1993). “*Kentsel Doku İçinde Yer Alan Açık Alanlarda Heykel Tasarımları*”, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KARASLAN, S. (2005), “*Heykel ve Mekân*”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.14, Adana, s.289-296.
- KEDİK, A. S. (2011), “*Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi*”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.11, Eskişehir, s.229-240.
- KILIÇBAY, M. A. (2000). *Şehirler ve Kentler*, Ankara.
- KORKMAZ, E. (2002). *Kentsel Kamusal Mekanda Değer Yaratma Yaklaşımında Katılımcı Bir model Önerisi*.
- KORTAN, E. (1952). “*Heykel mi Mimari mi?*”, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Cilt.1, S. 5, Ankara.
- KÖMEÇOĞLU, U. (2005), *Sivil Bir Kamusal Alan. Kamusal Alan: Katılım ve Dışlama Güçleri Arasındaki Diyalektiğin Biçimi*. İstanbul: Kaktüs Yayınevi.
- KURTASLAN, B. Ö. (2005), “*Açık Alanlarda Heykel –Çevre İlişkisi ve Tasarımı*”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S,18, Kayseri, s.193-222.
- KORTAN, E. (1982). “*Heykel mi Mimari mi?*” Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Cilt no:1, Sayı No. 5, Ankara.
- MOUGHTIN,C., TANER,O.C., Tiesdell,S., (1999). *Urban Design: Ornamentand Decoration*, Great Britain,
- LYNCH,K., (1959). *The Image of the City*, M.I.T. Press, U.S.A., 1959, S. 46-
- LYNCH, K. (1959). *The Image of the City*, M.I.T. Press, U.S.A., s. 46-48
- MOUGHTIN, T.C., Oc., & Tiesdell, S., (1999). *Urban Design, Ornamentand Decoration*, Great Britain
- ÖGEL, S. (1977). *Çevresel Sanat*, İstanbul.
- ÖZBEK, M. (2005), *Kamusal Alan, Giriş: Kamusal Alanın Sınırları*. İstanbul: Hil Yayınları.
- ÖZBEK, M. (2004). *Kamusal Alan*, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, K. (2005). *İlhan Koma*, İstanbul
- ÖZTÜRK, K. B. (2005). “*Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı*” Erciyes Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, Kayseri.
- ROSALIND, K. (2002). “*Mekana Yayılan Heykel*”, Sanat Dünyamız Dergisi, S.82, İstanbul
- TANYELİ, U. (2000). “*Kent: Hazır-Yapıt*”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:78, İstanbul.
- Tdk.gov.tr. 8.3.2015 de internetten indirilmiştir.
- YAMAN, Z. Y. (2011). “*‘Siyasi/Etik Gösterge’ Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel*” METU Journal of the Faculty of Architecture, S.28.



Resim 1. Firavun Kefren'in Sfenksi, M.Ö. 2500



Resim 2. Roma Antik Kent Forum, 1. Yy



Resim 3. Rönesans Dönemi, Campidoglio Meydanı, İtalya, 1536-1546



Resim 4. PiazzadellaSignoria, Floransa, İtalya, 1565



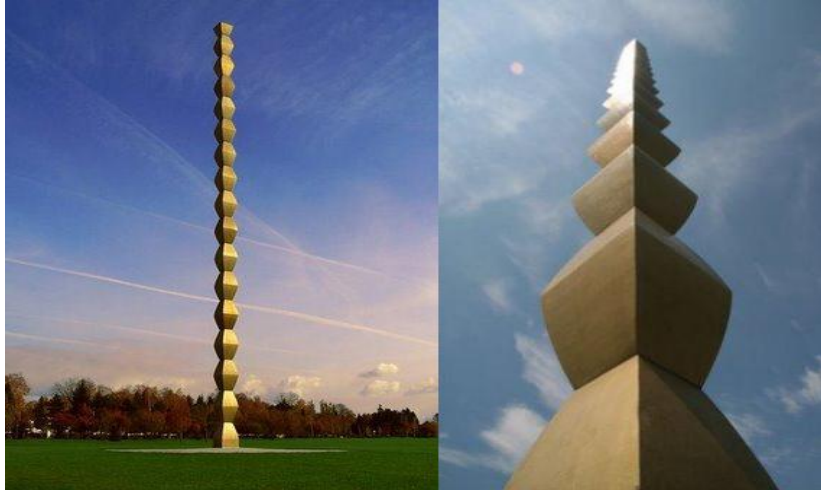
Resim 5. Barok Dönemi San Pietro Meydanı, İtalya



Resim 6. Etoile Meydanı, Haussman'ın Paris'te Yaptığı Kentsel Tasarım, Fransa, 1853-1870



Resim . 7. ConstantinBrancusi, “Table of Silence” (Sessizlik Masası), Targu-Jiu, Romanya, 1938



Resim 8. ConstantinBrâncuși, Sonsuz Sütun (ColoanaInfinită), Romanya, 1938



Resim 9. Alexander Calder, “Büyük Hız” (la Grande Vitesse), Michigan, 1969



Resim 10. A .Calder, L Granada, Kırmızı boyalı elik, Pensilvenya Üniversitesi Philadelphia, 1975



Resim11.Alexander Liberman, Covenant, Kırmızı boyalı elik, 1975



Resim 12. Michel Heizer, Kompozisyon, Rice Üniversitesi-Texas, 1984



Resim 13. Daniel Buren, "İki Düzlük", 1985-86, Paris,



Resim 14. Louise Bourgeois, Guggenheim, Bilbao Müzesi, 1999



Resim 15. Anish Kapoor, Chicago, 2004



Resim 16. Anish Kapoor, “Bulut kapısı” (CloudGate), Chicago, USA, 2004

SANATIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ GÜCÜ - SOKAK SANATI

Bora ÖZEN⁸⁹

Özet

Sokak sanatı demek, sokakta büyüyen sanat demektir. Yani sözlük anlamıyla bile bu işle ilgili bir illegal durum söz konusudur. Sokak sanatı kültürü son 20-30 senede grafiti köklerinden başlayarak gelişip global bir harekete dönüşmüştür. Sık olarak politik ya da sosyal bir açıklama içerirler, pek çok sokak sanatçısının amacı topluma açık bir mesaj vermektir. Geleneklere uymayan fikirleri topluma tanıtırlar ve çoğunluğu etkilerler.

Sanat, oyun, protesto, yaramazlık ne dersiniz deyin, sokak sanatı artık dünyada bir şehrin yüzünü değiştiren bir olgu haline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Graffiti, Sokak, Sanat, Kadıköy, Yel değirmeni*

Abstract

Street art means, it means growing street art. So even with the dictionary meaning of the case is an illegal about this process. Starting from the root of graffiti street art culture in the last 20-30 years to develop and has become a global movement. Often contain a political or social statement, the purpose of the many streetartists to give a clear message to the community. Unconventional ideas are introduced and the majority of society are affected.

Art, games, protests, what you call it mischief, street art has become a phenomenon that changed the face of a city in the world.

Key Words: *Graffiti, Street, Art, Kadıköy, Yeldeğirmeni*

Sokak sanatı muhalif kaynaklı antidisipliner sanata atıfta bulunur, kamu alanında yani sokaklarda uygulanan her türlü sanatı içerir. Bu tanım seksenlerin başında popülerlik kazanmıştır. Mural, grafiti, stencil (şablon), sticker (çıkartma), sokak işaretleri, video projeksiyon, sokak enstalasyonları, heykeller ve ses yerleştirmeleri de sokak sanatının içinde yer alan tür ve tekniklerdir.

Sanat, oyun, protesto, yaramazlık ne dersiniz deyin, sokak sanatı artık dünyada bir şehrin yüzünü değiştiren bir olgu haline gelmiştir.

Sokak sanatı demek, sokakta büyüyen sanat demektir. Yani sözlük anlamıyla bile bu işle ilgili bir illegal durum söz konusudur. Sokak sanatı kültürü son 20-30 senede grafiti köklerinden başlayarak gelişip global bir harekete dönüşmüştür. Sık olarak politik veya sosyal bir açıklama içerirler, pek çok sokak sanatçısının amacı topluma açık bir mesaj vermektir. Geleneklere uymayan fikirleri topluma tanıtırlar ve çoğunluğu etkilerler.⁹⁰

Sokak sanatını yapanlar bireysel şöhretlerin peşinde değillerdir, sanat galerilerinde sergilenmeye 'layık' görülecek 'çerçevelenmiş' düşüncelerin bir parçası olmak istemezler. Tek dertleri, kendilerinden izinsiz reklam panoları ve ilanlarla işgal edilen sokaklarını geri alabilmektir. Sokak sanatının yapısında yerleşik değerlere karşı bir

⁸⁹ Yrd. Doç., Cumhuriyet Üniversitesi GSF Grafik Bölümü, ozen.bora@gmail.com

⁹⁰ Şinasi GÜNEŞ, Sokak Sanatı, Artes Yayınları, İstanbul, Şubat 2009, s. 5

meydan okuma vardır, genellikle yasal olmayan şekilde uygulandığı ve sanatçıların kimliklerini sakladıkları için çok daha kolay yanlış anlaşılmaktadırlar.



Resim 1: Kadıköy, Yeldeğirmeni, Sanatçı: PixelPancho, 2012

Grafiti kültürüyle özdeşleşen vandallık, kurallara aykırı davranma vs gibi olumsuz ve 'göz korkutan' tanımlamalar sokak sanatı için de kullanılmaktadır. Ama araçların ve onları kullanım farklılığından dolayı çoğu yerde sokak sanatı için post-grafiti yahut doğasına uygun şekilde daha sarsıcı bir sokak diliyle 'gerilla sanatı' deyimlerini uygun görenler de mevcuttur. Aslında bu akımın tam olarak kim tarafından ne zaman başlatıldığı bilinmiyor bu yüzden Grafiti'nin çıkış zamanları, Street Art'ın da temellerinin atıldığı zaman olarak kabul ediliyor ve 80'lerde Amerika'daki reklam furyası ve sanatın eliteleştirilmesi çabalarının tavana vurmasıyla da hız kazanıyor. Mottosu genel bir tabirle reklam verenler ve büyük kuruluşlar tarafından satın alınmış alanları geri almak ya da bu alanların dinamiklerini bir takım görseller kullanarak değiştirmek olan sokak sanatı özetle herkesin görebileceği yerlerde yapılan anonim provokasyonlardır diyebiliriz.



Resim 2: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: Sepe&Chazme, 2014

Sokak sanatı, sanatçı için, yaşadığı yere kendinden bir şeyler katmak demektir. Bunu yaparken hiçbir maddi beklentisi yoktur, işlerini beğendirme ya da satış kaygısı olmadan üretir ve sokağa bırakır, bu yönüyle çok samimi ve gerçektir.

İnternetin sokak sanatını şu anda olduğu konuma getiren yegane araç olduğu konusunda da şüphe yoktur. İnternet, çevresinde böyle şeyler gzlemleyemeyen bir insana bile sokak sanatını başka şehirlerden takip etmesine olanak sağlamaktadır. Başka türlü nasıl evinizden tek bir tık sayesinde herhangi bir sokaktaki yeni çalışmaları görme imkanına sahip olabilirsiniz ki? İnternet kesinlikle sokak sanatı ruhuyla mükemmelen bir şekilde uyuşmaktadır.



Resim 3: Kadıköy, Yeldeğirmeni, Sanatçı: M-City, 2014

Bugünden baktığımızda ise M.Ö. 25.000'lerde çizilmiş bir mağara duvarı resminin sanat olup olmadığıyla bugün grafiti'nin sanat kabul edilip edilmemesi tartışmaları benzer durumlardır.

Sizlere bugün anlatacağım semt İstanbul Kadıköy'den, Yel değirmeni semti. Sokak sanatının bu semtte yaygın olarak uygulanmasıyla semtin geçirdiği değişim ve dönüşümü sizlere aktarmaya çalışacağım.



Resim 4: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: Jaz, 2013

Kadıköy belediyesi bu alanda gerçekten iyi ve güzel işlere öncülük ediyor ve örnek teşkil ediyor. Her sene gelenekselleştirdiği Sokak Sanatı Festivalini (Muralİst) düzenleyerek yurt dışından davet ettiği sanatçılara Kadıköy'deki binaların yüzeylerine devasa boyutlarda işlerini bırakmalarını sağlıyor. Genelde duvar resimleri illegal yollarla yapılıyor ama dünyanın birçok şehrinde belediyeler artık bu sanatı destekliyor. Kadıköy de İngiltere'nin BrickLane'i, Berlin'in Kreuzberg'i olma yolunda ilerliyor. Uluslararası sokak sanatçıları ile anlaşan Kadıköy Belediyesi Muralist etkinliğini başlatarak Kadıköy'deki apartmanların duvarlarını sanat eserleriyle doldurmaya başladı.



Resim 5: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: PixelPancho, 2012

Belediye festivale katılacak olan sanatçıları seçerken yerel detaylar ile bağ kurup kuramadığına dikkat ediyor. Çünkü mahalle içi bir projede yapılacak işin mahallelilerle bağ kurması büyük önem taşıyor. Bir bienalde ya da modern sanat müzesinde sergilenen eserlerden çok farklı bir durumu var. Daha önce bu tarz projelerde yer almış sanatçılar tercih ediliyor. İşlerin tamamı Yel değirmeni Mahallesi'nde yer alıyor, projeyi ise Yel değirmeni Canlandırma Derneği ve Çekül destekliyor.



Resim 6: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: Amose, 2012

Eserler sanatçıların iç dünyaları, yerel kültürlerinin izleri ve Türkiye ile ilgili izlenimlerinin izlerini taşıyor. Sanatçılar muralların her birini izleyicinin yorumlamasını tercih ediyor fakat geçen sene Haziran ayında yapılan işlerde Gezi olaylarına göndermeler de vardı. Sanatçılar olaylardan etkilenerek düşündükleri işlerini değiştirmiş, yeni tasarımlar yaparak gündeme ve olaylara gönderme yapan yeni çalışmalar üretmişlerdir. Macit Erbudak Sokak'taki resmin içinde İspanyolca "Direniş hatırası" yazıyor. İskele Sokak'taki çarpışan iki at ise çarpışan güçleri temsil ediyor.

Büyük, boş ve çoğunlukla çirkin gözükken bina cephelerini sanat yoluyla renklendirip sanatı sokağa taşımak öncelikle semti sonra da kenti değiştiren ve güzelleştiren bir unsur haline geliyor. Bu semti yakından bildiğim için de geçmişindeki görünümü ile bugün arasında kıyaslama yapabilmekteyim, önceden bakımsız metruk binaların bulunduğu bu semt Murallist ile beraber sessiz bir değişime başladı, öncelikle semtte festival dışında daha fazla duvar resmi, grafiti, sticker ve stencil çalışmaları görülmeye başladı ama değişim sadece duvarlarla sınırlı kalmadı, değişen bu çehreyle birlikte semte sanatçılar da gelmeye başladılar, resim, heykel, seramik sanatçıları da bir bir atölyelerini bu semte taşımaya

başladılar, sanatın sokakta ve günlük hayatta bu derece yaşıyor olması sanat üretimi yapan insanlar için burasını cazip hale getiriyor oldu.

Kadıköy belediyesi ve Çekül vakfı ortaklığıyla 2010 yılından beri Yel değirmeni mahalle canlandırma projesi başlatılmıştır. Proje sosyo ekonomik ve kültürel ve fiziki anlamda daha yaşanabilir bir semt yaratmayı amaçlamaktadır. Sanatla beraber geliştirilen bu projelerin semtin yapısını ve çehresini olumlu manada değişmesine sebep olan etkileri olmaktadır.



Resim 7: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçılar: Rad, Cins, Canavar, 2012



Resim 8: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: Cins, 2014



Resim9: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: Freddy Sam, 2013



Resim 10: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:Alice , 2014 Resim 11: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: Wicx, 2013

Mesela Gezi olayları sonrasında semtte işgal evleri oluşmaya başladı, Yel değirmenindeki Don Kişot işgal evinin hikayesi de böyle başlar, 20 yıldır kullanılmayan bir bina gezi direnişiyle başlayan forumların da arayışıyla beraber ortak kullanıma yönelik bir alana dönüştürüldü, yine Kadıköy belediyesinin açtığı “Kadıköy Satranç Merkezi” de semtte yer alan kültür ve sosyalleşme mekanlarından biridir.



Resim 12: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: Dome, 2012

(TAK) “Tasarım Atölyesi Kadıköy” ise semtte yine belediye tarafından kurulan bir tasarım ve proje üretme - destekleme merkezidir. Yenilikçi ve yaratıcı fikirlerin uygulamaya geçtiği bir buluşma ortamı olan TAK, fikirleri olan Kadıköylüler, projesi olan Tasarımcılar ve olanakları olan destekçileri Kadıköy Belediyesi ile buluşturarak, ‘Tasarım Sizden, Uygulaması Bizden!’ sloganıyla yola çıkmış bir yapılanmadır. TAK binasının da yel değirmeni semtinde olması tesadüfi değildir.



Resim 13 - Resim 14: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçılar: Fu, Lacormix, Wiex, 2013



Resim 15: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: İnti, 2013

Yel değirmeni Rasimpaşa mahallesinde 1895 yılında manastır okul ve kilise olarak inşa edilen tarihi Notre Dame du Rosaire Kilisesi ise “Yeldeğirmeni Sanat” adıyla hizmete açılmıştır. Uzun süre atıl durumda olan 119 yıllık tarihi bina 2014 mart ayından itibaren kültür sanat etkinliklerine ev sahipliği yapmaktadır.



Resim 16: TAK, Kadıköy Tasarım Atölyesi,
Kadıköy, Yel değirmeni



Resim 17: Yeldeğirmeni Sanat Merkezi, Kadıköy,
Yel değirmeni



Resim 18 – Resim 19: Kadıköy Don Kişot İşgal Evi



Resim 20: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:
Daptar, 2013



Resim 21: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:
Ethos, 2012

Yel değirmeni semti gerçekten tarihi ve kozmopolit bir semttir. 21. yüzyılın başlarında Ermeni, Rum ve Türk'lerin bir arada yaşadığı bir yer olan semt şu anda da Türkiye'nin kozmopolitliğini taşımaktadır. Kente göç yoluyla gelmiş olan insanların yoğunlukla yaşadığı semt sanatçıların semti yerleşme ve üretim merkezi olarak tercih etmesiyle birlikte farklı bir çeşitlilikle günümüzde varlığını sürdürmektedir.



Resim 22: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:
Atölyesi



Resim 23: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:
Bilinmiyor



Resim 24: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:
Meck, 2014



Resim 25: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı: Cins,
2012



Resim 26: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:
Bilinmiyor, 2014



Resim 27: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:
Wandrey. Ru 2014



Resim 28: Kadıköy, Yel değirmeni, Sanatçı:
Wandrey. Ru 2014



Resim 29: Yel değirmeni Sanat Merkezi,
Kadıköy, Yel değirmeni



Resim 30: Yel değirmeni Sanat Merkezi, Kadıköy, Yel değirmeni

Kıscası Yel değirmeni sanat yoluyla evrilmekte ve değişmektedir ama bu değişim tırnak içinde kentsel dönüşüm adı altında dozerler ve iş makinaları sokulmadan da bir semtin güzele ve iyiye doğru da değişebileceğine örnek teşkil etmekte geleceğe dair umut vermektedir.

Kaynaklar

GÜNEŞ, Şinasi (2009). **Sokak Sanatı**, İstanbul: Artes Yayınları.

Resimlerin Kaynakları

Resim 1, 2, 3, 4, 5, Fotoğraflar; Bora Özen

Resim 6, <http://pelerinli.com/2013/03/kadikoyde-duvarlar-tuval-olmus/>

Resim 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, Fotoğraflar; Bora Özen

Resim 15, <http://www.mimdap.org/?p=127573>

Resim 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, Fotoğraflar; Bora Özen

TRAVMATİK OLAYLARIN SANATA DÖNÜŞTÜRÜLMESİ VE BU BAĞLAMDA SİVAS TRAVMASININ İNCELENMESİ⁹¹

Gökhan EKEN⁹²

Özet

Toplum travmaları pek çok önemli nedene dayanabilmektedir. Bunlardan biri de farklı kültür gruplarının birbirlerine duymuş oldukları düşmanca bakış ve bunun sonucunda ortaya çıkan psikolojik ve sosyal baskılardır. Tarih, azınlık grupların her türlü haklarının baskın gruplarca hedef alındığı vahşi eylem örnekleri ile doludur. Halepçe’de Kürtlerin katledilmesi, Norveç’te Taterlerin kısırlaştırılması, Nazilerin Yahudileri katletmesi, Amerikalı beyazların siyahları köleliğe zorlaması, Srebrenica’da, Bosnalı Müslümanların yok edilmeleri ve daha pek çok örnek bu kapsamda ele alınabilir. Sivas’ta 1993 yılında meydana gelen olaylar da bu örneklerden ayrı düşünülemez. Travma mağdurları açısından sanatsal yaratı, kurbanın iyileşmesi ve yaşanan acının dünya ile paylaşılması açılarından oldukça önemli bir yere sahiptir. Araştırmamızda zenofobi ve travma gibi temel kavramlar ele alınacak, travmatik olayların sanata dönüşümünde önemli dünya örneklerine değinilecek ve Sivas olaylarını konu edinen sanat yapıtlarından bazıları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Zenofobi, Travma, Sanat, Sivas Travması.

Abstract

Society trauma can form basis a lot of important reasons. One of them is glare of the different cultural groups each other and psychological and social pressures arising as a result of this. History is filled up with instances of wild action of taking aim at all kinds of rights of the dominant group of sub-groups. The massacre of Kurds in Halabja, neutering of Tateru in Norway, The Jews murdered by the Nazis, White people of Americans forced slavery of black people, the destruction of Bosnian Muslims in Srebrenica and many more instances can be considered in this context. The massacre happened in Sivas at 1993 is inseparable from those example. Artistic creation in terms of trauma victims has an important place in the sense of the recovery of the victim and releasing to the public the civilian suffering. In our research, basic concepts such as xenophobia and trauma will be discussed, important art-world examples will be touch on the transformation of traumatic events and some of artworks mentioned the Sivas massacre of will be discussed.

Key Words: Xenophobia, Trauma, Art, Sivas Trauma.

Giriş

Canlıların beden ve ruh sağlıklarına zarar veren hemen her türlü etki travma olarak tanımlanabilir. Deprem, erozyon, yangın, sel gibi doğal nedenlere bağlı olarak meydana gelen travmalar “doğal afet” olarak kabul edilir. Toplumlarda genel olarak bu yıkımların tanrıdan geldiğine inanmak gibi bir eğilim bulunmaktadır. Doğal yollarla oluşabilecek travmaların yanında, bizzat insanların neden olduğu travmalar da bulunmaktadır. Toplum belleği açısından en sarsıcı olanlar ise işte bunlardır: Cinayetler, savaşlar, tecavüzler, işkenceler, haklardan mahrum bırakma, kimliğe ve kültüre yönelik baskılama ve linç girişimleri vb.

⁵⁸Yazarın 2015 tarihli yayınlanmamış doktora tez çalışmasından uyarlanmıştır.

⁹²Yrd. Doç., Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü.

E Posta: geken@cumhuriyet.edu.tr

Birbirlerinin varlığını tehdit unsuru olarak görüp yok etmeye çalışan insan grupları açısından, dinsel ya da etnik farklılıklar en önemli saldırı sebebidir. Çatışmaların temelinde, egemen (baskın) olan grubun, kendisi gibi olmayanı bir tehdit olarak algılaması yatmaktadır. Egemen gruplar, daha küçük ve yabancı olarak gördükleri grupları inkar edebilir, onları sosyal hayat içerisinde pek çok haktan mahrum bırakmaya çalışabilir, göçe zorlayabilir, hatta linç ve katletmeye kadar varabilecek bir dizi şiddet olayları sergileyebilirler. Bir toplum hastalığı olarak görmemiz gereken bu duygu zenofobi olarak tanımlanmaktadır.

Zenofobi (Xenophobia), yabancılardan ya da farklı olandan korkmak, nefret etmek anlamı içerir. Bir başka dine, kültüre, etnik kökene sahip olan insanlara karşı oluşan olumsuz düşünce ve davranışları anlatmak için kullanılır. Aynı zamanda kendi kültürünü, ırkını, dinini üstün görmeye de bağlantılıdır. Bu duygu insanların günlük yaşamlarında ve toplumsal ilişkilerinde ortaya çıkmakta ve bazı kişilere karşı uygulanan şiddeti, olumsuz tutum ve söylemleri karşılamaktadır. Zenofobiye maruz bırakılan kurbanlar bir anlamda ötekilerdir. Ötekiler, dünyanın hemen her yerinde çoğunluk ve azınlık durumuna bağlı olarak değişiklik gösterebilirler. Her ırkın ya da her dinin temsil grupları nüfus yoğunluklarına göre baskı yapan yahut baskıya maruz bırakılan olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Ön yargılar ve ötekileştirmeler, sadece ırksal ya da dinsel sınıflandırmalarla sınırlı değildir. Dünyada eşcinsellerin de baskılara maruz kaldığını söyleyebiliriz. Bu sebeple pek çok eşcinsel cinsel kimliğini baskılamak ya da saklamak zorunda kalmıştır. Daha da ileri giderek şişmanların, aşırı zayıfların, zihinsel ve fiziksel engellilerin, yaşlıların ve benzer farklılıklara sahip insanların da ön yargılar nedeni ile aşağılandığı, ötekileştirildiği, saldırılara maruz kaldığı örnekler de olmuştur ve maalesef olmaya da devam etmektedir.

Baskıya maruz kalmış kişi ya da gruplar korku, dehşet, karamsarlık, umutsuzluk, endişe gibi duygular yaşarlar. Ayrıca çoğunluğun yasalarına tabi olunan sistemlerde adalete olan inançlarda azalma da meydana gelir.

Failler, Kurbanlar ve Tanıklar

Fail gruplar genellikle baskın olan kanadın üyeleridir. Genellikle kendilerinin üstünlüklerine inanırlar. Alt grupların üyelerini yabancı ve farklı olarak algırlar, kaynaklar ve haklar üzerinde sahiplik iddialarında bulunurlar. Azınlık gruplar o kaynaklarda hak iddia ettiklerinde ise tehdit edilmişlik duygusu yaşarlar (Shelley, Peplau, Sears 2012:188). Failler her ortamda haklılığını iddia etme eğilimindedir. Kurbanı susturmaya ve onun güvenilirliğini örselemeye çalışmaktadır.

Kurbanlar ise mağduriyetlerinin giderilmesi için çaba gösterirler. Her fırsatta ve her zeminde yaşadıkları acıyı dile getirerek kamuoyunda yaşanan şiddetin izlerini görünür kılmaya gayret ederler. (Fakat kurbanların baskılar sonucunda böylesine bir mücadeleden mahrum bırakıldığı, sindirildiği kimi örnekler de bulunmaktadır).

Kurbanlar ve faillerden farklı olarak, iki grup arasında, bir de bu olaya tanıklık edenler grubu vardır. Bu tarafsız grup/gruplar söz konusu hadisede çoğunlukla bir taraf tutmak durumunda bırakılırlar. Zira Judith Herman'a göre, tarafsız kalmak hem ahlaken mümkün değildir hem de kurbanlar ve failler tarafından taraf olmaya zorlanırlar. Bir anlamda, travma mağdurlarından sonra en fazla tehdit ve baskı altında kalan gruplar, işte bu tanıklık

durumunu yaşayanlardır. Yine Herman, travma sürecinde fail ile kurban arasında yer alan tanıklık durumunu irdelerken, tanık olma durumunun önemine dair şunları dile getirir:

Kurban olmak kadar, tanıklık da travma diyalektiğinin konusudur... Tanık oldukları vahşeti tanımlamaya girişenler kendi inanılırlıklarını da riske atarlar... Failin tarafını tutmak çok caziptir. Her fail seyircinin hiçbir şey yapmamasını bekler. Kötü olmayanı görmenin, duymanın ve konuşmanın evrensel arzusuna başvurur. Kurbanı aksine, seyirciden acının yükünü paylaşmasını bekler... Fail suçunun sorumluluğundan kaçmak amacıyla, unutmayı teşvik etmek için elinden gelen her şeyi yapar. Gizlilik ve sessizlik failinin ilk savunma hattıdır. Şayet gizlilik başarılmazsa fail kurbanın inanılırlığına saldırır. Kurban mutlak olarak sessiz olamıyorsa, hiç kimsenin onu dinlememesini sağlamaya çalışır. Bu amaçla düpedüz inkardan, en ince ve kusursuz akılcılaştırmaya kadar bütün argümanları etkileyici bir sıraya dizer. Her vahşetten sonra aynı bilinen itirazları bekleyebiliriz: Asla olmamıştır; kurban yalan söylemektedir; kurban abartmaktadır; kurban buna kendi sebep olmuştur ve ne olursa olsun, zaman geçmişti unutmanın ve yola devam etmenin zamanıdır (Herman 2011: 2,10).

Herman, inanılırlığı saldırıya uğrayanların sadece kurbanlar olmadığını, aynı zamanda travma sonrası çalışan araştırmacıların da bu tepkilerden payına düşeni aldığını belirtir. Travma konularını, mağdurun acıları açısından yorumlayan sanatçıların maruz bırakıldıkları ötekileştirmeler ve baskılar Herman'ın bu tezini doğrular niteliktedir. Türkiye'de azınlık travmalarına karşı tavır sergileyen pek çok sanatçı ve aydınının da kendi paylarına bir takım baskılara maruz bırakıldığını söylemek de mümkündür.

Egemen (baskın) gruplar için kurbanların sadece kendileri değil, kültürel değerleri de tehdit unsurudur. Bu nedenle tehdit olarak görülen gruplara yönelik kültürel bir asimilasyon politikası da söz konusu olabilmektedir. Kültürel kimlikleri yok sayma, çoğunluğun ırk ve inanç çemberleri içinde yaşamaları için zorlamalar en bilindik yollardandır.

Alt grupların dil, din, ırk temelli kültür faaliyetlerini icra etmelerini engellemek için önlemler alırlar. Dahası baskın olan gruplar için tek bir değer söz konusudur: Kendi kültürleri. Nevzat Tarhan bu durumu bir afazi hastasının durumu üzerinden izah etmeye çalışır. Ona göre insanların travmalar karşısında yaşayabildikleri afazi olma durumunu toplumlar da yaşayabilmektedir. Savaşlar, kıyımlar, şok etkisi yaratan toplumsal olaylar, gruplarda sosyal afazi yaratabilir. Travma yaşayan bireyler gibi travma yaşamış toplumlar da kültürel birikimi ile bağlarını koparabilirler. Toplum kültürel bağlarını kullanamaz hale gelirse sosyal olarak afazikleşmiş olur. O nedenle bazı etnik temizliklerde ve ayrımcılıklarda dilin öğrenilmesi ve o lisanda toplumun kendini ifadesi engellenir. Dilini kullandırmama bir toplumu afazi yapma planıdır (Tarhan, 2009: 85-86).

Travmadan Kurtulmada Sanatın Rolü

Travma mağdurlarının tedavilerinde farklı bilimsel metotlar uygulanır. Bunlardan biri de yüzleşmedir. Yaşanan acının aktarılması, ifadeye dönüştürülmesi, rahatsızlıkların hafifletilmesinde etkili bir yöntemdir. Janet'in "*psikolojik analiz*" dediği bu yöntem, Breuer ve Freud tarafından ise "*içini dökme*" ve "*katharsis*" olarak adlandırılır (Herman, 2011: 15).

Sanat, travmanın duyurulması, acının çoğaltılması ve faile duyulan öfkenin dile getirilmesine katkı sağlar. Dünyanın pek çok yerinde travma mağduru kurbanları veya travmatik olayları anlatan sanat yapıtları görmek mümkündür. Özellikle Anadolu'da, halkın acı olaylar karşısında yaktığı ağıtlar ve söylediği türküler türünün en tipik örnekleri arasında yer alır.

Bu konudaki örnekler arasında en dikkat çekicilerden birisi şüphesiz Picasso'nun "*Guernica*"sıdır. II. Dünya Savaşı sırasında Guernica'da meydana gelen kıyımları anlatan

yapıt o kadar etkili olmuştur ki bugün bile dünyada savaş karşıtı gösterilerin sembolü niteliğindedir. Öte taraftan sanata konu edilmemiş travmaları da bir o kadar şanssız görmek mümkündür. Guernica'nın bombalanmasından sadece sekiz yıl sonra, üstelik Guernica'da denenen kitle imha silahlarının daha güçlü bir modeliyle, Almanya'nın önemli şehirleri Amerikan ve İngiliz uçakları tarafından bombalanmıştır. Bu kentler içerisinde sadece Dresten'de 45.000'den fazla insan hayatını kaybetmiş olmasına karşın birkaç etkisiz çalışmanın dışında bu olay günümüzde neredeyse hiç hatırlanmamaktadır. Guernica ve Dresten kentlerinin bu mukayesesiz travma sonrası sanatın etkin rolünü anlamak için bizlere iyi bir değerlendirme fırsatı vermektedir.

Elbette bu noktada sanatçının travma karşısındaki sorumluluğu önem kazanmaktadır. “*Sanatın Gerekliliği*” adlı yapıtında Ernst Fischer, sanatçının topluma karşı sorumlu olduğuna vurgu yapar. Ona göre sanat; insanı parçalanmış bir durumdan, birleşmiş bir bütüne dönüştürmede son derece önemli bir görev edinir ve insanların gerçekleri anlamasını sağlar. Çünkü sanat toplumsal bir gerçekliktir (Fischer, 1995: 47). Ancak şu gerçeğin de altını çizmekte fayda var ki travmanın en güçlü ve etkili şekliyle sanata dönüşmesi, sadece sanatçının duyumsaması ile ilgili bir durum değildir. Büyük oranda toplumların, sanatsal ifade eksikliğini hissetmeleri ve bu konuda yaratıcı insan güçlerini harekete geçmeye teşvik edecek çabayı göstermesi, dahası sanat yoluyla acıların sağaltılabileceğine yürekten inanması da gerekmektedir. Fischer “*Toplumsal görevini unutmaması için sanatçıyı uyarmak toplumların hakkıdır*” diyerek bir anlamda toplumun da sorumluluklarına işaret etmiştir (Fischer 1995: 47). İspanyol hükümeti Picasso'ya bir eser yapması konusunda davette bulunmamış olsaydı hem İspanyol hem de dünya sanatı “*Guernica*”dan mahrum kalacaktı.

Vahşetin sanat yoluyla görünür kılınması, bir anlamda suçun ifşası anlamına da gelmektedir. Nazile Kalaycı bu görünür kılma durumu ile toplumda bir utanç yaratılabileceğini, aynı zamanda sanatçının (geride kalanların) işinin hatırlamak ve unutturmamak olduğunu savunur.⁹³

Herbert Read “*Sanat ve Toplum*” adlı eserinde sanatsal çözümlemede iki faktöre işaret eder. Bunlardan birisi sanatçının arzuları, diğeri ise toplumun istekleridir. Read, sanatçının yarattığı şeyi toplumun kabul etmesi için, onu ikna etmesi gerektiğine ve asıl doyumun o zaman elde edileceğini inanır. Ama bunu ifade ederken de sıradan bir topluluğun bir sanat eserini değerlendirme konusundaki noksanlıklarına da açık kapı bırakır. Çünkü toplum, bir eseri kabul ya da reddederken kendi kültürel beğenilerinden yola çıkacaktır. Read aslında yapıtın anlaşılabilirliği konusunda toplumla iş birliğinin önemine değinirken bir taraftan da sanatçıyı toplumun yerel beğeni tuzağına düşmemek noktasında uyarmaya çalışır. Bu durumda sanatçının geliştireceği dilin, toplumun gereksinimleri ile evrensel sanatın normlarına sahip olması gerekmektedir. Çünkü sanatçının dilinin gelişmesi aynı zamanda toplumun zenginleşmesidir. Serol Teber'de Picasso'nun başarısını, onun kendini İspanyol köylüsünün, hatta çağının ortalamasının anlama yeteneğine bağlamamasına borçlu olduğunu ifade eder (Teber, 1985: 9). Sanat yapıtının evrensel bir ifadeye sahip olması, özellikle travma konularının dünyaya duyurulmasında önem taşır. Sanatçı ve toplum ilişkisi temelinde, kullanılan dilin mevcut dünya kültürü ile entegrasyonuna dair Tarhan'da şunları söyler;

⁹³“Hesabı verilmemiş suçlarla boğulanların karşılanmamış adalet talepleriyle yüklü belleğimizi uyarıcı/uyandıran eserler, bizi, gerek tedirgin ederek gerekse sahip olduğumuz haysiyetin gereksiz bir gösteri olduğunu hissettirmek suretiyle utandırarak, tarihin karanlık yüküne karşı tanıklık etmeye davet ediyor; çünkü kurtulanın görevi hatırlamak, unutturmamak ve bu imkânsız deneyimde sadece geçmişle değil, kendisiyle de yüzleşebilmektir” (Kalaycı 2014).

“Kültür ve dil canlıdır. Bunları geliştirmek gerekir. Bunun gerçekleştirilememesi o toplumun sessiz kalmasına ve yok olmasına sebep olur. Aborjinlerin ve Kızılderililerin yok olmasında, sadece diğer kültürlerin gelip onları yok etmesinin yanında, onların aşırı korumacı reflekslerinin de etkisi vardır. Uyum sağlayamamalarının en önemli sebebi kendi kültürlerini koruyarak modernize olmayı başaramamalarıdır... Aşırı kültürel tutuculuk kendi kültürünü yok eder. Bu tutuculuk nedeni ile kendini geliştirememesi ve tarihte yok olma eğilimleri ortaya çıkmıştır. Kendi kültürünü korumak için topyekûn küreselleşmeye karşı çıkmak, kendi kültürel kodlarına aşırı sarılma da küreselleşmenin oyununa gelmektir... Kültür canlı olduğu için çağa göre yorumlanması gerekir. Kültür, dil, sanat yenilenebilir... Kusuru hep karşı tarafın saldırılarında değil de, gruplar kendi tutuculuklarına da bakışlarını çevirdiklerinde sorunun çözümü daha da kolaylaşır” (Tarhan, 2009: 94-95).

Travmadan Sanata

İnsanlığın insanlığa karşı işlediği suçların konu edildiği travmaların, sanattaki en eski ve en fazla ilgi gören örneklerinden birisi İsa'nın çarmıha gerilmesi hadisesidir. Bu konu sanat tarihinin en fazla ele alınan konuları arasında yer almaktadır. Plastik sanatın geleneksel konularından biri haline gelen İsa'nın çarmıha gerilme olayı çağımızda da yoğun bir ilgi görmektedir. Bugün Hıristiyanlar İsa'nın yaşadığı acılara bu tema üzerine kurgulanmış sanat yapıtları aracılığı ile yakınlaşmaktadır. Kiliselerin içinde kendilerini karşılayan büyük resimler ve heykeller Hıristiyan birliğini bir arada tutmak adına önemli bir rol üstlenmektedir.

İnsan kaynaklı travmaların sanat yansımaları konusunda dünyanın hemen her yerinde saygınlık kazanmış kimi başyapıtlar dikkat çekmektedirler. Bunlardan biri de Goya'nın “3 Mayıs” eseridir. Fransızlara göre zafer sayılabilecek bu kıyımında, eser kurbanın acılarına ortak olmamızı ve İspanyol direnişçilerin hayatlarına saygı duymamızı sağlar. Romantik döneme kadar savaş resimlerinde genellikle zaferi kazananların taçlandırıldığı çalışmalar karşımıza çıkmaktadır. Bu çağla birlikte savaşın acı yüzü, hayatlarını kaybeden insanların yaşadıkları büyük korkular ve acılar da sanatçının ilgisine dahil olmuştur. Artık izleyici öldürenlerin yiğitlikleriyle değil, ölenlerin çaresizlikleriyle de karşı karşıya gelmeye başlamıştır. Bu anlamda sanat tarihinin en gösterişli yapıtı olarak gösterilebilecek bu çalışma, sadece Fransızlarla İspanyollar arasındaki savaşı değil, bugün bütün dünyada, öldürenler öldürülenler arasındaki adaletsizliği ve zalimliği ifade eden evrensel bir değere sahiptir.



Goya, “3 Mayıs Katliamı”, 1814, tuval üzerine yağlıboya, 266x345 cm.

Yaratmış olduğu bu etki sebebi ile kendinden sonra gelen pek çok kuşağa da etki etmiştir. Manet'ye ait “İmparator Maximilian'ın İdamı” (1868), Picasso'nun “Kore'de Katliam”

(1951) isimli eserleri, Goya'nın bu çalışmasından oldukça yoğun izler taşımaktadır. En yakın öykümlerden biri de Tammam Azzam'nın Suriye iç savaşına dikkat çekmek üzere ortaya koyduğu etkili çalışmasıdır.

1936 tarihinde General Franco'nun kendisine bağlı güçlerle Guernica kasabasını bombalaması da tarihin önemli sivil katliamlarından birisidir. Katliamda yüzlerce insan hayatını kaybetmiştir. İspanyol hükümeti bu saldırı karşısında bütün dünyanın dikkatini çekmek için kamuoyuna açık çağrılarda bulunmuştur.⁹⁴

Bu çağrılar, dünyada önemli bir karşılık bulmuştur. Dünyanın pek çok yerinden yazarlar, sanatçılar, sendikalar, siyasi partiler İspanya hükümetine ve direnişe olan desteklerini açıklamışlardır. Hatta aralarında pek çok sanatçının da olduğu gönüllüler, İspanya'daki direnişe fiilen destek olmuşlardır. Ayrıca bunların pek çoğu, gerek savaş süresince gerekse de savaştan sonra ortaya koydukları pek çok sanat yapıtı ile bu sosyal travmaya katkıda bulunmuşlardır. İspanyol direnişine destek veren sanatçılar arasında, Louis Aragon, Paul Eluard, George Orwell, Herbert Read, Ernest Hemingway, Pablo Neruda, Bertolt Brecht gibi önemli isimler de yer almaktadır (Teber, 1985: 22).

İspanya Halk Cephesi yetkilileri, Paris'te açılacak olan uluslararası sergi için, Picasso'dan İspanya Pavyonu'nda yer almasını istedikleri bir resim yapmasını isterler. Picasso bu teklif üzerine "Guernica" isimli büyük eserini ortaya koyar. Sadece Picasso değil o dönemde şöhretli kimi İspanyol sanatçılardan da sergiye katılmaları istenir. Alberto Sanchez 12 metrelik "İspanya Kendi Yolunda İlerliyor" isimli heykelini, Julio Gonzales "Köylü Kadın" isimli tunç dökümünü, Joan Miro "İspanya'ya Yardım Edin" ve "Katalonyalı Köylülerin Ayaklanışları" isimli çalışmalarını cumhuriyetçilere destek olmak adına ortaya koyarlar. İspanyol cumhuriyetçilerin böyle bir saldırı ve yaşadıkları kayıp karşısında, uluslararası sanat platformlarını bir propaganda mekanına dönüştürmesi ve popüler sanatçıları kullanması gerçekten son derece önemlidir.



Pablo Picasso, "Guernica", 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 3,5 m x 7,8 m.

Guernica saldırısının en önemli destekçilerinden birisi Naziler olmuştur. Nazi Almanya'sı o dönem savunduğu ırkçı politikaları nedeniyle pek çok sosyal travmanın da müsebbibidir. O dönemden günümüze kadar Nazi katliamlarını konu edinen pek çok sanat yapıtı üretilmiştir. Günümüz sanat yapıtları arasında, 1993 tarihli Steven Spielberg imzalı

⁹⁴ 1936'da tüm dünyaya yönelik bir radyo konuşması yapan Bask kökenli, İspanyol komünist politikacı Dolores Ibarruri dünya halklarına şöyle seslenmiştir: "İspanya halkının savaşı, faşist askeri kastların gaddarca saldırısına karşı çıkan bir halk savaşıdır. Bu, barış için yapılan savaşı kışkırtanlara karşı yapılan bir savaştır. İspanya'da demokrasinin yok olmasını engellemek için bize yardım edin. Yoksa böyle bir sonuç, sonunda kaçınılmaz olarak bir dünya savaşına yol açacaktır" (Teber 1985:16).

“Schindler’in Listesi/Schindler’s List”, Roberto Benigni’nin “Hayat Güzeldir/Life is Beautiful” (1997), 2002 yılı yapımı Roman Polanski imzalı “Piyanist/The Pianist”, Gunter Grass tarafından hikayeleştirilmiş, Volker Schlöndorff tarafından sinemaya uyarlanmış “Teneke Trampet/Die Blechtrommel” (1979), Aviva Slesin’in “Gizli Yaşamlar/Secret Lives” (2002), Paul Mazursky yönettiği “A Love Story/Düşmanlar: Bir Aşk Hikayesi” (1989), Dana Doron ve Uriel Sinai birlikte yönettiği “Numbered/Numaralı” (2012), Jane Yolen’in romanından uyarlanan, Donna Deitch’in yönettiği “The Devil’s Arithmetic/Şeytanın Aritmetiği” (1999), Costa-Gavras’ın yazıp, yönettiği “Amen/Amin” (2002), İsraili yazar Savyon Liebrecht’in romanından uyarlanan, Matti Harari ve Arik Lubetzky’nin yönettiği “Valetina’s Mother/Valetina’nın Annesi” (2008) önemli sinema örnekleri olarak gösterilebilir.

Orta Doğu’nun en vahşi kıyımlarından birisi de Halepçe Katliamı’dır. İran ile Irak arasında süregelen savaş esnasında, 16 Mart 1988 tarihinde Saddam yönetimi tarafından Irak’ın kuzeyinde yer alan Kürt yerleşkesi Halepçe kentine kimyasal saldırıda bulunulur ve aralarında çocukların da bulunduğu 6357 kişi ölür, 14765 kişi de yaralanır. Olayın ardından dünyanın ilgisi Halepçe’ye yönelir. Pek çok gazeteci Halepçe’de meydana gelen bu kitlesel kıyıma tanık olmak için Kuzey Irak’a gitmeye çalışır. Bunlardan birisi de gazeteci Ramazan Öztürk’tür. Çektiği fotoğrafla Halepçe Katliamının dünyaya duyurulmasında pay sahibi olan Öztürk, aynı zamanda katliamla özdeşleşecek en özel görselinde sahibidir. Fotoğraf, kundağındaki minik oğlunu saldırıdan korumak için kucaklamış can veren Halepçeli Ömer Havar’a aittir. Öztürk’ün bu çalışması dünyada büyük bir yankı uyandırmıştır. Irak gizli servisi tarafından ölüm tehditleri de aldığı ifade eden Öztürk, yıllar sonra savaş suçları mahkemesinde tanık sıfatı ile beyanda bulunarak saldırının sorumluların cezalandırılmasına yardımcı olmuştur.



Ramazan Öztürk, “Sessiz Tanık-Halepçe Katliamı”, 1988, Fotoğraf.

Ekrem Heydo’nun imzasını taşıyan “Halepçe/Kayıp Çocuklar” isimli belgesel bu travmayı konu edinen önemli örneklerden biridir. Heydo, bu olaya bütün dünyanın kayıtsız kaldığına ve yeterince işlenmediğine inanmaktadır. Hatta bu olayın Kürtler arasında bile fazlaca bilinmediğini düşünmektedir. “Halepçe/Kayıp Çocuklar” adlı çalışması ile sanatçı, yaşanan travmayı ele almış ve dünyaya neden bu olayın bir soykırım olarak kabul edilmediğini sormaya çalışmıştır. Uluslararası festivallerde gösterilen ve ödüller alan yapımda, bombardıman sonrası kaybolan çocukların dramını anlatılır. Olayın ardından 400 kadar çocuk yaralı olarak hayatta kalır. İranlı yardımsever aileler ve İran ordusu tarafından sahiplenilen bu çocuklardan biri olan Ali, ancak 21 yıl sonra DNA testi sonrası gerçek ailesine kavuşur. Film, Ali’nin gözünden yaşanan dramı izleyicilere aksettirir. Yönetmen Heydo filmi ile elden geldiğince gerçekleri ortaya koymaya çalıştığını ancak acınası bir

durum yaratmamak için Halepçe katliamının gerçek görüntüsüne filmde bir dakikadan daha az bir süre yer verdiğini belirtir.⁹⁵

Mamoste Fakhredin'in sanata tutunması, kayıp çocukları bulmak için dernek kurması, verdiği mücadele de belgesele konu oluyor. Mamoste Fakhradin katliamda kaybettiği çocukların, eğer öldülerse ruhlarının, yaşıyorlarsa da onların anısının temas ettiği taşların kutsal bir varlık olduğuna inanıyor. Halepçe sokaklarındaki taşları oyarak, heykeller yapıyor ve aynı kıyıda çocuklarını kaybetmiş diğer ailelerin kapılarına asıyor.⁹⁶

Sivas Travmasına Sanatsal Yaklaşımlar

Bugün Pir Sultan Abdal'ın yaşadığı köy olan Banaz'da, 1979'dan bu yana, her yıl binlerce Alevi bir araya gelerek türküler söyleyip, semahlar dönmektedir. Sadece Sivas halkından değil başka illerden, hatta yurt dışından bile rağbet gören bu şenliğin anlam ve değeri oldukça önemlidir. Şenliklerin 1993 yılında gerçekleştirilen programı büyük bir katılımı hedeflemiş ve şenlikler o yıl ilk kez Banaz sınırlarına taşınmış, Sivas kent meydanına uzanmıştır. O yıl yapılan törenlere ülkenin önemli müzisyenleri, yazarları, gazetecileri, aydınları da davet edilmiştir. Şenliklerin ikinci günü (2 Temmuz 1993, Cuma), etkinliklerden rahatsızlık duyan fanatik grupların bir araya gelmesiyle büyük bir gerilim yaşanmaya başlar. Kalabalık, önce kutlamaların yapıldığı Atatürk Kültür Merkezi binasını basar, ardından açılışı henüz yapılmış olan "Ozanlar Anıtı" heykelini parçalayarak, misafirlerin kaldığı otele hareket eder. İçinde onlarca masum insanın kaldığı Madımak Oteli, dışarıda biriken binlerce failin ölüm sloganları eşliğinde önce taşa tutulur, ardından da ateşe verilir. Çıkan yangında, aralarında sanatçıların, aydınların, kadınların ve çocukların da olduğu 35 masum insan hayatını kaybeder.⁹⁷

Cumhuriyet tarihimizin bu hazine olayı, maalesef azınlıkları hedef alan nefret suçlarından sadece birisidir. Daha öncesinde Maraş'ta, Çorum'da, 1978 yılında yine Sivas'ta meydana gelen olaylarda da pek çok masum sivil hayatını kaybetmiştir.

Sivas olayları sonucunda pek çok sivil toplum örgütü, sendikalar ve meslek odaları kamuoyuna olayı kınayan açıklamalar yapmış ve 1993 Sivas Olaylarını "Unutma Unutturma" sloganı ile bütünleştirmiştir.⁹⁸ Özellikle travmanın ardından yürütülen

⁹⁵ "Ekrem Heydo Söyleşi" Kaynak: <http://www.guneydoguguncel.com/kurt-sineması-var-1572h.htm>

⁹⁶ "M. Fakhradin Söyleşi" <http://www.yeniozgurpolitika.org/index.php?rupel=nuce&id=29148>

⁹⁷ Olayda hayatlarını kaybeden aydınların isimleri şu şekildedir: Muhlis Akarsu (45, sanatçı), Muhibe Akarsu (45), Güleender Akça (25), Metin Altıok (53, şair, yazar, felsefeci), Mehmet Atay (25, gazeteci, fotoğraf sanatçısı), Sehergül Ateş (30), Behçet Sefa Aysan (44, şair), Erdal Ayrancı (35), Asım Bezirci (66, araştırmacı, yazar), Belkis Çakır (18), Serpil Canik (19), Muammer Çiçek (26, aktör), Nesimi Çimen (62, şair, sanatçı), Carina Cuanna Thuijs (23, Hollandalı gazeteci) Serkan Doğan (19), Hasret Gültekin (22, şair, sanatçı), Murat Gündüz (22), Gülsüm Karababa (22), Uğur Kaynar (37, şair), Emin Buğdaycı (18, şair), Asaf Koçak (35, karikatürist), Koray Kaya (12), Menekşe Kaya (15), Handan Metin (20), Sait Metin (23), Huriye Özkan (22), Yeşim Özkan (20), Ahmet Özyurt (21), Nurcan Şahin (18), Özlem Şahin (17), Asuman Sivri (16), Yasemin Sivri (19), Edibe Sulari (40, sanatçı), İnci Türk (22), Cengizhan Demir (28), Ahmet Öztürk (21, otel çalışanı), Kenan Yılmaz (21, otel çalışanı).

⁹⁸ "Katliamın gerçekleştirildiği 1993 yılından beri, katliamla ilgili tüm anmaların ortak sloganı, "unutma-unutturma" dır. Bunlardan biri, Türkiye Mimar ve Mühendisler Odaları Birliği (TMMOB) bildirisidir. Bildirinin başlığı ve son cümlesi aydır: "Sivas'ı Unutmadık, Unutmayacağız, Unutturamayacağız!" Bildiriye göre, "Toplumsal belleğimizde derin bir yara bırakan Sivas katliamı, geçen zaman içerisinde egemenler tarafından unutturulmak istenmiş, ancak tüm çabalara rağmen unutturulamamıştır." Aynı temalı bir diğer bildiri, Eğitim-Sen'e aittir. "18. Yılında Sivas katliamını Unutmadık, Unutturamayacaklar" başlığını taşıyan bildiride şöyle denilmektedir: "Aydınların diri diri yakılmasına neden olanları korumaya

“acıların üzerini örtme” politikaları, failin kurban üzerinde devam eden istismarının bir başka türüdür. Kurbanın canını en çok yakan şeylerden birisi de budur.

Bu vahşeti insanlık hafızasında diri tutmak adına pek çok sanatçı eserler ortaya koymuştur. Sivas Olaylarını (Madımak Katliamı) konu eden pek çok şiir, türkü ve ağıt bulunmaktadır. Bunların yanı sıra tiyatro ve belgesel alanlarında da önemli örnekler ortaya çıkmıştır. Genco Erkal tarafından yazılıp sahnelen “Sivas 93” adlı belgesel tiyatro oyunu bunlardan birisidir. Oyun, 2008 yılında Muammer Karaca Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. Oyunun anlatıcıları arasında, Genco Erkal ve Meral Çetinkaya ile birlikte Yiğit Tuncay, Nilgün Karababa, Murat Tüzün, Çağatay Mıdıkhan ve Şirvan Akanyer’de bulunmaktadır. Oyunda sanatçılar, 2 Temmuz’da Sivas’ta meydana gelen olayları başından sonuna kadar izleyicilere aktarmaktadır.



Genco Erkal, “Sivas 93” 2008, Tiyatro Oyunu Afişi.

Soner Yalçın imzalı “Menekşeden Önce” isimli belgesel de türünün önemli örnekleri arasında yer alır. Eserde, yangında daha çocuk yaşta hayatlarını kaybeden Koray ve Menekşe isimli iki kardeşin, birkaç yıl sonra dünyaya gelen kardeşleri Menekşe’nin gözüyle yaşanan olaylar ekranlara getirilir. Soner Yalçın, belgesel ile ilgili verdiği bir söyleşisinde, eserin ortaya çıkışı ve içeriğine dair şunları ifade eder:

“Bu çalışmayı yapmamın iki sebebi var. Bunlardan birincisi geneldir; bir aydın olarak, bir araştırmacı olarak, bir gazeteci olarak bu olaya karşı bir sorumluluğumuz var. Çünkü bu yaşadığımız en büyük olaylardan biridir. İkinci sebep ise daha özeldir; çünkü o olayda kaybettiğim insanların pek çoğu benim yakın dostlarımdır. Ben bu çalışma ile bu olay unutulmasın istedim, vicdanlarımızı rahatsız etsin istedim. Bu olayda sadece otel önünde saatlerce eylem yapan dinciler değil, bizlerde pay sahibiyiz. Hepimiz biraz suçluyuz. Ben bu çalışma ile gazetecilik yapmak istemedim. Çünkü bu tür araştırmalar çok yapıldı. Ben daha çok işin ahlaki yönüne odaklanmak istedim. Bu tür olaylarda genelde istatistikler tutulur. Şu kadar kişi öldü denilir, ama kurtulanlar da ölür. Bunu göstermek istedim. O ailelerin yaşadıkları travmaları göstermek istedim.”⁹⁹

çalışanlar, yaşanan acıları unutturmaya çalışmaktadırlar. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) de aynı başlığı tercih etmektedir: “Madımak yangını unutulmayacak!” Bildiride esas olarak “geçmişti kapatmaya ve unutturmaya çalışmakla değil, onunla yüzleşerek toplumsal barışı sağlayabileceğimiz unutulmamalıdır” denilmektedir” (Yalçınkaya 2011:338).

⁹⁹ “Soner Yalçın Röportajı”, Halk TV. Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=sGwCroAmbEA>



Soner Yalçın, "Menekşe'den Önce", 2013, Belgesel Afişi.

Yakın zamanda aralarında Ara Güler, Süleyman Saim Tekcan, Devrim Erbil, Mehmet Gülyüz'ün de olduğu 35 sanatçı, yangında hayatlarını kaybeden 35 kurbana ithaf olarak daha önceden yapmış oldukları birer çalışmalarını kendi elleri ile ateşe vererek ortak bir performans sergilemişler ve yanık çalışmalarını bir araya getirerek izleyiciyle buluşturmışlardır.



Adnan Çoker



Süleyman Saim Tekcan



Mustafa Ata



Ara Güler



Tomur Atagök



Tülin Onat

35 Sanatçı, "Unutma, Unutturma", 2014.



Atilla İlkyaz, “Sivas Cankıyımı İçin Ağıt”, 1994

Sivas travmasının sanatçılarından biri de Atilla İlkyaz’dır. İlkyaz Sivas travmasını ele alan yapıtlarında sadece Sivas’ta meydana gelen travmayı değil, Türkiye tarihinde meydana gelen benzer yıkımlara ve acılara da bir göndermede bulunur. “Sivas Cankıyımı İçin Ağıt” isimli çalışmasında İlkyaz’ın çalışmalarında sıklıkla görülen post formu belirginlik kazanır. Siyah ve beyazın dramatik etkisiyle güçlendirilmiş kompozisyonunda acının ve çılgınlığın güçlü tınısı hissedilir derece öne çıkmaktadır. Tabloda görülen siyah renk, bir yangının küllenmiş ve renkliliğini yitirmiş manzarasını akıllara getirmekte iken, resmin genelinde hakim bir atmosfer yaratan beyaz ise kurbanı daha çok umut verir niteliktedir.



Atilla İlkyaz, “Yanık Kokusu” 1994

İlkyaz’ın Sivas Travmasına karşılık ortaya koyduğu önemli çalışmalarından biriside 1994 tarihinde Hangar’da sergilediği “Yanık Kokusu” adlı yerleştirmesidir. Sanatçı Madımak Otelinde hayatlarını kaybeden yazarların, şairlerin, ozanların, çizerlerin, öğrencilerin hemen hepsiyle özdeşleşebilecek kitapları bir metafor olarak kullanır. Yerden duvarlara doğru yükselen yanık kitaplar salt Sivas Olayının değil, İskenderiye Kütüphanesini ve insanlık tarihinin katledilmiş bütün aydınlarını da akıllara getirmektedir.

Yakarak yok etmek faşist yönetimlerin sıklıkla başvurduğu bir imha yöntemidir. Hitler 1939’da Berlin Meydanında yüzlerce sanat yapıtını, 1943 yılında Paris’te Tuileries Bahçelerinde aralarında Picasso’nun, Leger’in, Baraque’ın eserlerinin olduğu pek çok sanat yapıtını dev gibi bir ateşte yok etmiştir. 12 Eylül döneminde Türkiye’de pek çok kitap kâh devlet eliyle, kâh devlet şiddetinden korunmak adına sahipleri tarafından yakılarak yok edildi. “Yanık Kokusu” tüm bu yakılarak yok etme hadiselerinin yarattığı travmaların bütün bir özetidir.

Sivas Olayı karşısında duyarlılık sergileyen isimlerden biri de sanatçı Cebrail Ötğün'dür. Ötğün "Otuzsekiz Yaşında Bedrettin Cömert, Otuzyediy Aydın" adını verdiği çalışmasında iki travmatik olay karşısında paralellik yaratmıştır. Sanatçı 1978 yılında henüz 38 yaşında iken faşist bir saldırı sonucu hayatını kaybeden bilim ve sanat insanı Bedrettin Cömert'in katledilmesi ile 1993 olayları arasında yakın ilişkiler kurmaktadır. Cömert'in katledildiği yıl olan 1978 senesi aynı zamanda Türkiye'de mezhep temelli çatışmaların en belirgin hale geldiği yıldır. Maraş Olayları ve Sivas Olayları (1978) yine bu dönemde meydana gelmiş ve pek çok masum alevi yurttaş hayatlarını kaybetmiştir.

Kendini keşfetmeye başlayan insanın mağara duvarına basarak biçimlendirdiği ilk el resimlerinden günümüze kadar eller, sanatın en önemli kaynaklarından biri olmuştur. Resimde koyu bir arka plan üzerinde yer alan irili ufaklı beyaz eller göze çarpar. Kurbanlarla özdeşleştirilebilecek bu eller bir gerilim yaratmaktadır. Ötğün'ün çalışmasında karşımıza çıkan eller figüre dair küçük bir detay olsa da, yaşanan acıya dair büyük bir rol üstlenmektedir. Nasıl ki Pir Sultan Abdal "Kul Olayım Kalem Tutan Ellere" dizelerinde kâmil insanı yazı yazan ellerle sembolize etmişse, Ötğün'de ötekileştirilip katledilen her masum insanı yarattığı ellerle sembolleştirmektedir.



Cebraill Ötğün, "Otuzsekiz Yaşında Bedrettin Cömert, Otuzyediy Aydın" 1994

Sivas travmasını konu eden yapıtlar arasında birkaç anıt heykel de yer alır. Belli başlı yerel yönetimlerin desteği ile gerçekleştirilen bu anıt yapıtlar arasında heykeltıraş Aydın Aşkan'ın eserleri öne çıkar. Aşkan'ın imzasını taşıyan anıtlardan bir tanesi İzmir'in Karabağlar Beldesinde yer almaktadır. Anıt 5 metre eninde ve 4 metre yüksekliğindedir. Anıtın üst bölümünde elinde sazı ile Pir Sultan Abdal imgesi yer alır. Alt bölümde yer alan rölyefte ise hayatlarını kaybeden aydınların temsil edildiği beş kişilik bir grup, alevler içerisinden dışarı doğru çıkmaktadır. Figürlerin yüzlerinde ve bedenlerinde dayanışma ve kararlılık ifadesi göze çarpmaktadır.



Aydın Aşkan, "2 Temmuz Anıtı", Karabağlar Belediyesi, 2012

Sanatçının Ankara’da açılan 2 Temmuz Anıt Parkında da benzer bir çalışması yer almaktadır. Çankaya Belediyesinin katkılarıyla açılan park Mimar Namık Kemal Kaya’nın imzasını taşımaktadır. Park içinde yer alan 7 metrelik heykel grubunda Pir Sultan Abdal imgesinin etrafında semah dönen figürler bulunmaktadır.



Aydın Aşkan, “2 Temmuz Anıtı Parkı ve Anıt Heykel”, 2013

Anıt heykel çalışmalarından bir diğer önemli örnek ise Heykeltıraş Ozan Ünal’ın Karşıya Belediyesi desteği ile yaptığı eseridir. Anıt bir alev formunda tasarlanmış olup etrafında Madımak Katliamında hayatlarını kaybeden insanları temsilen kucaklanmış figürlere yer verilmiştir. Anıtın alt kaidesinde Nazım Hikmet’in “*Sen yanmasan, ben yanmasam, biz yanmasak; nasıl çıkar karanlıklar aydınlığa*” dizeleri bulunmaktadır. Anıtın etrafında ise saldırıda hayatlarını kaybeden aydınların isimleri yer alır.



Ozan Ünal, “2 Temmuz Anıtı” 2008

Özellikle genç sanatçıların bu tür travmalara karşı duyarlılık göstermesi açısından Ceren İlyasoğlu’nun konuya yaklaşımı önemlidir. İlyasoğlu’nun “*Madımak*” adını verdiği tablosunda ışık ile ateşin derin varlıkları sorgulanmaktadır. İlyasoğlu’na göre ışık bilgeliğin ve aydınlanmanın ilhamı iken, ateş yakıp yok etmenin, vahşiliğin ve caniliğin malzemesi olmuştur. Çalışmasının orta yerinde alevlerin şiddetli bir ışığa dönüştüğünü görürüz. İlyasoğlu çalışmasına dair düşüncelerini şöyle özetler:

“Orada yakılan “ışık insanları”; ışıklarını, bilgeliklerini, insanlığın yaşamına öylesine derinden bırakmışlardı ki; ışık kadar ölümsüz bir bilgelik destanının kahramanları olmuşlardır. Madımak’ta yakılan bilge insanların; bilgeliklerini, bıraktıkları izleri nasıl unutmuyacak; onu yakan ateşin bıraktığı kirli izleri, duman lekelerini de unutmayacağız. Resmin orta yerinde, ateş kızılığının orta yerinde o leke; o karanlık, o kirli, o isli leke; bize hep ışıkla ateşin Sivas’ın orta yerindeki hikâyesini anımsatacak”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ <https://cerenilyasoglu.wordpress.com/2014/08/18/isik-ates-madimak-ensar-ilyasoglu/>



Ceren İlyasoğlu, "Madımk" 2014

Her ne kadar İlyasoğlu ateşi yıkımın önemli bir parçası olarak görse de, ateş yaratma sürecinin de önemli enstrümanlarından. İnsanlığın evrimi açısından önemli bir keşif sayabileceğimiz ateşin sanatta etkili kullanımı da söz konusudur. Yves Klein'in 1960'larda alevle yaptığı büyük resimler, Antony Gormley'in ateşe verdiği dev anıtı, Wolfgang Stiller, Clint Hurrell, Aron Demetz gibi isimlerin çalışmaları bu anlamda önemli birer örnektir.

Sanatçı Erdal Ateş'in bu yılın içerisinde gerçekleştirdiği sergisinin çıkış noktası da Madımk Katliamıdır. Sergisine 19 yüzyıl Alman şairlerinden Heinrich Heine'in "Kitapların yakıldığı bir yerde sonunda insanlar da yakılacaktır" sözünü referans alır. Yakılmış kitaplarla meydana getirilmiş bir yerleştirme ve duvarlarda kurbanların görsellerinin bulunduğu çalışmasında Türkiye'nin kitap ve insan yakma konusundaki tarihi birikimi gözler önüne serilmektedir.



Erdal Ateş, "Kitapların Yakıldığı Yerde..", 2015

Bu tür travmalar sonucunda kurbanı yalnızlaştırma fail tarafından sıklıkla uygulanan bir yöntemdir. Her fırsatta mağdurun inanırlılığını sarsmaya ve kamuoyunda itibarsızlaştırmaya yönelik kimi çalışmalar başlatılır. Bunun için en etkili propaganda yöntemlerinden birisi kitle iletişim kanallarıdır. Nazi Almanya'sında Yahudileri aşağılayan ve yok edilmeleri konusunda Alman halkına telkinlerde bulunan gazeteler çıkarılmakta idi. "Der Stürmer" bunlardan biridir. Benzer biçimde Türkiye'de de Madımk Oteli Katliamını meşrulaştırmaya çalışan bir dizi gazete haberi ortaya çıkmıştır. Sanatçı Eşref Yıldırım, bir gazetenin kurbanların kendi kendini öldürdükleri ithamına vurgu yaparak "Kan İzi" adını verdiği bir uygulama gerçekleştirmiştir. Kurbanlardan birinin boynunda bulunan renkli kolyenin büyükçe bir modeli yapan Yıldırım, bu çalışmasını kentin sokaklarında sergiler. Yıldırım,

büyük bir katliamın gözden kaçan küçük bir detayını anıtsal bir derinlikte görünür kılmaya çalışmakta ve saf gerçeği, duru bir biçimde ortaya koymaktadır.¹⁰¹



Eşref Yıldırım, "Kan İzi", 2015

Sanat hayatını Balıkesir Ayvalık'ta sürdüren Abdullah Şengörenoğlu yöreye özgü bir doğal malzeme olan kamışları kullanarak ortaya koyduğu küçük ölçekli çalışmalarında Sivas Olaylarını da ele almıştır. Çalışmasında Pir Sultan imgesiyle özdeşleştirilmiş elleriyle sazını havaya kaldırmış bir figür yer almaktadır. Bu figürün hemen arkasında sinsice pozisyonunu almış ve ozanı yakmaya çalışan bir başkası da görülmektedir. Heykelin malzemesinin yanmaya oldukça müsait olması ve aynı kaide üzerinde yer alan failinde bu ateşte yanacak olması eseri ironikleştirmektedir.



Abdullah Şengörenoğlu, "Madımak", 2011

Heykeltıraş Meysem Samsun tarafından ortaya konulan bir dizi çalışmada da Madımak Oteli kurbanlarına atıfta bulunulur. Sanatçının Sivas'ta ikamet ediyor olması, olayın toplumda yarattığı infialli gözlemlene adına kendisine bir fırsat yaratmıştır. Heykellerinde kibrit çöplerini

¹⁰¹ "Kan izi, 23 Temmuz 2012 günü Yeni Akit gazetesinde manşetten verilen "19 Yıllık Yalan" başlıklı haber ve haberin yankılarından yola çıkarak oluşturulmuştur. Haberde yayınlanan fotoğrafta "kan izi" olduğu yalanı söylenen "Belkıs'ın saç örgüsü" gazete ve ip kullanılarak büyük boyutlarda tekrar üretilmiştir. İşlenen siyasi cinayetler ve cinayetlere medyanın ortaklığıyla giderek çoğalan "kan izi" şehirde, evlerde, sokaklarda, her yerde, her an aramızda dolaşır". Kaynak: <http://esrefyildirim.blogspot.com.tr/2015/01/kan-izi.html>

kurbanla bütünleşmekte ve bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Kibrit çöpleri yanık olmalarına karşın birlikteliğini muhafaza etmekte ve ritmik bir uyum ortaya koymaktadır.



Meyssem Samsun, "Vasati 37 Can", 1994

Son olarak bu konuda ortaya koyduğum kendi çalışmalarımı yazımı nihayetlendirmek istiyorum. Çalışmalarımdan birisi "Sivas Hatırası" isimli video uygulamasıdır. Aydınlar için en önemli araçlardan birisi de şüphesiz kalemlerdir. Çalışmada Sivas'a özgü geleneksel hediyelik kalemler kullanılmıştır. Ahşap oymalı kalemlerin üzerinde ipek ipliklerle "Sivas Hatırası" yazmaktadır. Hediyelik bir ürün olan bu kalemler kentin önemli turistik eşyaları arasında yer alır. Videoda bir miktar kalem yavaş yavaş anmakta, dumana ve ateşe teslim olmaktadır. Video kurbanların sayısına bir atıfta bulunmak üzere 35 sn. sürmektedir.



Gökhan Eken, "Sivas Hatırası", 2015, 35 sn.

Sivas travmasını ele aldığım serilerden biri de "Otuzbeşler" isimli düzenlemedir. Çalışma 35 ayrı parçanın bir araya gelmesi ile oluşur. Her bir parçada dikine kurgulanmış mezar tahtaları bulunmaktadır. Mezar tahtaları tıpkı hatıralık kalemler gibi yöreye özgü bir malzemedir. Tahtalar, Madımak Otelinde hayatlarını kaybeden figürlere karşılık gelmektedir ve üzerleri pürmüzle yakılmıştır. Her bir tahtanın arkasında parlak sarı levhalar bulunmaktadır. Bu hareye benzer levhalar, önlerinde yer alan yanık figürel tahtalara bir ayrıcalık kazandırmaktadır. Harelerin parlak ve yansıyan görüntüsü, karşısına geçen izleyiciyi kendi içine çekerek bir anlamda yüzleşme de yaratmaktadır.



Gökhan Eken, "Otuzbeşler", 2015

Sonuç

Travmadan arınma ve kurbanın rahatlaması açısından sanatın bu kadar öneme sahip olduğu bir noktada, elbette sanatçıları bu sorumlulukta pay edilmeleri beklenmektedir. Zira sanatçı da toplumun bir parçası, hatta bazen travmanın ortasındaki kurbandır.

Ülkemiz tarihine bakıldığında oldukça önemli zenofobik kent yıkımlarının örneklerini görebiliriz. Maraş olayları, Çorum olayları, 6-7 Eylül Olayları, 1978 Sivas Olayları, Başbağlar Katliamı gibi pek çok hadisenin maalesef, "Guernica" ya da "Schindler'in Listesi" gibi, dünya çapında anıtsallaşmış bir sanat yansıması bulunamamaktadır.

Bu çalışma, Sivas travmasına karşı sergilenen duyarlılıkların örneklerini bir araya getirmekle birlikte, hala daha günümüzde bu olayın sanatın ilgisine ihtiyaç duyduğunu da göstermeye çalışmaktadır. Ülkemizde travma temalı sanat yapıtlarının çoğalması, teşvik edilmesi, dünyaya yayılması ya da var olan eserlerin korunması, yıkılıp yok edilmelerinin engellenmesi, bu konuda müzelerin oluşturulması her şeyden önce demokrasinin, uygarlığın ve gelişmişliğin bir yansıması olacaktır.

Kaynakça

Ekrem Heydo Söyleşisi. Erişim Tarihi: 27.03.2013, <http://www.guneydoguguncel.com/kurt-sineması-var-1572h.htm>

FISCHER, Ernst. (1998) "Sanatın Gerekliliği". Payel Yayınları. İstanbul.

HERMANN, Judith. (2011) "Travma ve İyileşme" Literatür Yayınları. İstanbul.

KALAYCI, Nazile. (2014) "Necla Rüzgar'ın "Fauna"sı ya da Tanıklık Üzerine"

Erişim Tarihi: 03.03.2014, <http://www.e-skop.com/skopbulten/necla-ruzgarin-%E2%80%9Cfauna%E2%80%9Csi-ya-da-taniklik-uzerine/1759>

Ramazan Öztürk Söyleşisi. Erişim Tarihi: 23.04.2014, <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/26035417.asp>

READ, Herbert. (1981) "Sanat ve Toplum" Umran Yayınları. Ankara.

TARHAN, Nevzat. (2009) "Toplum Psikolojisi". Timaş Yayınları. İstanbul

TARHAN, Nevzat. (2012) "Psikolojik Savaş". Timaş Yayınları. İstanbul

TAYLOR, Shelley. PEPLAU, Letitia Anne. SEARS, David. (2012) "Sosyal Psikoloji" İmge Yayınları. Ankara. (çev: Ali Dönmez)

TEBER, Serol. (1985) "Picasso" DeYayınları. İstanbul

YALÇINKAYA, Ayhan. (2011) "Hafıza Savaşlarından Sahiplenilmiş Şehitliğe: Madımak Katliamı Örnek Olayı". Ankara Üniv. SBF Dergisi. Cilt 66. s: 333-394

Soner Yalçın Söyleşisi, Halk Tv, <http://www.youtube.com/watch?v=sGwCroAmbEA>

"Unutmamak Sergisi Açıldı" Erişim Tarihi: 25.12.2013, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur/sanat/11331/_Unutmamak__sergisi_acildi.html

SANAT ELEŞTİRİSİNİN DÜŞÜNSEL TARİHSEL TEMELLERİ VE BİR SANAT ELEŞTİRİSİ ÖRNEĞİ

Kâni ÜLGER¹⁰²

Abstract

The aim of the art criticism is not solely to appraise or to criticise the object of the art-work. The mission of 'Art criticism' is to discuss and evaluate of visual art products using the rules of aesthetic. Hence, the main aim of Art criticism provide understandable clarifications for art product. For that, it uses the rational basis for art appreciation under the socio-political circumstances with the psychological portre ana view of artist. Thus, it is not possible to exist the art and artist without art criticism. In this article, it would be clear the definition of art criticism reviewing the historical development of it shortly. In the end of this study, it would place an art criticism example including the stage s of art criticism as depict, analysis, interpretation and jurisdiction.

Sanat Eleştirisi

Sanat eleştirisinin amacı eseri övmek ya da yermek değildir. Sanat eleştirisi, kişisel beğeninin dışında bir üst dildir. Sanat eleştirisi sanat eserini, izleyiciye yakınlaştırmayı amaçlar. Sanat eleştirisi sübjektiflikten uzak, eserin içinde bulunduğu akım içinde değerlendirilir. Ayrıca, sanat eleştirmeni eserin üretildiği zaman, bu zaman içerisindeki sosyolojik çevresi, toplumsal değişimler, gelişimler, duraksamalar, ekonomik çevre, ekonomik gelişimler bunların hepsinden haberdar olmalıdır (www.itusozluk.com). "Eleştiri" sözcüğü Yunanca 'Critice' sözcüğünden gelmekte, birşeyi iyi ve kötü yanlarıyla değerlendirme anlamını taşımaktadır" (Ersoy, 1995; Akt: Karabulut, 2008, 240). Bu nedenle, "eleştiri" sözcüğüne ağırlıklı olumsuz anlam yüklenmemelidir. Özellikle bir sanat eseri eleştirildiğinde olumsuz anlamının olumlu anlama göre ağır basmasının nedeninde eleştirinin öznel olmasının önemli payının olduğu ileri sürülebilir.

Bir eleştirmen bir natürmorta baktığında sadece ışığın kullanımı ve teknik özelliklerinden söz ediyorsa; eleştirisi yetersiz olacak, eleştirmen yalnızca sanat eserinin çözümlemesini yapmış olacaktır. Oysa bir natürmort içindeki zeytin, şarap, ekmek, elma, portakal ile görünenden fazlasını saklar. Öncelikle bunların hepsinin simgesel anlamları (üretim yeri, ekonomik, dini, ticari vb.) vardır. Sanat eleştirmeni sanat tarihi dışında eleştirisini felsefe, tarih, sosyoloji gibi disiplinlerle de desteklemelidir (www.itusozluk.com). Sanat eleştirisinin farklı disiplinleri kapsayan, bütüncül bir yaklaşımı vardır. Bu durum, eleştirmenin sanat eserini anlamaya ve böylelikle doğru değerlendirmeye yönelik disiplinlerarası bakış gerektiren bir zorunluluk olarak anlaşılmalıdır.

Eleştirmenlerin sanat üzerinde sahip olduğu varsayılan her türlü güce karşı koymak isteyen Hickey, "Sanat eleştiriye değiştirir, bunun tersi olmaz" der (Barrett, 2012, 17). Bu ifade, eleştirmenin sanat eserini anlamadaki aracılığını göstermesi bakımından önemlidir. Eleştirmen sanat eserini izleyene anlatılmasında bir rehber görevi üstlenmeli, bunun önünde ya da gerisinde olmamalıdır.

Donald Kuspit, "Neden bir sanatçının 'Meryem ve Çocuk' imgesine tepki veririz de diğerine vermeyiz?" (Resim 1) Diye sorar: "Neden bir özelliği beğenip diğerini beğenmeyiz?" Kuspit sözlerini "Sanat eserinin çimizde tetiklediği etkileri açık biçimde

¹⁰² Yrd.Doç.Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı.

ifade etmeye çalışmak bu eleştirmenin görevinin bir parçası, belki de en zor görevidir” diye sürdürür (Barrett, 2012, 40).



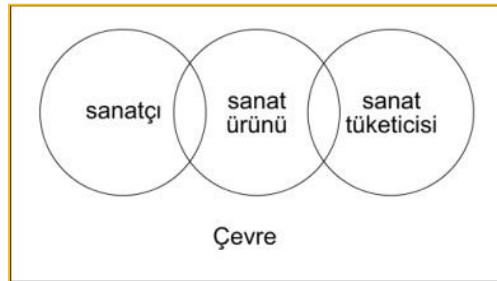
Resim 1: Leonardo da Vinci “Kayalıklar Meryemi”,

199×122 cm. (1483-86)

Bu denli zor görevi olan sanat eleştirmenlerinin sanat eleştirisini bir disiplin olarak nasıl bir çerçeve içine yerleştirdikleri konusuna açıklık getirmek için belli bazı kavramlar üzerinde durmak yerinde olacaktır. Bu nedenle, sanat eleştirisinin bir tanımının yapılmasıyla işe başlanabilir ve aşağıdaki gibi teknik bir tanım yapılabilir.

Sanat Eleştirisi, bir sanat yapıtına, ayrıntılarıyla, bir bütün olarak ve toplumla olan ilişkisi açısından bakma; *betimleme*, *çözümleme*, *yorumlama* ve *yargılama* sürecidir. Sanat kuramlarını bilmeden eleştiri yapılamaz. Buna rağmen yapılanlar ya da yazılanlar eleştiri değil yorum olur ki bu tür yorumlar dayanaksız bir şekilde eseri göklere çıkarabilir ya da yerden yere vurabilir (www.itusozluk.com).

Sanat Kuramları



Temel sanat kuramları, yukarıdaki grafikte görüldüğü gibi, *sanatçı*, *sanat ürünü*, *sanat tüketicisi* ve *çevre* olarak bu dört öğeden birine yönelir. Kimi kuramlar bir öğeyi daha önemli bulurken, kimileri de diğerlerini daha önemli bulabilmektedir. Buna göre belli başlı dört ana sanat anlayışı saptamak mümkündür;

- 1- *Yansıtmacı Sanat Kuramı*
- 2- *Anlatımcı Sanat Kuramı*

3- Duygusal Etki Kuramı

4- Biçimci Sanat Kuramı (San, 2004, 38).

Böylelikle bir sanat eserini estetik açıdan yargılarken, *Yansıtmacılık*; (Gerçekçilik); yani sanat eserinin objeyi gerçekçi bir biçimde aktarımı olarak ele almak mümkündür (MERCİN & ALAKUŞ, 2005).

Yansıtmacı Sanat Kuramı

Yüzeysel Gerçeklik (*Sanat Görünenin Yansımasıdır*)

Platon ve İdealar Dünyası



Platon, sanat ve sanatın toplumsal işlevi üzerine düşünen ilk filozof olmuştur. Genel olarak sanatın görünür dünyayı, yani duyular âlemini yansıttığı inancında olan Platon, birçok yönden *Yansıtmacı Sanat Kuramı*’nın temsilcisi sayılır. Platon’a (Resim 2) göre içinde yaşadığımız görünüm dünyasından başka, sonsuz ve değişmez bir dünya vardır, bu da idealar dünyasıdır (San, 2003, 39). Asıl *gerçeklik*’in dünyası bu idealar dünyasıdır. Sürekli olarak değişen ve oluş halinde bulunan duyular dünyası ve onun yanıltıcı görünüşlerine karşılık idealar dünyası zihinle kavranabilen bir dünyadır (San, 2004, 42-40).

Resim 2: Platon

Yansıtmacı Sanat Kuramı’na göre sanatı sanat yapan özellikler, eserin dış dünya ile olan ilişkisinde yatar. Sanat eseri insanı, yaşamı, toplumu, gerçekliği yansıtan bir aynadır. Bu anlayışa uygun olarak, sanat eserlerinde doğa, insan, yaşam kısaca gerçeklik, yansıtılmış olarak görülür, yani; “*sanat eseri dünyaya tutulmuş bir aynadır*”. Genel olarak, gerçekliği yansıtma denince, belli başlı üç görüşle karşılaşırız.

- Görüneni olduğu gibi yansıtma (*yüzeysel gerçeklik*)
- Genel’i tümel’i ya da özü yansıtma,
- İdeal gerçekliği, düzeltilmiş gerçekliği yansıtma (San, 2004, 38-39).

Platon’a göre duyularla iletilenler birer yansımadır, bir *mimesis*’tir. İşte sanat da (resim, şiir) duyular dünyasındaki nesnelere ve insanların yansıması olup bir *mimesis*’den başka bir şey değildir. Sanat eserleri ideaların öykünmesi olan şeylerin taklididirler, ikinci elden *mimesis*’dir; bizi gerçek olan’dan uzaklaştırır, şu görünen yüzeysel gerçekliği yansıtarak, insanın asıl amacı olması gereken idealara ulaşmak yolunu bize kapamış olur (San, 2004, 41). Batı uygarlığı, Platon’la başlayan bu dizgesel sanat kuramını hiçbir zaman dışlamaksızın yeni bakış açılarıyla sürekli gündemde tutmuştur *mimesis* sorunlarını (Akt: Karabulut, 2008, 241). Platon bu görüşleriyle yüzlerce yıl sanata düşünsel bağlamda yol göstermiş, Platon’unun görüşlerini geliştiren kişi ise Aristo olmuştur.

Aristo da sanatı bir öykünme sayar, ancak o’na göre, bu *mimesis* daha yetkin görünmektedir (San, 2003, 44). Aristo’ya (Resim 3) göre, bir nesnenin iyi yansıtılabilmesi

için, o nesnenin çok iyi tanınması gerekmektedir. Bir nesneyi ancak bütün boyutlarıyla inceledikten sonra ona egemen olunabilir. Böyle bir sonuç da, ancak nesneyi mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde betimlemekle, onu taklit etmekle gerçekleşebilir. Demek ki Aristo'da taklit, hem yansıtma hem yaratmadır. Nesneyi gerçekçi bir gözle gözleme, nesneyi tüm somutluğuyla algılama, yaratmanın bir koşulu olmaktadır (San, 2004, 46).



Resim 3: Aristo

Aristo, sanatçının insan yaşamının anlamını bildiğini ileri sürüyor. O'na göre, sanat (tragedya) acıma, korku ve dehşet uyandıran bir dizi olaylar aracılığıyla içimizi yatıştırır, bizi tutkularımızdan arıtır, duygulardan arınmayı, 'katharsis'i sağlar. Genel olarak *katharsis*'ten anlaşılan, izleyicide bazı duyguları uyandırma ve harcatma yoluyla onu daha rahat ve psikolojik yönden daha sağlıklı kılmaktır (San, 2004, 46). Aristo sanatın yansıtma olduğu görüşünü iki başlık altında toplamıştır:

- 1) Sanat genel doğanın yansımasıdır.
- 2) Sanat ideal doğayı yansıtır.

Sanat genel doğanın yansımasıdır: Bu kuramda doğa ile yalnız fiziksel doğa değil, insanın doğası, davranışları, uygarlığı, gelenekleri de anlatılmak istenir. Sanatta yansıtılan da genel tabiat, görünenin altında yatan gerçekliktir. Bu gerçeklik de ancak öze, yani insan doğasındaki ortak özelliklere inmekle ve onları yansıtmakla dile getirilebilir. Temelde bir olan ve değişmeyen insana ilişkin ortak şeyler, tutkular, acılar, çocuk sevgisi, aşk gibi duygular sanat eserine konu olmalı ve işlenmelidir. Ancak böyle genel konular yansıtılırsa sanatçı özü yansıtmış olur. Homeros ve Shakespeare gibi şairler bunun için klasikleşmişlerdir (San, 2004, 48).

Sanat ideal doğayı yansıtır: Bu görüş de Rönesans'ta canlanmış, uzantıları 19. yüzyıla değin süregelmiştir. Doğa kavramı bu kurama göre idealleştirilmiş, düzeltilmiş tabiat anlamına gelmektedir. Sanat ürününün zevk verebilmesi için dünyadaki çirkin, kaba, hoş gitmeyen şeyleri atıp, yalnız güzeli, hoş olanı seçmesi ya da gerçekte bulunmayan güzeli, yani yetkinliği belirtmesi gerekir (San, 2004, 49).

Yansıtmacı Sanat Kuramı

(Rönesans ve Klasisizm)

Phidias, Zeus'un heykeli (Resim 4)'ni yaparken duyu dünyasından bir model kullanmadı, fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form alırdı diye düşündü ve bunu kavradı. Aristo'nun "Sanat genel doğanın yansımasıdır" ve "Sanat ideal doğayı yansıtır" görüşü Rönesans ile Klasisizm dönemlerinde egemen olmuştur (San, 2004, 49).



Resim 4: Zeus heykeli

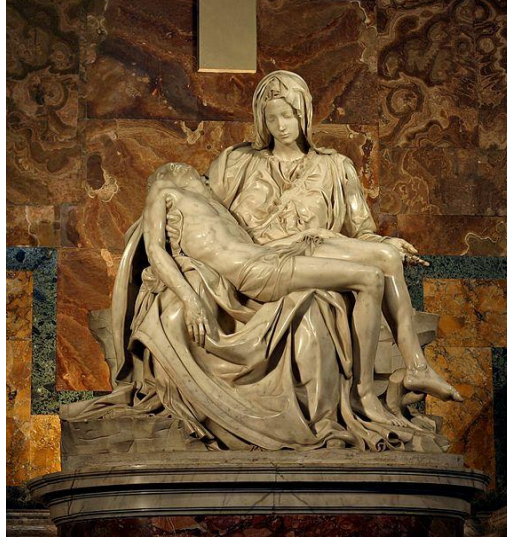
Günümüzde de sanat eğitimi alan birey öncelikle bu görüşe dayalı yansıtmacı sanat kuramına göre eğitimine başlaması, halen Aristo'nun Platon'dan başlayarak sanat hakkında ileri sürdükleri görüşlerin geçerliliğini göstermesi bakımından kayda değerdir. Rönesans ile başlayan süreçte sanat eserlerinin üretim aşamasında sanatçıların Platon ve Aristo'nun görüşlerinden etkilenerek sanat eserini oluştururken olabildiğince doğayı doğru biçimde yansıtabilmek için gözlem tekniğini kullanarak yeni teknikler geliştirmişlerdir.

Rönesans'ın ünlü iki ustası Leonardo Da Vinci (1452-1519) Mona Lisa'daki (Resim 5) uyumlu, simetrik güzellikle, Michelangelo da Vatikan'daki Pieta heykel grubu (Resim 6) ile heykeltçilik alanındaki çağını aşmaya başlamış biçimleri ile karşımıza çıkmaktadırlar (San, 2004, 50).



Resim 5: "Mona Lisa"

(77 cm x 53 cm)



Resim 6: “Pieta”

Leonardo da Vinci (1452-1519) de Rönesans’ın ayırt edici bir özelliği olan kaçış noktalı perspektifte ustalığını ve Ortaçağ sanatına özgü bir yığın detayı atarak, kökten bir biçimde yalınlaştırma uygulamasını sürdürür. *Mona Lisa*’nın gösterdiği gibi sıradan betimlemeden uzak durabilmiş ve benzersiz bir bireysellik duygusunu ve psikolojik derinliği korumakla birlikte bir portreyi idealize edebilmiştir (Nauert, 2011, 127).

Leonardo’nun bu yaklaşımının *Aristo*’nun *Sanat genel doğanın yansımasıdır* ve *Sanat ideal doğayı yansıtır* görüşüyle örtüşdüğünü belirtmek gerekir. *Leonardo*’nun bu görüşü benimsediği *Mona Lisa* ve *Son Akşam Yemeği* (Resim 7) gibi eserlerindeki ideal olanı yansıtmaya çabasıyla açıklanabilir. Böylelikle, genel doğayı gözlemleyerek doğayı idealleştirme *Leonardo da Vinci*’nin bulmuştur.

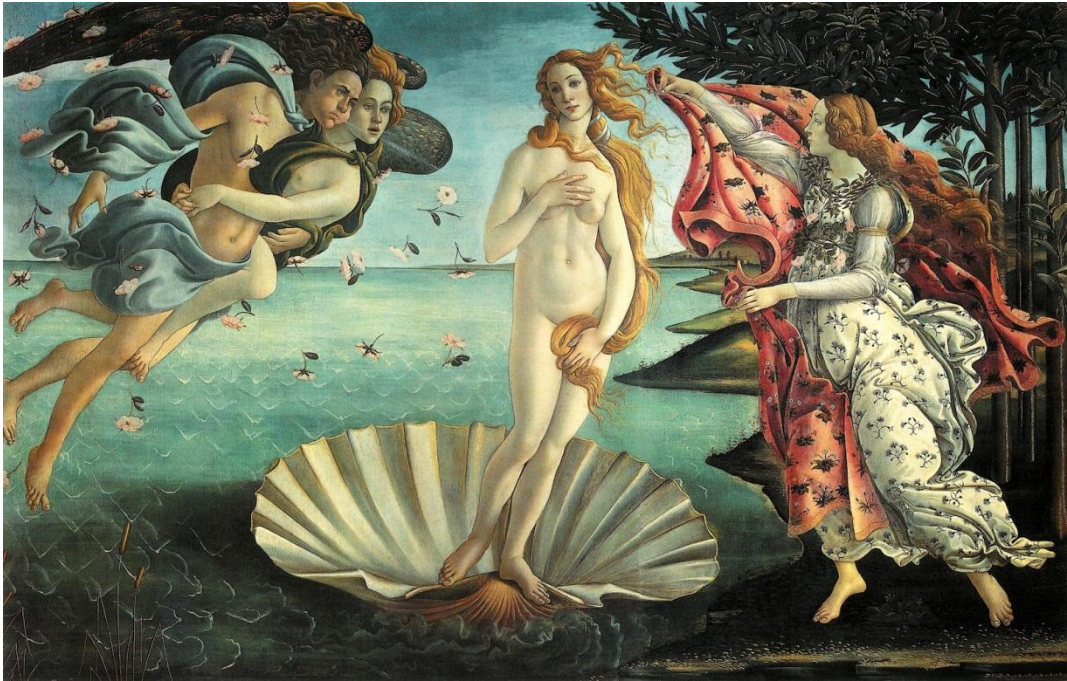


Resim 7: “ Son Akşam Yemeği” (460 x 880 cm)

Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" resmi ise, Santa Maria dele Grazie Manastırının yemekhane duvarına fresk tekniğiyle yapılmıştır. Duvar resminde freski değil, yağlıboya ve pigmenti karıştırarak kendi ürettiği bir yöntemi kullanmıştır (Ormiston, 2013, 50-51).

Leonardo'nun önemli eserlerinden olan *Mona Lisa (1503-1506)*'nin zengin bir tüccarın karısı olduğu iddia edilmekle birlikte en önemli özelliği gizemli gülüşüdür. *Mona Lisa (Lisa del Giocondo)* portresi dörtte üçü yandan (*profil*) betimlenmiş, arka planda dağ ve nehir manzarası önünde resmedilmiştir (Ormiston, 2013, 70). Kısmen bu Aristo'cu yaklaşım, Platon'cu bir evrilmeye zaman zaman Rönesans dönemi içinde belli bazı savrulmalar, yer değiştirmeler yaşadığı, bazı sanatçılarda Aristocu bir yaklaşım benimsenirken bazılarında Platon'cu bir tarz oluştuğu söylenebilir. Nitekim Leonardo'dan sonraki çağdaşı kuşak sanatçıların sanat hakkındaki görüşleri ve bu görüşleri eserlerine yansıtılmaları açısından Aristo'dan Platon'a bir kayışın gözlemlendiği söylenebilir.

Floransa'lı aydınların en beğendikleri ressam olan *Sandro Boticelli*'nin (1444-1510) yapıtlarının belirleyici özelliği üç boyutluluktan ve oylumdan çok zariflik, hafiflik ve güçlü bir devinim duygusudur. O'nun iki ünlü resmi; *Venus'ün Doğuşu* (1480 dolayları) (*Resim 8*) ve ilkbahar (1478 dolayları) derin perspektifle ve figürlerin yuvarlaklığıyla pek ilgilenmez. Her iki resimde de aşkın bir gerçek dışılık ve bir düşsel özlem havası vardır. Bunlar ancak yeni Platoncu felsefe ile açıklanabilir. Fiziksel gerçeklikten yoksunluk ve yarı dini hava Boticelli'nin birçok yapıtına ruh bakımından neredeyse Ortaçağ'a özgü bir nitelik verir (Nauert, 2011, 125).



Resim 8: "Venüs'ün Doğuşu" (1480)

Üç yüksek Rönesans ustasından üçüncüsü ve en genci olan Raffaello idealleştirilmiş ama bununla birlikte son derece bireysel olan birçok Madonna'sıyla (*Meryem Ana*) tanınır. Bununla birlikte Vatikan sarayında yaptığı "Atina Okulu" (*Resim 9*) bu beceriyi en iyi

biçimde temsil eder. Raffaello olağanüstü yetenekli portre ressamıydı ve önceki İtalyan ustalarca fazla uygulanmamış olan bir tarz geliştirdi.



Resim 9: "Atina Okulu" (1510-11)

Yeğenleriyle birlikte "Papa X. Leo" adlı yapıtı (Resim 10), Papa'nın zarif bir betimini yapmakla birlikte, incelikli bir güç ve onur duygusunu ama aynı zamanda Papa olan Medici prensinin kibrini ve kendine düşkünlüğünü ifade eder. Leonardo, Michelangelo ve Raffaello ile birlikte sanatçı, küçümsenen bir el sanatıyla uğraşan alçakgönüllü zaaanatçıdan evrensel dehaya geçişini tamamlamıştır (Nauert, 2011, 132).



Resim 10: "Papa X. Leo" (1517)

Anlatımcı Sanat Kuramı

(*Expressionist-Dışavurumcu Kuram*)

Sanat Duyguların Anlatımıdır

Sanatı yansıtma olarak tanımlayanlar için sanat eserinin en önemli özelliği, dış dünyanın, yaşamın, insanın ve toplumun bir aynası olmasıydı. Sanatçının duygu ve yaşantıları üzerinde aynı önemle durulmuyordu... İşte sanatçının yaşamına ve yaşantılarına yönelen bu anlayışa göre sanat eseri, bir ‘ayna’ olmaktan çıkıp, sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir ‘pencere’ olmaktadır (San, 2004, 79). Sanat’ı dış dünyaya tutulan bir ayna metaforu ile ele alınacak olursa Platon’un yaptığı gibi, denilebilir ki, yansıtmacı sanat kuramında doğaya tutulan ayna, anlatımcı sanat kuramında sanatçının iç dünyasına çevrilmiştir. Böylelikle, Anlatımcı Sanat Kuramı’nda sanat, sanatçının iç dünyasına tutulmuş bir aynadan yansıyanlardır.

Bu bağlamda Anlatımcılık (*Expressive*); sanat eserindeki duygu ve düşünce gibi içeriğin de izleyiciye güçlü ve canlı bir şekilde iletimi olarak tanımlanabilir (Mercin & Alakuş, 2005). Sanat eserinde doğa, dış dünya, dış gerçeklik anlatılsa bile, bu, sanatçının duyguları ile değişime uğramış bir dünyadır ve önemli olan sanat yoluyla gerçekliğin doğru olarak yansıtılması değil, gerçekliğin sanatçıda uyandırdığı duyguların dile getirilmesidir: Sanat duyguların dillidir. Anlatımcı Kuram iki başlıkta incelenebilir:

- 1- Sanat Duyguların Anlatımıdır.
- 2- Sanat Duyguların Aktarımıdır

Sanat Duyguların Anlatımıdır: Sanatçı duygularını dile getirirken kimseyi düşünmez, iç dünyası ile baş başa ve yalnızdır. Sanatçı içindeki coşku ve duyguları dışa vurma gereksimini yoğunlukla duyar ve bu itiyile yaratır ancak eser verdikten sonra rahatlar. Bugün anlatımcılık denince kuramcı olarak, Croce (1866-1952) ve Collingwood (1889-1943) öne çıkmaktadır (San, 2004, 80).

Anlatımcı Sanat Kuramı’ndaki “*Sanat Duyguların Anlatımıdır*” başlığındaki bu açıklamaya baktığımızda Aristo’nun *katharsis*’inden izler taşıdığı söylenebilir. Aristo’nun açıklamasıyla *katharsis* ile sanatçı; acıma, korku ve dehşet uyandıran bir dizi olaylar aracılığıyla içimizi yatıştırır, bizi tutkularımızdan ve duygulardan arıtır. Böylelikle izleyicide bazı duyguları uyandırma ve harcatma yoluyla onu daha rahat ve psikolojik yönden daha sağlıklı kılan bu *katharsis*, Anlatımcı Sanat Kuramı’nda izleyiciden sanatçıya yöneldiği anlaşılmalıdır. Bu durum, ayna metaforunun yansıttığı yön açısından da tutarlı olduğu söylenebilir.

Croce ve Collingwood’un kuramlarında sanatçı, her şeyden önce kendi duygularının bilincine varır, onları anlar ve dile getirir. Sanatçının izleyicide birtakım duygular uyandırması önemli değildir, hatta sanatçının amacı asla bu olmamalıdır. Bu amaçla yaratan, sanatçı değil zanaatçidir. Zanaatte araç-amaç ilişkisi vardır: Sözelimi bir portre ressamı belli bir amaca varmak için, karşısındaki modele tıpatıp benzeyen bir resim yapmayı başarır; bu bir sanat eseri değildir. Fakat bir portre ressamı, karşısındaki modelin resmini yaparken onun kendinde uyandırdığı duyguları tablosunda dile getirmeye çalışırsa ortaya çıkan bir sanat eseridir. Bu bağlamda, Ortaçağ kiliselerini süsleyen heykel, kabartma, resim, duvar resmi (*fresk*) ve nakışlı pencereler (*vitray*), dinsel konuları anlatması, okuma yazma bilmeyenleri din ve dinsel öyküler hakkında aydınlatmak ve etkilemek amacı güttüğünden dolayı Croce ve Collingwood bunları tam ve gerçek sanat eseri saymaz, ama değerini kabul ederler (San, 2004, 81).

Bu görüş, sanatın duygu işi olduğu ilkesine dayanır. Sanat, sanatçının dile getirdiği duyguların, tüketiciye duyurulması, aynı coşku ve yaşantıların onda uyandırılması ile bütünleşir. Kısaca anlatımcılara göre sanat, sanatçının kendi duygularını dile getirmesidir. Bu duyguların başkalarınınca paylaşılması ise aktarımcılar için önemlidir. İnsanın yaşantı dünyası sanatla zenginleşir. Sanatın insana sağlayacağı yarar da budur (San, 2004, 83). Anlatımcılığa göre, sanatçı duygularını dile getirmek gereksinimi içinde bunlara bir biçim verip, sanat ürünü halinde ifade edince rahatlar. Bu duygulardan arınma, yalnız sanatçıda meydana gelmeyip tüketicinin de bu duyguları yaşayıp bunlardan kurtulduğunu ileri süren anlatımcılar, bir bakıma Aristo'daki *katharsis* düşüncesine benzer düşünmektedirler (San, 2004, 84).

Anlatımcı sanat kuramına göre en iyi örnekleri Hollandalı ünlü ressam *Van Gogh*'un verdiğini söyleyebiliriz.

Van Gogh resimleri ve desenleri dışavurumcudur. Kullanılan çizgi, doku, renk ve konu aracılığıyla bireyin dünyaya duygusal tepkisini yansıtır. *Van Gogh*'un resimlerine bakıldığında ressam sanki doğrudan bizimle konuşuyor gibidir. Bu tecrübe sayesinde dünyanın ne kadar etkileyici bir yer olduğuna ve dünyayla ilişkimize dair bir şeyleri yeniden keşfederiz (Howard, 2013, 6).

Van Gogh arkadaşı ve çağdaşı *Gauguin*'den farklı olarak, Avrupa'nın gerçekçi resim geleneğinde sınımsız kök salmaya devam etmiş, ancak o yaygın tarzın kısıtlamalarından tatmin olmayarak ve izlenimcilerin resimlerinden etkilenerek boya ile rengi dışavurumcu bir araç olarak kullanmaya, sadece gördüklerini değil, hissettiklerinin de resmini yapmaya başlamıştır. Böylece Avrupa sanatını yepyeni bir dışavurumcu resim tarzıyla tanıştırmış, bu tarz 20. Yüzyıl sanatını değiştirmiştir (Howard, 2013, 9). *Van Gogh*'a göre sanat dışavurumcu olmalıydı. 1885'te şöyle yazmıştı: “Gerçek ressam, öğrenilmiş kuru bir taklitden sonra, konuları olduğu gibi değil, kendisi nasıl hissediyorsa öyle resmeder. Benim en büyük arzum, gerçeği değiştirip yeniden yapmayı öğrenmek. Resimlerimin kusurlu ve aykırı olmasını istiyorum, o kadar ki yalan haline gelsinler ama gerçekten çok daha gerçek olan yalanlar” (Howard, 2013, 79).



Van Gogh 1885 yılında önceden tasarlanmış ilk başyapıtı olan son akşam yemeğinin dini olmayan versiyonu olan “*Patates Yiyenler*”i yaptı (Resim 11) (Nisan-Mayıs 1885, Tuval üzerine yağlıboya, *Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda*, 82 x 114 cm).

Resim 11: *Van Gogh* “*Patates Yiyenler*”, (1885)

Bu resimde Van Gogh sıradan bir köylü yemeğini mistik ve dini bir hava ile donatmıştır. Kırsal yaşamı, topluma adanmış, yeni ve hümanist bir sanatın temel taşı olarak kullanma çabası içindedir. Bu eserde sanatsal, dini, edebi ve kişisel kaygıları zirveye ulaşmış, Leonardo'nun "Son akşam yemeği" tablosu ile Rembrandt'dan yansımalar görülmektedir. Van Gogh'un sanatsal gündemi daima gerçek olandan kaynaklanmaktadır (Howard, 2013, 42).



Resim 12: Modigliani (1884-1920)'nin eserleri

Yansıtmacılığın yüzeysel ve izlenim düzeyinde ele alındığı yapıtları ile dışavurumcu, anlatımcı, yani *Expressionist* ressam olan Modigliani (1884-1920) (Resim 12) ve Van Gogh (1853-1890)'nun yapıtları (Resim 13) karşılaştırıldığında; yansıtmacılar yani izlenimcilerde tatlı, hoş izlenimler edinerek, derinlere inmeden, şöyle tatlı bir vakit geçiriyoruz. Oysa Van Gogh'un eserleri ve Modigliani'nin hüznüzlü gözlü portrelerinde rahata kavuşamayıp, bu güzellemeden vazgeçmiş, klasik oran-orantı oyunlarını aşmış biçimlemelerin bizi giderek daha çok kendilerine çektiğini görüyoruz (San, 2004, 85). Bu durum, Carus'un (1789-1869) yansıtmacılığın klasik bir örneği olan "Deniz Kıyısında Meşe Ağaçları" (Resim 14) eseriyle anlatımcı, Van Gogh (1853-1890)'un "Patates Yiyenler" eserindeki dışavurumculuğu arasındaki sanatsal anlatım ve aktarım farklılığını göstermesi bakımından önemlidir.



Resim 13: Van Gogh (1853-1890)'un eserleri



Resim 14: Carus "Deniz Kıyısında Meşe Ağaçları", (1835)

Duygusal Etki (Sanat) Kuramı

Duygusal etki kuramı olarak tanımlanan (*Moran*) sanat kuramı, sanat tüketicisine yöneliktir. "Sanat nedir?" sorusuna verilen yanıt, sanat ürünü ile onu tüketen arasındaki ilişkide ve sanat eserinin tüketicide uyandırdığı duygusal ve duyuşsal etkide arar. Bu kurama göre, sanatın asıl işlevi, sanatın özelliği estetik bir zevk vermesidir. Ancak bu kez duygular sanatçının olmayıp tüketicinin duyguları olmakta, sanat olayı izleyici-tüketicinin psikolojisiyle açıklanmak istenmektedir (San, 2004, 99).

Biçimci Sanat Kuramı



Resim 15: Clive Bell

Biçimci kuramın temsilcileri; Clive Bell (*Resim 15*) ve Roger Fry'dır (*Resim 16*). Onlara göre, sanatın özü, sanatın kendisi dışında bir şeyle olan ilişkisinde değil, asıl kendi öğeleri arasında kurulan düzendedir. Onun için de çizgi, renk, düzlemler, her biri nesnelermişçesine işlev görürler. Böylece, kavramsal ve soyut sanata ulaşılp, sanatın kendisinde kalınır (San, 2004, 100).



Resim 16: Roger Fry

Mondrian, (*Resim 17*) "Kübizmde 'soyut', plastik bir gerçeklikle doğal ve görsel olan değil, bağlantılar, dengeli oran ve ilişkiler dile gelmektedir. Nesnenin görünümü, özellikle 'geçici olan' gerçekliğinden sıyrılır. Seyirciyi izlenimlerin aracılığıyla duygulandırmadan, saf biçimsel ilişkileriyle nesne ya da nesnelere ortaya konur" demektedir.

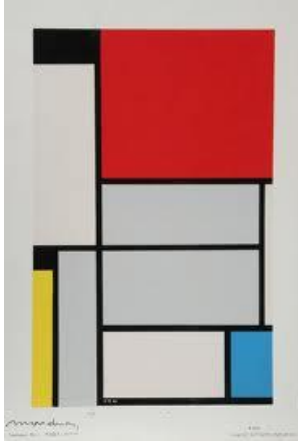


Resim 17: Mondrian ve Eserleri (1872-1912) ve Eserleri

Geometricilik, kübizm, yapısalcılık (*Structualism*), çatkıcılık (*Constructivism*) gibi 20. Yüzyılın sanat akımları, malzemeden yani maddeden ve onun biçiminden ayrılmayan, soyut bir takım formlar ve niteliklerle uğraşan akımlardır. Bu sanat türlerinde akıl kadar sezgi de büyük rol oynar. Sanatçının oran ve bağlantılarla ilgili olarak kendi iç uyum duyusunun ve sezgisinin dışında hiçbir amaca yönelme yoktur. Saf, bir anlamda hiç işlevsel olmayan soyut resim ve yontu gibi saf ve salt biçimlerle, formlarla uğraşır. Form ise, düşünceler ve felsefeden kaynağını alan soyutlamalara varır (San, 2004, 100). (*Resim 18-19-20-21*)



Resim 18: Kandinsky, New Blue



Resim 19: Mondrian, Kuleler Resim 20: Paul Klee, Kubbeler Resim 21: Henry Moore'un bir yontusu

Batı'da Sanat Eleştirisi Tarihi

Her ne kadar James Elkins'e göre sanat eleştirisinin güvenilir ve evrensel olarak kabul edilen bir tarihi olmadığı iddia edilse de (Barrett, 2012, 28) eleştiri ismini verebileceğimiz yazılara kısmen Rönesans'ta başladığını söyleyebiliriz (Akt: Karabulut, 2008, 242). Sanat eleştirisinin bilinen tarihi *Giorgio Vasari* (1511-1574)'ye dek uzanır (Resim 22).



Resim 22: Giorgio Vasari (1511-1574)

Vasari, resimler ve sanatçıların yaşamları üzerine yazılan iki ciltlik *Vite* (1550) de kendi ifadesiyle; “*daha iyiyi iyiden, kusursuzu oldukça yetkinden*” ayırdığı için içerik açısından sanatçıların biyografisinden fazlası olan bir eserdir. Vasari'nin eleştirisel değerlendirmesine göre, Michelangelo'nun sanatı kusursuzluğun vücut bulmuş halidir. Giorgio Vasari “*Gerçek resim sanatını yeniden yaşama döndüren*” kişi olarak ise, Giotto di Bondone'ye (1266-1336) işaret eder (Nauert, 2011, 110).



Resim 23: Giotto, “Ölü İsa'ya Ağıt” (1306)

Giotto'nun İtalya Padova'da Arena Şapeli'nde yer alan "Ölü İsa'ya Ağıt" adlı yapıtı (Resim 23), İsa'nın yaşamından kesitler sunan bir seri freskin 36. parçasıdır (Varlık Şentürk, 2012, 34). Giotto dış dünyanın gerçekçi aktarımını gündeme getirerek, Bizans stilinden kesin olarak ayrılmıştır (Ormiston, 2013, 29). XV. yüzyıl İtalya'sında resim ve heykel el becerisi olarak görülüyordu. Giotto di Bondone (1267-1337) ile bu değişmeye başlamıştır (Ormiston, 2013, 17). Sanat tarihçileri Giotto di Bondone (1266-1336)'nın "Gerçek sanat"ı, klasik antik çağ sanatının gizlerini yeniden keşfettiği şeklinde yorumlamışlardır. Giotto'nun insan figürleri, XV. yüzyılın gelişim perspektif yöntemlerinde ustalaşmamış olduğu halde, görünüş bakımından kütleli, sağlam ve üç boyutludur (Nauert (2011, 110). Rönesans eleştirmenlerinin görüşüne göre, iyi sanatın ayırt edici özelliği gerçekçilikti. Bu terimle kastedilen, Rönesans eleştirmenlerinin görüşüne göre; fiziksel gerçekçilik yanılması yaratma becerisiydi. Nauert (2011, 110)'in aktardığı bu bilgi bize sanat eleştirisinin bilinen başlangıç tarihi olarak *Giorgi Vasari* (1511-74)'yi alabileceğimizi gösteriyor.



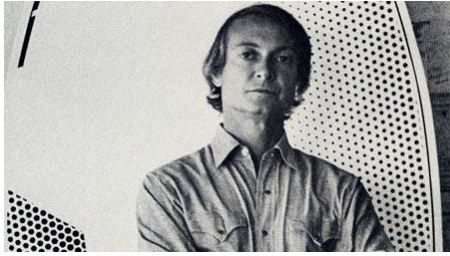
Resim 24: Michelangelo'nun Davut Heykeli Resim 25: Raphael'nun Çayırdağı eseri



Resim 26: Denis Diderot (1718 – 1784)

Vasari'ye göre; Michelangelo (*Resim 24*) ve Raphael'in sanatı (*Resim 25*) kendilerinden önceki sanat biçimlerini aşmıştır; bu sanatçılar diğer sanat biçimlerini kendi koydukları ideale göre ölçerler. Vasari'nin kendisi de ressamdı ve *Vite* adlı eserinden ötürü sanat tarihinin babası olarak kabul edilmektedir. Vasari, insanların sanatı nasıl değerlendirmesi gerektiğine ilişkin ölçütleri; hem *gözün eğitilmiş duyarlılığı* hem de *teknik bilgisi* olarak belirledi (Barrett, 2012, 29-30). Buna göre, "Eleştiri" ismini verebileceğimiz yazılara kısmen Rönesans'ta başladığını söyleyebiliyor olmamıza karşın, tek tek eserlerin, incelenmesine ilk kez XVII. yüzyıl eleştiricileri girişmiştir (Akt: Karabulut, 2008, 242).

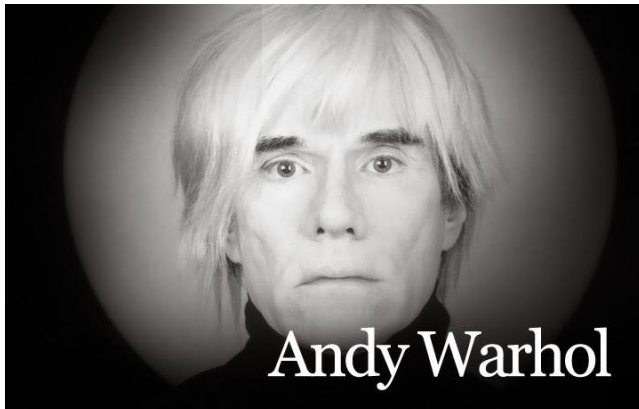
Denis Diderot (1718 – 1784) (*Resim 26*), Fransız yazar, eleştirmen ve filozoftur. Diderot aynı zamanda modern sanat eleştirisinin öncüsü olarak da bilinir. Diderot, sanat eserlerine getirdiği eleştiriler için gerekçeler sunar ve görüşlerinin doğru olmayabileceğini kabul eder ancak, görüşlerini okuyanların bundan bir şeyler öğreneceğine inanırdı. Vasari gibi Diderot da gözün görmek için eğitilmesi gerektiğine inanırdı (Barrett, 2012, 30). Diderot'un resim eleştirisine asıl büyük katkısı, bireyin mutlak bağımsızlığından hareketle, her türlü kuraldan arınmış bir sanat kuramını destekleyen tavrında ortaya çıkmıştır. (Akt: Karabulut, 2008, 242).



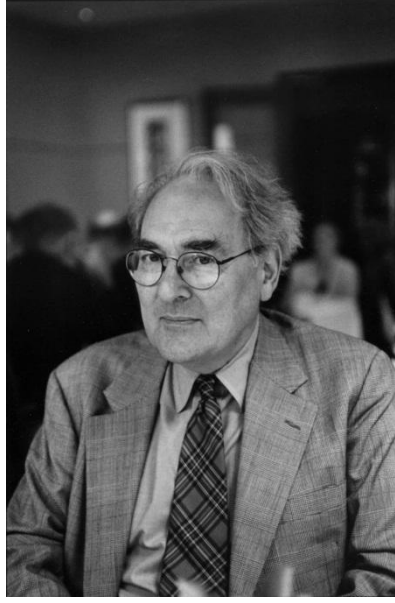
Lawrence Alloway (1926-1989) (*Resim 27*) ise, sanatçının amacı ve izleyicinin yorumu arasındaki etkileşim ile ilgileniyordu. Sanatçının sosyal ve düşünsel özelliklerini de göz önünde bulundurmasının yanı sıra diğer sanatçı ve eleştirmenlerin eserle ilgili söylediklerini, hatta sanatçının kendi çalışmasına ilişkin açıklamalarını da kullanmıştır.

Resim 27: Lawrence Alloway (1926-1989)

Alloway sanat eseriyle ilgili yargıda bulunurken öncelikli ölçütü sanatın iletişimsel etkisiydi. Lawrence Alloway 1950'lerin sonunda "Pop Art" kavramını ortaya atan bu konu ile ilgili Andy Warhol (*Resim 28*) gibi sanatçıların çalışmaları üzerine yaptığı analizler ile tanınır (Barrett, 2012, 34-35).



Resim 28: A. Warhol ve eseri; "Marilyn Monroe" Portresi



Resim 29: Hilton Kramer

Hilton Kramer (1928) (Resim 29) ise, 1982 yılına kadar *The New York Times* için sanat eleştirileri yazdı. Sanatın politikleştirilmesine karşı olmasıyla tanınır. Sanatın çözmesi gerektiği asıl sorunun estetik sorunlar olduğuna inanan Kramer, sanattaki tek ahlaksal emrin kişinin sanat yapmak için yeteneklerini en üst düzeyde kullanarak yaşaması gerektiğini söyler (Barrett, 2012, 36).

Türkiye’de Sanat Eleştirisinin Gelişimi: Sanat Eleştirisi Tarihi

Türkiye’de sanat eleştirisinin ilk örnekleri XIX. Yüzyılın sonlarında başlamıştır. Güzel sanatlarla ilgili yorum ve fikir yazıları başlangıçta İngilizce ve Fransızca olarak *Levant Herald* veya *La Turquie* gazetelerinde yayınlanmış, Türk gazeteleri de bunlardan çeviri yapmışlardır. “Levant Herald” gazetesinden çevirisi yapılan *Sanayi-i Nefise* başlığını taşıyan bir yazıda Türkiye’de güzel sanatlarla ilgili problemler olduğu ve güzel sanatların geliştirilmesi için bir komisyonun kurulacağından söz ederek; gençlere güzel sanatların sevdirmesi, halkın bu alanda eğitilip, yaratıcı zekânın teşvik edilmesinin gerekliliğinden söz edilmektedir. Bu bağlamda ilk resim sergisi Şeker Ahmet Paşa tarafından 1873 de açılmıştır (Ersoy, 2010, 65).

Resim sanatının yerleşmesinde ve birçok ressamın yetişmesinde *Mühendishane-i Berri Hümayun* ve *Harbiye Mektebi* gibi okulların ders programları içine resim derslerinin konmasının çok önemli rolü olmuştur. Türk resim tarihine *Asker Ressamlar* olarak geçen sanatçıların sanat biçimlenim kazandıkları bu okullar sayesinde resim sanatı beslenmiştir. Avrupa’ya bu okullardan yetişmiş, yetenekli 22 öğrenci gönderilmiştir. 1908 de *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* kurulmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesi bir bakıma cemiyetin sözcüsü durumundadır (Ersoy, 2010, 67). Gazetenin yazarları arasında yer alan ressam Sami Yetik (1878-1945) (Resim 30) de makalelerinde *Louvre* müzesindeki muhteşem koleksiyonlardan, *Sanayi-i Nefise Mektebi*’nin eğitim programlarına, Osman Hamdi’den Hasan Rıza’nın resimlerine çok çeşitli konuları işleyerek, sanatı topluma alıştırmaya ve etkinliklerden haberdar etme görevini üstlenmiştir. “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” gazete aracılığıyla dönemin önde gelen ressamlarının düşüncelerine ağırlık vererek, güzel sanatları halka indirmeyi, sanatla insanları kaynaştırmayı hedef edinmiştir.

Bugün Sami Yetik'in yazıları XIX. Yüzyıl Türk sanatını aydınlatan bir ışık gibi durmaktadır (Ersoy, 2010, 68). 1921 de *Türk Ressamlar Cemiyeti* kurulmuştur. 1926 da *Güzel Sanatlar Birliği* olarak adı değişen bu cemiyetin kuruluş hareketi içinde yer alan sanatçılar bugün 1914 kuşağı olarak adlandırılan sanat kuşağını oluşturmuşlardır (Ersoy, 2010, 67).



Resim 30: Sami Yetik (1878- 1945) Ressam-Eleştirmen

1914'den Cumhuriyetin kuruluşu 1923'e dek savaşı yıllarda plastik sanatlar açısından en önemli etkinlikler daha çok sergilerle devam etmiştir. Batı tekniği ile üretilmiş yapıtlarla düzenlenen Galatasaray sergileri, Viyana sergisi v.s. gibi sergileri değerlendiren eleştiri yazıları da eleştiri tanımına pek uymayan biçimdedir. Sanat eleştirisinde ölçüt sayılan sanat felsefesi ve estetik değerlendirmelere, çağın koşullarına, eleştirisi yapılan yapıtın sanatçının özelliklerine yer vermeyen nesnel-eleştirel bir yaklaşımdan uzak yazılardır (Ersoy, 2010, 69).

Cumhuriyet dönemi resim sanatında önemli hareketlerin olduğu bir dönemdir. 1924'de Avrupa'ya giden 1928'de yurda dönen bir grup genç sanatçı, Ankara Etnografya Müzesi'nde ilk sergilerini açtıktan sonra *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* adı altında toplanarak Türkiye'de modern resmin temelini atmışlardır.

Müstakil Ressamlar'ın da yer aldığı, Ar Dergisinde yayınlanan "Elli Yıllık Türk Sanatı Sergisi" başlığını taşıyan yazıda; *Nurullah Berk (Resim 31)*, Ali Avni Çelebi'nin "Balo" isimli tablosu için şöyle bir eleştiri yazısı kaleme almıştır: "*Planı renkten ziyade çizgi tezadları ve deformasyonlar ile göstermekte ve her cismin önce inşası bakımından nazarı itibare almakta*"



Resim 31: Nurullah Berk (1906-1982)

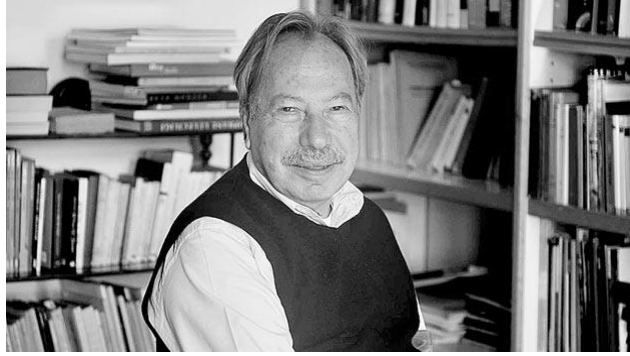
Bu dönemde yazarların yanı sıra ressamların da dergi ve gazetelere eleştiri yazıları yazarak, resmin ne olduğunu açıklama gereği duydukları anlaşılmaktadır. Avrupa sanatının çağdaş akımlarına koşut eğilimler “D” grubu adı altında toplanan ressamların karma ve bireysel sergilerinde göze çarpmaya başlar. 1930’lu yıllarda Atatürk’ün çağdaşlaşma düşüncesine de uyarak idealist bir yaklaşımla Batı teknikleriyle Anadolu halkının yaşamından ve folklorundan seçilen konular yerel bir duyuşla kaynaştırılmaya çalışılmaktadır (Ersoy, 2010, 70). 1934 yılına ait Ayetullah Sümer için bir eleştiri yazısı şöyledir:

Ayazpaşa’daki apartmanın boğazın mavi sularına ve yeşil ufuklarına bakan salonda onun tablolarını, portrelerini ve natürmortlarını gördükten ve hakkında Fransız münekkitlerin yazdıklarını okuduktan sonra, bütün bu güzel ve beğenilmiş eserleri karşımda duran çok genç ressamın yaratmış olduğuna adeta inanmıyorum. Çünkü Nüzhet Ayetullah daha 29 yaşındadır ve birçoklarının henüz resimde müptedi oldukları bir yaşta o, üstat olmuştur (Ersoy, 2010, 71).

Yazarlar 1938 yılından itibaren teknik bazı değerlere de yazılarında yer vermeye başlamışlar, *Ahmet Muhip Dranas (1909-1980)*, Antalya’ya giden ve 17 tuvalle dönen Cemal Tollu için şöyle yazmıştır: “*Bilgisi mükemmel, renkleri hareketli, eski tıkız çalışmalarından eser yoktur. Mahalli hususiyetleri aksettirmeye çalışmıştır. ‘D’ grubundandır.*” 1953 yılında ilk soyut resim sergisini açan Adnan Çoker ile Lütfü Günay hakkında N. Y. Kayıhan İstanbul Dergisi Mart 1954 sayısında özetle şöyle yazıyor:

Adnan Çoker ve Lütfü Günay beraberce diyorlar ki, ‘Bütün resimlerde görüldüğü gibi hisse ve fikre hitap eden sanattan ikincisini tercih ediyoruz’. Fakat tabloları bunun aksini söylüyor ve sadece fikre yer verdiklerini söyledikleri halde sıcak bir his seyirciyi kucaklıyor. Demekki, sanat eserinde hissi, fikirden tamamıyla koparıp atmamak çok güç.

Yukarıdaki eleştiri yazılarından anlaşıldığı gibi, eleştiride sadece resmin adının verilmesiyle yetinilmeyip, resmin teknikleri ve kendi iç öğeleri üzerine de yorumlar yapılmaya başlandığı gözlemlenmektedir (Ersoy, 2010, 75).



Resim 32: Ferit Edgü (1936)

1976 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu için Ferit Edgü (*Resim 32*) özetle şöyle yazmaktadır: “*..İster Doğu’dan gelsin, ister Batı’dan tüm etkilere açık olmuş ama bu etkileri kendi kişiliğinin mayasıyla yoğurmasını bilerek yeni tatlar, yeni biçimler, yeni renkler kısacası kendince bir resim dünyası kurmasını bilmiş olmasıyla yol gösterir bir ressamımızdır.*” (Ersoy, 2010, 76).

1930’lardan bu yana Ar, Yeni Adam Ülkü, Kadro, Ankara Sanat, Sanat Çevresi, Sanat Olayı, Gösteri, Türkiye’de Sanat, Genç Sanat gibi dergiler ve günlük gazetelerin sanat ve kültür sayfalarında yer alan eleştiri yazıları, sanatçıların birbirlerine yönelik yergi ve övgüleriyle, nesnel değerlendirmelerden uzak, eleştiriden daha çok övgü içerikli yazılar yazılmıştır. Sanat eleştirisinin ülkemizde ne yazık ki entelektüel bir uğraş olarak

kurumsallaşamadığını göstermektedir bu durum. Eleştirmenler Türk ressam ortamını yönlendiremedikleri gibi, ressamlar da eleştirmenlerin zihinlerinde şimşekler çaktıracak özgün ve yeni yapıtlar ortaya koyamamaktadırlar (Ersoy, 2010, 79). Buna karşın, Fikret Adil (1901-1973), Ahmet Köksal (1920-1997), Zeki Çakaloz (1926-1982), Sezer Tansuğ (1930-1998), Ferit Edgü (1936), ve Kaya Özsezgin (1938) ülkemizin yetiştirdiği önemli eleştirmenlerden bazılarını tarihsel kronolojiye uygun olarak sayabiliriz.

Sanat Eleştirisi

Eleştiri sanatı sanat eğitiminin en vazgeçilmez ögesidir (Yurga). Sanat eserini eleştirel bir gözle incelemek, bir anlamda o eseri oluşturan sanatsal elemanları ve ilkeleri estetik anlamda öğretmekle gelişir (Karabulut). Eleştirme eylemi sanat yapıtının tersine *bütünden parçaya, genelden özele* giden bir düşünsel analiz çabasıdır. Eleştirmenin öznelliği ilk andaki duyguları, coşkuları salt onu eleştiriye yönlendiren bir dürtü işlemi görebilir. Eğer eleştirmen duygularını dizginleyemiyorsa *anlam* engellenebilir. Bu durumda en iyi çare eleştirmenin yapıtla arasına belli bir uzaklığın girebilmesi için bir süre beklemesidir (Ersoy, 2010, 63).

Sanat Eleştirisinde Aşamalar

Betimleme Aşaması

Sanat eleştirisi bir sanat yapıtına, ayrıntılarıyla ve bir bütün olarak sistematik bakmatır. İnceleme yapılırken süreçte dört basamak vardır. *Betimleme, Çözümleme, Yorumlama ve Yargılama* aşaması (www.yok.gov.tr; Barrett, 2012, 89). Betimleme bir sanat eserinin özelliklerinin fark edilmesi ve anlaşılması için eleştirmenin yaptığı bir tür sözel gösterme biçimidir.

Betimlemenin objektif olması beklenir

Uygulamada betimlemeler değerlendirme açısından nadiren tarafsızdır. Bir eleştirmenin betimlemelerine yakından bakan okur, eleştirmenin betimlenen çalışmayı onaylayıp onaylamadığını çıkarsayabilir (Barrett, 2012, 89).

Betimleme eleştiride önemli bir aşamadır çünkü;

Betimleyici bilgi yanlışsa yorum veya yargıda şüphelidir. Betimlemede sanat eserindeki insanlar, objeler, mekânlar ve olaylar ifade edilir. Yazar okura tarafsız bir betimlemenin yanı sıra çalışmaya yönelik tepkilerini de aktarmak istemesi, karşılaşılabilecek bir durumdur (Barrett, 2012, 90).

Betimleme eleştiridir.

Betimleme eleştirinin kendisidir. Bu nedenle, bir sanat eserinin doğru betimlemeleri, bir çalışmanın herhangi bir yorumuna temel oluşturur (Barrett, 2012, 117). Betimleme bununla birlikte bir veri toplama sürecidir. Betimlemede “*Ne görüyorum?*” iyi bir başlangıç sorusudur. “*Bu sanat eseri hakkında ne biliyorum?*” bir başka iyi sorudur? Sanatçı, eserin boyutu, eserin yapıldığı tarih ve sunum yeri hakkındaki gerçekler önemli betimleyici bilgilerdir. Bu aşamada çok fazla bilgi toplanırsa iyi olur (Barrett, 2012, 118). Eleştirmenler veri toplama aşamalarında çok fazla şey betimleyebilirler ancak, sonrasında yalnızca çalışmaya ilişkin olarak yaptıkları tespitlerle en çok ilgili olduğunu düşündükleri betimleyici bilgiyi sunarlar (Barrett, 2012, 119). Betimlemede bir resmi anlamaya

çalışmak ve değerlendirmek için gerekli olan eleştiri yöntemini kullanmadan önce resmin kimlik bilgilerini içeren *ikonografik* açılımını yapmak gerekir. Bunlar; a) *Sanatçının adı*, b) *Resmin adı*, c) *Resmin tekniği*, d) *Resmin boyutları*, e) *Resmin tarihi*, f) *Resmin konusu*, g) *Resmin üretilmiş olduğu okul ya da dönem özellikleri*, h) *Resmin bulunduğu koleksiyon ya da hangi müzede olduğu vb.* (Varlık Şentürk, 2012, 19).

Çözümleme Aşaması

Çözümlemede şu sorular sorulabilir:

Eserdeki temel şekiller nelerdir?

(Daire, kare, geometrik, doğal-organik, her ikisi)

Bu şeyler nasıl düzenlenmiş? Hangi baskın şekil ve örüntü var?

(Daire, simetri, kafes, üçgen)?

Belli başlı renkler hangileridir? Çözümlemede resimdeki sanat elemanlarının nasıl organize edildiğini belirlemeye çalışmalıyız.

Bir sanat eserinin biçimsel unsurları; *nokta, çizgi, şekil, ışık ve değer, renk, doku, kütle, mekân ve hacimden* oluşur. Biçimsel unsurların kullanım şekilleri çoğunlukla *tasarım ilkeleri* olarak adlandırılır ve bunlar; *ölçek, oran, çeşitlilik içinde birlik, tekrar ve ritim, denge, doğrusal güç ve vurguyu* içerir (Barrett, 2012, 95). Bunlar, bir sanat eserinin nasıl kompoze edildiğini anlamamıza yardım edecektir.

Çözümlemede bir resmi okumak için gerekli olan yollardan ilki kompozisyon düzenini tanımlamaktır. Kompozisyon düzeni, eserin açık ya da kapalı olup olmadığının cevabını verir. Sanatçının açık kompozisyon kuruluşunu tercih etmesi, olay örgüsünün resmin kadrajının dışında devamlılığını sağlayarak, kompozisyonun izleyicinin zihninde tamamlamasına izin verir. Kapalı form tercihi ise izleyiciye tüm elemanların yüzey içerisinde bitmiş olarak verilmiş, sürprize yer vermeyen, sonlandırılmış bir kesinlik içerir (Varlık Şentürk, 2012, 22).

Çözümleme resimde kurgu, yüzeyin çizgisel organizasyonu ile belirlenir. Resimdeki olay örgüsünün yüzeyde oluşturdukları geometrik düzen olarak da adlandırılabilir. Bu düzen temel figür veya nesnelerin üçgen, kare, daire gibi geometrik biçim temelinde gruplandırılmasıyla oluşur. Sanatçının tercihinin göre, belli bir düzen içinde olmayan kompozisyon elemanları dağınık kompozisyon olarak adlandırılır (Varlık Şentürk, 2012, 23).

Çözümlemede *denge*; görsel anlatımda zıtlık ilişkileri temelinde var olur. Sanatçı yapıtını organize ederken kompozisyondaki dengeyi simetrik denge, hareketli simetri, asimetrik denge, radyal denge ve kristalize denge gibi denge türlerinden herhangi birini tercih ederek gerçekleştirir.

Form; sanatçının eserinde anlatım yöntemi tercihinin göre açık ya da kapalı form olarak kendini gösterir.

Renk; önemli bir tasarım unsurudur. Yakın renk uyumu genellikle sakinlik, karşıt renk uyumu ise hareketli, ilgi çekici ve gerçek üstü bir izlenim verebilmektedir.

Işık; sanatçı tarafından genellikle anlatımı güçlü kılmak, vurgu yapmak ve içeriği desteklemek adına tercih edilen diğer bir tasarım öğesidir (Varlık Şentürk, 2012, 23).

Çözümlemede *mekân*; sanatçının ele aldığı konu ve anlatım tercihinine bağlı olarak şekillenen resmin mekânı, dış - iç mekân ve soyut mekân olarak çeşitlilik gösterir (Varlık Şentürk, 2012, 25).

Yön; figürlerin ya da elemanların kompozisyondaki durumunu belirleyen ise genellikle yön ilkesidir. Olay anının yansıtılmasında dikey, yatay ve diyagonal yönlerin psikolojik etkilerinden yararlanır. Dikey ve yatay yönler üzerinde bulunan figür ve biçimler hareketsiz bir izlenim verirken, göz hizasının yukarısı ise izleyiciye psikolojik olarak hareket etme eğiliminde olduğunu hissettirir (Varlık Şentürk, 2012, 25). Bu nedenle, kompozisyonda hareketli görünümünün oluşması için biçimler çoğunlukla diyagonal (eğik) konumda ve bu duruma eşlik eden duruşlarda yerleştirilir. Böylelikle, kapalı formlar esere durağan bir izlenim kazandırırken, açık formlar hareketli izlenim oluşmasında etkili olur (Varlık Şentürk, 2012, 26).

Yorum Aşaması

Yorum eleştirinin en önemli belki de en kapsamlı eylemidir (Barrett, 2012, 123). Yorumlama aşamasında şu soru sorulabilir “*Sana göre bu resimde anlatılan nedir?*” (Boydaş, 2004, 57). Yorumlama aşamasında; “*Eserdeki gerçek anlam nedir?, Sanatçının düşünme tarzı nasıldır?*” gibi önemli sorular sorulabilir (Ersoy, 2010, 40). Buna göre vereceğimiz yanıtlar yapılan yorumlara yol gösterecektir.

Diller, Kültürler, entellektüel gelenekler arasında fark olduğu gibi yorumlayıcılar arasında da fark vardır (Ersoy, 2010, 40). Bir sanat eseri son derece karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, farklı yorumlar yapılabilir. Bundan dolayı, yaptığımız *betimleme* ve *çözümleme* aşamalarından elde edilen verilere dayanarak yapılan yorum kişisel bir yorum olacaktır (Boydaş, 2004, 47). Pek çok sanat eserinde üst üste gelen anlam ve onları oluşturan bir geri plan vardır. Yorum için geri plan faktörüne değinmek çok önemlidir (Ersoy, 2010, 41).

Yargı Aşaması

Yargı sanat eleştirisinin son aşamasıdır. Bu adımda daha önce elde edilen tüm veriler kullanılır (Boydaş, 2004, 47). Okurlar net yargılarla ancak, aynı zamanda bu yargılar için gerekçeler isterler (Barrett, 2012, 160). Yorum yapmak ya da yargıda bulunmak; karar verme, bu karar için gerekçeler, kanıtlar sunma ve varılan sonuçlarla ilgili argümanlar üretme eylemidir. Yorumlama ve yargı iki eylem dizisi olarak sonuçları farklı olsa da birbirine çok benzerdir (Barrett, 2012, 161).

Bir Sanat Eleştirisi Örneği

Thomas Gainsborough'un (1727-1788) “Mr and Mrs Andrews” Adlı Eserinin Sanat Eleştirisi
İngiliz Manzara ve Portre Ressamı Thomas Gainsborough'un “Bay ve Bayan Andrews” adlı tablosu (*Resim 33*) ile tipik bir İngiliz elitinin saygınlık ve statü sembolü olarak yaptırdığı yağlıboya portre geleneği ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir.



Resim 33: Thomas Gainsborough “Mr and Mrs Andrews” (1750)

Betimleme

Bu Resimde Neler Görülüyor?

Genç bir çift, geniş gövdeli bir meşe ağacının altında oldukları görülmektedir. Kadın bir bahçe koltuğuna oturmuş, adam ise ayakta durmaktadır. Solda, adamın yanında bir av köpeği olduğu görülmektedir. Adamın bir eli cebinde, diğer eşi ise, kadının oturduğu koltuğa yaslı, diğer kolunun altında ise bir tüfek bulunmaktadır.

Bu Resimde Neler Oluyor?

Adamın elinde silah ve yanında av köpeği olması bir av başlangıcını ya da arasını anımsatmaktadır.

Resimde Dikkati Çeken Şey Nedir?

Kadının gösterişli elbisesi ve geniş arazi dikkat çekmektedir. Ayrıca, hasat mevsimi dikkat çekicidir.

Çözümleme

Resimde ağırlıklı renk yeşil, sarı ve mavi tonlarındadır. Resmin genelinde dikey çizgiler hâkim olduğu görülmektedir; Adamın duruşu, ağaçlar bu duruma örnektir. Resimde göze çarpan geniş boşluk, biçimsel olarak resim merkezinde ağırlığı biçim tarafına, yani kadın ve adamın durduğu resmin figürsel sol alanına vermektedir. Resimdeki ana vurgu ışık etkisiyle güçlendirilmiş adam ve kadın figürü üzerindedir. Resimde en çok dikkati çeken etki ise, adam ve kadının duruş hareketi ile yüz ifadeleridir. Genç çiftin bakışlarıyla direk izleyici ile etkileşim kurmaları adeta izleyicinin kendilerine doğru bakmalarını ister gibidirler. Resimde büyük araziyle oluşturulan geniş boşluk, tasarım elemanı olarak resmin geneline göre büyük bir oranı kapladığından dolayı resimde biçimsel bir orantısızlık olduğu görülmektedir.

Yorumlama

Adamın elindeki silahın yönü, ayaklarının çapraz şekli, şapkasının havaya kalkık durması o dönem İngiliz aristokrasisinin sakin ve hoşnut çizgisini yansıtıyor. Resimde görülen arazinin bütüne göre kapladığı alanın büyüklüğü, hasat mevsiminin fon olarak kullanılması genç çiftin “büyük aile” olma umutlarına vurgu yapıyor. Altın sarısı hasat yığınlarının resme verdiği imgelem yeni kurulan aile bağının kuşaklar boyunca büyüyüp serpilmesi ile sonsuza kadar varolacağına duyulan bir güven ifadesi olarak kullanıldığı söylenebilir. Adamın ayakları geleneksel olarak devamlılığı ve sonsuzluğu simgeleyen meşe ağacının kökleri üzerinde olması bu durumu pekiştiriyor. Resimde iki büyük ağaç arasında bir küçük ağacın büyüyor olması da çiftin çocuk sahibi olma isteğine bir gönderme olarak ifade edilebilir.

Yargı

Gainsborough “Mr and Mrs Andrews” adlı eserinde ilk kez kullandığı geniş boşluk, sanat açısından irdelenebileceği gibi ressamın bu tarz başka bir çalışmasının olmaması, bu uygulamanın bir müşteri isteği ile olabileceği olasılığını düşündürüyor. Resmin ardındaki düşünsel süreç ve amaç ne olursa olsun, sanatsal açıdan bu resim hakkında söylenecek son söz: “İngiliz eliti için bir saygınlık sembolü olan yağlıboya portre geleneğinin çerçevesi, bu eser ile genişlemiştir” biçiminde özetlenebilir. Bu yargıya ek olarak, Gainsborough bu eserle İngiliz manzara ve portre geleneğini sentezlemiş olduğu yargısına varılabilir.

Kaynaklar

- Barrett, T. (2012). *Sanatı eleştirmek*. (Çev: Gökçe Metin). Hayalperest Yayınevi. İstanbul.
- Ersoy, A. (2010). *Sanat eleştirisi*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Howard, M. (2013) *Van Gogh* (Çev: Savcı, M., ve Somersan, Ö.) İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul.
- Karabulut, N. (2008). Sanat eleştirisi öğretim alanı ve yöntemleri. *Ekev Akademi Dergisi*, yıl: 12 sayı: 37, 239-254.
- Mercin, L. ve Alakuş, A. O. (2005). Sanat Eleştirisi ve pedagojik eleştiri yönteminin incelenmesi. *D.Ü.Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5, 36-46.
- Nauert, C. G. (2011). *Avrupa Hümanizma ve Rönesans Kültürü*. (Çev: Tırnakçı, B.). İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul.
- Ormiston, R. (2013). *Leonardo Da Vinci*.(Çev: Albayrak, M. B.). İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul.
- Özsoy, V. (2003).*Görsel sanatlar eğitimi*. Gündüz Eğt. Ve Yay: Ankara.
- San, İ (2004). “Sanat ve Eğitim” (3.Baskı). Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Varlık Şentürk, L. (2012) *Analitik resim çözümlenmeleri*. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Elektronik Kaynaklar:

- Karabulut, N.(e-dergi.atauni.edu.tr) Sanat eğitiminde bir alt disiplin olarak sanat eleştirisi ve bir akademik eleştiri örneği. <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/viewFile/1025002242/1025002243> adresinden 07.01.2015 tarihinde erişilmiştir.
- Yurga, C. (www.egitirim.gen.tr) Sanat eğitiminde eleştiri. http://www.egitirim.gen.tr/CYurga_Elestiri.htm adresinden 04.01.2015 tarihinde erişilmiştir.
- <http://www.yok.gov.tr/egitim/ogretmen/kitaplar/ilksanat/unite3134.doc> 04.01.2015 tarihinde erişilmiştir.
- <https://www.itusozluk.com/goster.php/sanat+ele%FEtiris> 07.01.2015 tarihinde erişilmiştir.

OYUN SANAT VE FELSEFE İLİŞKİSİ

Ayşe KARABEY¹⁰³

Lütfiye KOÇ GÜNAY¹⁰⁴

Özet

Her insan senaryosu kendisine ait bir oyun olan hayatta başrol oyuncusudur. Varlığı yalnızca sahneyle sınırlı kalmaz sahne arkasında da kendini hissettirir. Tıpkı oyuna benzeyen hayat içerisinde insanların yaşadıkları duyguları karşısındakilere iletmek için çeşitli anlatımlara yöneldikleri gibi. Bu anlatım olanakları içerisinde müzik, şiir, hareket, renk, sözcük gibi birçok anlatım olanağı ile buluşulur. Bu buluşma esnasında dünyayı anlama ve yorumlama çabasına girmiş olan felsefe ve sanatın varlığı dikkat çeker. Sanat ve felsefe dünyayı anlamlandırma çabası bakımından bazı benzerlikler taşımaktadır. Fakat esas mesele, felsefenin sanatı psikolojik ve toplumsal bağlamda ele almasıdır. Felsefe ve sanat kavramlarının ortak noktası olan yaratıcılık ve öznellik ile oyun kavramı ele alınabilir. Bu anlamda oyun, insanları gündelik hayatın rutinliğinden ve kaygılarından uzaklaştırmaktadır. Oyunu belirleyen nitelikler, çocuk, insan ve hayvanlarda görülen oyunlara göre değişiklik gösterse bile sanat ve felsefe temelinde yükselen oyun psikolojik ve biyolojik olarak benzerlikler içermektedir. Sanat oyunun içindeki çocuksu yaratmaların sanatçı aracılığı ile malzemelere aktarılmasını sağlarken, sanatçı tıpkı bir sihirbaz gibi okus pokus sihirli kelimeler kullanarak yeni oyunların ve oyuncakların üretilmesini sağlayacaktır. Sanatçı yalnızca taklitçiliğini kullanmayacak yeni üretimlerde bulunarak değiştiriciliğini ve yaratıcılığını kullanacaktır. Sanatın oyunun evrimi iddiası ile kültür ve uygarlığın da oyundan türediği tezi göz önüne alındığında, oyunun felsefe ve sanatla olan zorunlu ve bir o kadar da anlamlı ilişkisi inkâr edilemez bir hal almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Felsefe, sanat, oyun,

GAME ART AND PHILOSOPHY OF RELATIONSHIP

Abstract

Every human being is a major player in the life which scenario is a game of its own. human feels himself in behind the scene. People are turning to a variety of expression because they want to convey their feelings. These opportunities music, poetry, movement, color and the word. Philosophy and art come to mind during this meeting. Art and philosophy has similarities but the key issue, philosophy takes the art of psychological and social context. The concept of the game can be handled which philosophy and art have in common with creativity and subjectivity. The game allows for people their away from the concerns of everyday life. although game has different attribute, there are similarities biological and psychological. Art allows to use the magic words to produce new games and toys by artists. Not only the artist will use mimicry but also use his creativity. Considering game is derived from art and culture and civilization is derived from the game, The game can not be denied relationship between philosophy and art.

Key Words: Philosophy, art, game

Giriş

Sanatın oyunun evrimi iddiası ile kültür ve uygarlığın da oyundan türediği tezi göz önüne alındığında, oyunun felsefe ve sanatla olan zorunlu ve bir o kadar da anlamlı ilişkisi inkâr edilemez bir hal almaktadır. Bu ilişkiyi sergilemek için öncelikle bu alanların tanımlarının yapılması gerekmektedir. En genel anlamda tanımlamalar şöyledir: *Bilim*, "Evrenin ya da olayların bir bölümünü konu olarak seçen, deneysel yöntemlere ve gerçekliğe dayanarak yasalar çıkarmaya çalışan düzenli bilgi. *Felsefe*, bilimlerin ön ve temel bilimi sayılan felsefe,

¹⁰³ Arş. Gör., Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü. aysekrby@gmail.com

¹⁰⁴ Arş. Gör., Ankara üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü. luttfiye.koc@gmail.com

var olanların varlığı, anlamı ve nedeni üzerine sorularla ortaya çıkmış, önceleri dinin ve söylencelerin yanıtladığı bu sorular eleştirel bir düşüncenin ve gözlemenin konusu yapılıncı felsefe doğmuştur. *Sanat*, insanın yarattığı yapıtlarla kendisini yücelten ve ölümsüzleştiren yaratıcı yeteneği. Felsefe sanat sorunu ve sanatçının yaratmaları üzerine çok çeşitli açıklamalar yapmıştır: öykünme, yansılama=mimesis (Aristoteles), oyun türünden biçimlendirme atılımı (Schiller). *Oyun*, zorunlu gereksinimlerimiz (yemek barınma giyinme gibi) karşılandıktan sonra dinlenme esnasında artan enerjinin harcanması faaliyetidir.

Sanat ve Felsefe İlişkisi

Sanat ve felsefe ilişkisinde iki bilgi türü ve bunların her iki alan içerisindeki konumları belirlenmelidir.

1. *Kavram (zihin) Bilgisi*: Kavramlara dayanan kavram (zihin) bilgisi nesnelere birbirleriyle olan ilişkilerinin bilgisidir. Örnek olarak ırmak, yağmur, bardaktaki su... Burada su özel hal olarak değil doğrudan doğruya ne zaman ve nerede bulunursa bulunsun sonsuz sayıda ve birçok sezgi için var olan bir maddedir. Fakat yalnız biricik ve değişmez bir kavram için bir maddedir.
2. *Sezgi (estetik) Bilgisi*: Sezgi (estetik) bilgisi düşünen ve duyumlayan insan için sezgi bilgisi hem olağan hem de zihin bilgisinden bağımsız olmayan bir bilgi türüdür. İnsan düşünmesi bakımından izlenimlere ve heyecanlara sahiptir. İzlenim ve heyecanlar düşünce gücünün kendisidir ve bu güç bir sezgi biçimi almak gereğindedir.

Sanat ve Bilim Arasındaki İlişki

Sanatın bilimle olan ilişkisi ilk bakışta felsefe ile olan ilişkisinden daha uzak gibi görünebilir. Fakat bilgi türlerinden hareket edecek olursak birbirleriyle olan bağları ortaya çıkacaktır. Croce göre; Her bilimsel yapıt aynı zamanda bir sanat yapıtıdır. “Eğer ruhumuz bütün gücünü düşünceyi anlamaya ve bu düşüncenin doğruluğunu yoklamaya yönelirse o zaman estetik yan dikkatten uzak kalır fakat anlama eyleminden derin düşünce eylemine geçerse o zaman dikkatten uzak kalmaz”.

Sanat ve Oyun Arasındaki İlişki

İlkçağdan günümüze kadar birçok filozof ve sanatçı tarafından sanatın ne olduğu sorunu tartışılmıştır. Platon ve Aristoteles sanatı bir çeşit bilgi olarak ele almışlardır. Bu iki filozoftan sonra sanatı bir bilme etkinliği olarak gören filozof Schopenhauer'dır. Grekçedeki “Aisthesis” (algı-duyum) temelinde açıklamalar yapılmıştır. Baumgarten Aesthetica adlı eserinde duyum bilgisi bilimini, ortaya koymaya çalışırken bu disiplinin konusunu “güzel” olarak belirtmiş ve Baumgarten'dan sonra sanatın ne olduğu meselesi güzel kavramını temel alarak açıklanmaya çalışılmıştır. Güzel ise bazen sanatçıdaki duyarlılık bazen alıcının duygusu bazen eserdeki uyumlu bir bütün olarak duyumsanabilen bir şey gibi görünmüştür.

Sanatın bilim ve felsefeyle olan ilişkisi ne tamamen reddedilebilir nede sıkı bir münasebeti olduğu iddia edilebilir. Bilgi türleri bakımından birbirleri ile münasebetleri görüldüğü gibiyken farkları konuştukları dilden gelmektedir. Bilimin dili matematik, felsefenin dili mantık, sanatın dili ise estetikdir. Farklı estetik görüşler, estetik denen kavramın güzelin

tanımlanması ve çözümlenmesi olarak uzlaşmış gibi görünmektedirler. Estetik yaklaşımlar hakikat ile değil daha çok güzel ile ilgilenmişlerdir. Hiedegger'e göre sanat hakikatin bilgisini vermektedir. Hakikat varlığın hakikatidir ve güzellik bu hakikatin yapıt içinde görünmesidir. Ona göre güzel hakikatin ortaya çıkışından pay almıştır.

Platon'un Büyük Hippias diyalogu *Güzel nedir?* sorusunu araştırma konusu edinmiştir ve güzeli bir kavram olarak tanımlamaya çalışan ilk eserdir. Bu diyalogda güzel iki türdür.

1. Kendiliğinden güzel
2. Tek tek güzel şeyler

Platona göre; tek tek güzel olan şeyler salt güzelden pay aldıkları için güzeldirler. Güzel kendisi en son amaç olan şeydir. İnsan güzelliği kavradığı anda varlığın hakikatini ve iyiyi de kavrayacaktır demektir. Güzelliğin kavranması ile ulaşılan varlığın hakikati ontolojik bir hakikattir. Şölen diyalogunda ise ruhun da yaratma gücü taşıyanın amacının güzel ile buluşmak olduğunu söyler. Platon için *Güzellik*;

- a. Kendisinden hoşlanılan ve bizde özel bir duygu uyandıran bir şey olarak uyumlu ve simetrik olanın içerisinde.
- b. Biçim güzelliği bir düzeni, bir uyumu dile getirir ve sayıların orantısından doğan matematik bir güzelliştir. Biçim güzelliğinin belirleyicisi düzen uyum orantı ve simetridir. Evrendeki düzen ise tek tek nesnelere ve sanat yapıtlarında görülebilir.

Aristoteles'e göre; bir şeyin güzel olabilmesi için kavranabilir olması gerekmektedir. Ona göre: *Güzel ister canlı bir varlık isterse belli parçalardan oluşmuş nesne olsun yalnız içine aldığı parçaların uygun bir düzenini göstermez; onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır. Çünkü güzel düzene ve büyüklüğe dayanır.* Düzen bütünü meydana getiren parçaların uygun bir birleşmesinden doğar. Böyle bir bileşime güzel denir ve güzellik düzen sınırlılık ve orantıdır. O halde tabiatta böyle bir yetkin birleşimden yoksun objeler sanatsal etkinliğin onları idealize etmesiyle, madde ve formlarını uygun bileşim haline getirmesiyle ondan hoşlanır ve onu güzel buluruz.

Platinus'a iki tür güzellik mevcuttur. Biri özü gereği güzel olanlar diğeri ise özü gereği güzel olmasa da güzel görünen şeylerdir. Güzel görünen bu şeyler güzelden pay aldıkları için güzeldirler. Platinus güzelliği uyuma ve orantıya bağlayan güzellik anlayışına karşı çıkmıştır. Ona göre güzel tanrısal akıldan pay alabilendir. *Duyulur dünyada güzellik*; renk güzelliği, biçim güzelliği, ses güzelliği. *Duyu-dünya ötesi güzellik*; burada güzel gerçek varlıktır. Güzelin asıl alanı akıl alanıdır ve idea her şeyi güzelleştiren var kılan temel ilkedir.

Augustinus, güzelliği bir şeyin parçaları arasındaki uyumda bulur. En eksiksiz uyum ise birliktir. Ve birlik yalnız tanrıdadır, her varlık birliğini tanrıdan alır. Sanatta orantının bulunduğu yerde güzel vardır. Nesnelere arasındaki uyumu ve orantıyı ölçen birliği kavrayan ise duyular değil akıldır. Filozofa göre güzellik bilgisi bilgeliğin ulaşabileceği en üstün bilgidir.

Hegel'e göre güzel hem doğada hem sanatta vardır ve estetik güzelin bilimidir. Sanattaki güzeli doğadaki güzelden üstün saymasının nedeni sanatın güzelinin ruhtan doğuyor olmasıyla açıklamıştır. Güzel özdür hakikattir. Bu hakikat duyusal biçimlerle görülen hakikattir. Sanattaki güzellik ide ile görünüşün birliğine uyumunu gösterir. İdeal ile güzeli aynı şey olarak kabul etmiş ve sanatın amacının güzeli ortaya çıkarmak olduğunu savunmuştur. Sanat genel olanı tek tek şeylerde göstermek suretiyle nesnelere açığa

vurduğu ideyi görünür kılar. Böylece sanat nesnelerin asıl biçimlerini koruyarak onların özlerini kavrar anlamlarını genişletir.

Kant, sanatta teknik sanat ve güzel sanat, güzellik kavramında ise sanat güzelliği ve doğa güzelliği ayrımı yapmıştır.

1. *Teknik Sanat*: Kant “Sadece mümkün bir nesneyi, nesnenin bilgisine göre gerçekleştirme peşindeki sanatın ortaya koyduğu edimler, bu amaç için gerçekleştirildiğinde o mekanik sanattır. Fakat sanatın dolaysız bir biçimde sahip olduğu şey hoşlanma duygusu olduğuna bu durumda o estetik sanattır.” Teknik sanatta bilen ve hesap eden anlama yetisinin etkinliği söz konusudur. Bu sanatta tasarı sanatçının teknik becerisi ile bir ürüne dönüştürülür. Varlık nedenini dışsal bir amaçta bulan bir üretim biçimidir. Sanat insan yapısı olmakla doğası gereği yönelimseldir. Yani sanat daima bir şey üretme bir şey meydana getirme yönelimine sahiptir. Ürünün oluşumunda onun ön bilgisi tarafından belirlenir. Güzel sanat söz konusu olduğunda bu yönelim durumu asla bir ilgi bağıyla kuşatılmış olmamalıdır.
2. *Güzel Sanat*: Varlık nedenini kendinde taşıyan bir oyun türüdür. Yaratım bir defadır ve eser biriciktir. Eser kendi kendisinin nedenidir. Güzel sanatta, herhangi bir dış amaç söz konusu olmadığı için sonucun oluşturulmasına dönük bir önbilginin çıkarsaması söz konusu olamaz. Güzel sanatın değerlendirilmesinde uyandırdığı hoşlanma yalnızca duyumdan doğan bir haz hoşlanması olmayıp bir düşünüm hoşlanmasıdır.
 - a. *Doğa Güzelliği*: Bir ifade olarak kendisini, insanın öznel yorumlamasına belirsiz bir dil içerisinde sunmakta ve amaçlı bir belirlenimi dışta bırakmaktadır.
 - b. *Sanat Güzelliği*: Kendisini belirli ve anlamlı bir tarzda bizimle konuşan bir dil olarak sunmaktadır. Ancak bu belirlilik sanat eserinde, insanın zihin yetilerini özgür oyunu için bir engel teşkil etmez. Sanat insanın yapmış olduğu bir şey olmakla doğa güzelliğinden ayrılır ve doğadakin kopar sanat Kant’a göre: doğanın bir taklidi olmadığı gibi, doğadaki güzelinde bir taklidi değildir. Sanatın asıl varlığı herhangi gerçek bir şeyin taklidi olmasında değil “İkinci bir doğa” yaratmasında ortaya çıkar.

Tüm bu tanımların ardından oyun, sanat ve felsefe ilişkisi düşünüldüğünde şöyle bir tanımdan bahsetmek mümkün olacaktır: Estetik beğeni için kullanılan armoni, ritim, gerilim, zıtlık, denge gibi ifadeler oyun içinde kullanılabilir. Bu kavramlar düşünülürken; “Oyun, en gelişmiş biçimleri içinde insana bahşedilmiş estetik algılama yeteneğinin en soylu unsurlarını meydana getiren ritim ve armoni ile doludur” (Savcıoğlu, 2003: 5). Tüm bu kavramlar (ritim, zıtlık, denge, büyüklük ve küçüklük) ile sanat, oyun ve estetik arasındaki diyalogun kaçınılmaz olduğu gözlemlenebilir.

Sanatla bağıntısı içinde oyun kuramını ilk kez ayrıntılı bir şekilde ele alan kişi Schiller’dir. Schiller insanlığın estetik eğitimi üzerine mektuplar kitabında sanatla oyun arasında çok büyük bir benzerlik olduğunu ileri sürer ve ona göre güzel, oyunda içten gelen ve insanı yönlendiren güçlü bir duygudur. İnsanın ancak oyun içinde özgür olduğunu savunur ve insanın ancak oyun oynadığı müddetçe tam insan olacağını söyler (Balcı,..:43). Bu bağlamda sanat ile oyun için duygu, düşünce ve izlenimlerin dışavurumudur denilebilir. Bu dışavurumu sanatçı eserini yaparken gerçekleştirir. Çocuk ise oyununu oynarken gerçekleştirir. Bu durumu sanatçı Mehmet Aksoy şöyle açıklar “Çocukken sırtüstü yatar, bulutlarla heykel yapardım. Şimdi mermerle oynuyorum... bu bir oyun...” (Güner, 2002: 19).



Resim 1: Public art for kids (Toshiko Horiuchi MacAdam)¹⁰⁵



Resim 2: (Toshiko Horiuchi MacAdam)¹⁰⁶

Japon sanatçı “Toshiko Horiuchi MacAdam” tarafından gerçekleştirilen tamamen el yapımı oyun alanları, çocukların büyük ilgisini çekmektedir. Sanatçı çalışması hakkında şunları söylüyor; “Benim çalışmam altında bağırarak, gülerak eğlenen çocukları görmek benim en büyük memnuniyetim¹⁰⁷” çünkü akıl ve bilgelik çocukluk alanlarındadır. Oyun alanları oluşturmasındaki sebebi ise; “çocuklar için bir etkileşim aracı yapmak istedim” diyerek açıklıyor, çocukların oyun oynarken büyüdüklerini ve sosyalleştiklerini düşünüyor.

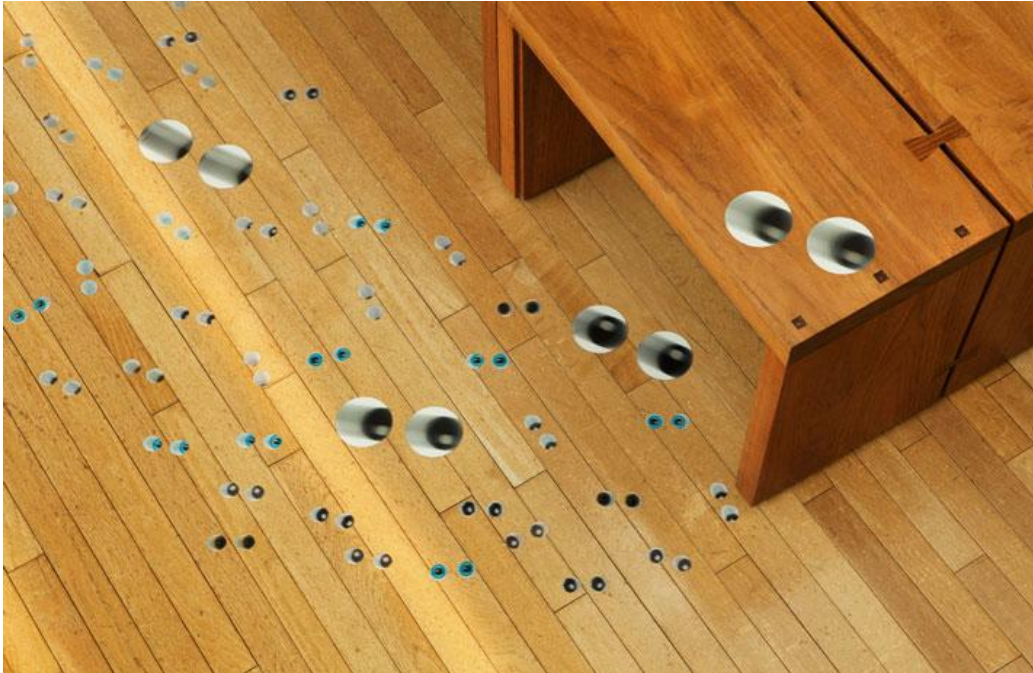
¹⁰⁵ <http://www.dromemagazine.com/toshiko-horiuchi-macadam-enel-contemporanea/>

¹⁰⁶ <http://web-japan.org/kidsweb/cool/10-11/>

¹⁰⁷ <http://www.dromemagazine.com/toshiko-horiuchi-macadam-enel-contemporanea/>



Resim 3: Haunted Play House (photo © Fuminari Yoshitsugu) Torafu Mimarlar (Koichi Suzuno, Shinya Kamuro)¹⁰⁸



Resim 4: Haunted Play House (photo © Fuminari Yoshitsugu) Torafu Mimarlar (Koichi Suzuno, Shinya Kamuro)¹⁰⁹

Tokyo çağdaş sanat müzesinde açılmış olan perili ev isimli sergi ile (Torafu Mimarlar Koichi Suzuno, Shinya Kamuro) ilginç bir o kadar eğlenceli, kuralların çiğnendiği bir mekân oluşturulmuştur. Yetişkinlerin de tekrar çocuk olacağı bir oyun mekânı kurgulanarak bir çocuk gibi bağırarak, koşarak, dokunmak isteği uyandırmak amaçlanmıştır.¹¹⁰

¹⁰⁸ <http://www.yatzer.com/torafu-haunted-house-mot>

¹⁰⁹ <http://www.yatzer.com/torafu-haunted-house-mot>

¹¹⁰ <http://www.yatzer.com/torafu-haunted-house-mot>



Resim 5: Pover at Play, 2015 (Artist Matthew Stone), Digital Print and Acrylic on Linen, 152x122cm¹¹¹

Sanatçı kullandığı fırça darbeleri ile kompozisyondaki hareketi ve derinliği sağlıyor. Sanatçı çalışması ile toz parçaları veya saçlarla oynayarak insanların hayallerini gerçekleştirebiliyor.¹¹²



Resim 5: Orange Flower Pod 1, 2, 3, 33"x 8"each 2011. Machine stitched felt, embellishment stitched on water soluble film (Photo: Lily Markovic) (Artist Gordana Brelih)¹¹³

¹¹¹ <http://www.artuner.com/shop/power-play-2015/>

¹¹² <http://www.artuner.com/shop/power-play-2015/>

¹¹³ http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/020_gordana_brelih_11.html



Resim 1.6: Strong and beautiful, 2010. Monoprint on fabric, machine stitched felt, 27"x60' (Artist Gordana Brelih)¹¹⁴

Çalışmalarına renk duygusu ile başladığını söyleyen sanatçı, renkli ip parçalarını bir araya getirerek hayallerini iğne ve iplik arasında gezinmeye davet ediyor. Varmış olduğu bu noktada herhangi bir duyguyu veya hikâyeyi anlatmaya çalışmadığını sadece oynadığını vurguluyor.¹¹⁵

Sonuç

Sanat ve felsefe dünyayı anlama ve yorumlama çabası bakımından, yaratıcılık ve öznellik kavramlarını kullanması açısından ortak noktada buluşur. Sanat felsefesi, sanatı psikolojik ve toplumsal bağlamda açıklayarak sanat ve felsefenin temelinde yükselen oyun, insanları gündelik hayatın rutinliğinden ve kaygılarından uzaklaştırmaktadır. Böylece sanat alanı da oyun alanı da kişiyi özgür kılar. Huizinga'nın değindiği gibi (2013: 205); "Oyun, ruha dinlenme ve gevşeme sağlayan bir ilaç gibi, çalışmanın geriliminden kurtulmaktan başka bir şey sağlamaz." Sanatçının tasarım sırasındaki özgürlüğü, coşkun heyecanı, eserin sunum anı ile tıpkı oyunda olduğu gibi yerini dinlenme ve arınmaya bırakır. Sanat oyunla yaklaşırken, sanatçı yeni anlatım dilini bir oyuncuya dönüşerek eserini oyun oynar gibi gerçekleştirir veya kendisine oyunu konu ederek izleyicisini çocukluğu ile buluşturmayı başarır. Çocuklukla buluşmak önemlidir.

Heykeltıraş Constantin Brancusi'nin değindiği gibi; "Çocuk tarafımızı kaybettiğimizde ölmüştüzdür."¹¹⁶ Metin And'ın oyun üzerine sohbetinde vurguladığı gibi; "ben kendimi mutlu hissediyorum, işimi oyun gibi oyunu iş gibi yapabiliyorum" (Akt: Kılıçbay, 1996: 89). Hayatı zenginleştiren oyun ile mutluluk kavramını kaybetmemek için işi oyun gibi, oyunu iş gibi yapıyor olabilmek önemlidir.

¹¹⁴ http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/020_gordana_brelh_11.html

¹¹⁵ http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/020_gordana_brelh_11.html

¹¹⁶ <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51411.html>

Kaynaklar

- Akarsu B. (1998), Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- Balcı Y. (...), Estetik. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Cevizci A.(2009), Felsefe Tarihi, İstanbul, Say Yayınları.
- Croce B. (1983), İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Güner, Y. (2002) Türkiyede Tarih Öncesinden Bu Yana Oyun- Sanat- Oyuncak İlişkisi. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Heidegger M. (2007), Sanat Yapıtının Kökeni, Ankara, Deki Yayınevi.
- Huizinga J. (2013). Homo Ludens. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kılıçbay M. (1996). Felsefesiz Sanat Oyunsuz Tarih. Ankara: İmge Kitabevi.
- Platon, (2011), Küçük Hippias, (Çev. Furkan Akderin), İstanbul, Say Yayınları.
- Savcıhoğlu, N. (Ed.). (2003). Sanat ve Çocuk. İstanbul: Okuyan Us.
- Uzun S. Yolsal Ü. (2008), Felsefe Sözlüğü, Ankara, Bışlim ve Sanat Yayınları.

İnternet Kaynakçası

- <http://www.dromemagazine.com/toshiko-horiuchi-macadam-enel-contemporanea/>
- <http://www.yatzer.com/torafu-haunted-house-mot>
- <http://www.artuner.com/shop/power-play-2015/>
- http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/020_gordana_brelah_11.html
- <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51411.html>

AVANOS KIRMIZI ÇÖMLEK BÜNYESİNE UYGULANAN SIRLARDA RENK OLUŞUMLARININ İNCELENMESİ

Betül AYTEPE¹¹⁷
Elif Eren GÜLTEKİN¹¹⁸
Bahadır Cem ERDEM¹¹⁹

Özet

Farklı reçetelerdeki seramik çamur bünyeler üzerine uygulanan sırlar, çamurun içinde bulunan hammaddelerin özelliklerinden dolayı reaksiyonlar gösterebilmektedir. Pişme derecesi, pişirim teknikleri, fırın atmosferi ve daha pek çok etken sırlarda çeşitli reaksiyonlara neden olabilmektedir. Bunlar arasında, sırn bünyeye tutunması, bor tülü oluşumu, akışkanlık durumu, renk özelliklerinde farklılıklar gibi örnekler verilebilir. Araştırma kapsamında, Avanos bölgesine ait iki ayrı kırmızı çömlek çamuru seçilerek bisküvi pişirimlerinin ardından uygulanan sırların renkleri ölçülmüştür.

Çalışmada, üç farklı kompozisyon hazırlanarak 1350°C'de ergitilmiş ve suda şoklanarak fritler elde edilmiştir. Öğütülme aşamasından sonra sırlar bünyeler üzerine uygulanarak 1000°C'de pişirilmiştir. Ürünlerin kromatik koordinatları (L, a*, b*) Minolta CM-3600d renk ölçüm cihazı ile yapılmış ve elde edilen renk değerleri kıyaslanmıştır. Deney plakaları dışında, aynı kil bünyelerden artistik formlar şekillendirilerek dokulu yüzeylerdeki etkileri gözlemlenmiştir.*

1. Giriş

Anadolu'da çanak-çömlek yapımının Neolitik devirlerde M.Ö. 7000 yıllarında Konya Çatalhöyük'te başladığı, M.Ö. 2000 yıllarında Mezopotamya'dan ticaret için gelen Asurlu'ların Anadolu'da yaşayan Hititler'e çanak-çömlek yapımını öğrettikleri, Avanos'ta da Hititler'den beri çarkla çanak-çömlek yapıldığı bilinmektedir. Bu el sanatı kavimden kavime, babadan oğula geçerek günümüze kadar gelmiştir (Coşkun 2009: 292).

Kapadokya'da yer alan Avanos, ülkemizde ve hatta dünyada el sanatları alanında tanınmış turistik bir bölgedir. Çömlekçilik sektörü ise en önemli turizm ve ticaret kaynağı olarak görülür.

Bölgede, Tunç Çağı'ndan itibaren üretilmiş çanak-çömlek buluntuları çıktığından, çömlekçiliğin oldukça eskilere dayandığı anlaşılmaktadır. Geçmiş dönemlerde Avanos'taki işliklerde üretilen çömlekler heybelere yerleştirilerek hayvanların sırtlarında çevre il ve ilçelere pazarlanmaya götürülmekteydi. Osmanlı Devletinde ve Cumhuriyet Döneminde bu pazarlama süreci devam etmiştir (İşçen, 2011: 73-75).

Avanos'un küp, testi, ibrik, bardak, çanak ve çömleği ünlüdür. Bu ürünlerin yapımı Avanos'a özgü bir el sanatıdır. Çok sayıda çanak çömlek atölyesi bulunan ilçede seramik yapım geleneği binlerce yıldan bu yana yapılmakta olup günümüze ulaşmıştır. Yapım oldukça ilkindir. Fabrikasyon kullanılmamaktadır (Nevşehir İl Yıllığı 1998: 205, Güney ve ark. 1974: 84).

Geleneksel Avanos çömlekçiliğinde, sır kullanılmamaktadır. Yapılan formların üzerine bazı ustalar ya yatay çizgilerle astar boyalar sürmekte ya da çamuru doğal haliyle kurutup Avanos

¹¹⁷ Yrd. Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Hacibektaş/Nevşehir. E-posta: aytepe@nevsehir.edu.tr

¹¹⁸ Yrd. Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Hacibektaş/Nevşehir. E-posta: eeren@nevsehir.edu.tr

¹¹⁹ Öğr. Gör., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Avanos Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Avanos/Nevşehir. E-posta: bahadirerdem@nevsehir.edu.tr

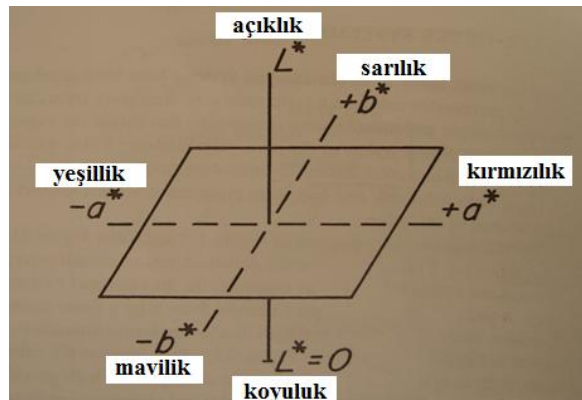
bölgesine özgü kara fırında fırınlamaktadırlar. Günümüzde ise, halen kara fırın kullanılmakla beraber, elektrikli fırın da tercih edilmekte ve ürünlerin üzerine sır uygulamalar gerçekleştirilmektedir.

Düşük sıcaklıkta sinterlenen çömler yüksek miktarda açık gözenekler içermektedir. Sırlı ürünlerde ise 750-950°C arasında bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra sırlama işlemi yapılmaktadır (Hayırsever 1997: 8). Literatürde Avanos çömlek sırnın bileşimi belirtilmemekle birlikte yöredeki topraklardan hazırlanan sırn çok ince elenmesi ve ince bezden süzülmesi gerektiği belirtilmiştir (Ünal 1989: 6-14; Hayırsever 1997: 8). Ancak Kınık çömlerinin sırnının %80 boraks, %10 kaolen veya kuvars, % 10 kil karışımından oluştuğu ve öğütme işleminin 'sır kayası' adı verilen bir tür değirmende yapıldığı belirtilmektedir (Ünal 1989: 6-14). Başka bir çalışmada boraks içeren sırların yanında kurşunlu sırların da kullanıldığı belirtilmiştir (Erdoğan 2004: i). Üst sınır kurşun çözünürlüğü değerinin Sofra Eşyası Standartlarına (TS 10850) göre 5 mg/dm³ olması gerekmektedir. Çömlek sırlarına yönelik tez çalışmaları bu nedenle kurşunsuz sır reçeteleri geliştirmeye yönelik gerçekleştirilmiştir (Erdoğan 2004: i; Çakar 1993: i). Avanos çömlekçi çamuru üzerine ham sır üstü (mayolika) dekor uygulamasında ise Avanos ilçesinin çömlekçi çamurundan yapılan seramik formları, beyaz opak sır ile sırlayıp, ham sır üzerine mayolika dekoru uygulanması ile 1050°C'de pişirilmiştir (Demir 2011: i).

Deneysel uygulama sürecinde, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında yapılan laboratuvar uygulamalarının devamı olarak Avanos çömlek çamuruna uyumlu olabilecek sırların hazırlanması süreci tamamlandıktan sonra renk oluşumlarını incelemek üzere sırların artistik formlarda uygulamaları yapılmıştır.

1.1. Renk Ölçümü

Renk, günlük hayatımızın bir parçasıdır ve verdiğimiz kararlarda rol oynar. Renk bilimciler ve sanatçılar rengi tanımlamak için çaba sarf etmişlerdir. Commission Internationale de l'Eclairage (CIE) rengi tanımlamak için standart bir dil kullanmayı sağlamıştır. CIE, Fransa'da kurulan, günümüzde merkezi Viyana'da bulunan uluslararası bir komisyondur. 1976 yılından günümüze renk ölçümünde kullanılan en yaygın yöntem, renk uzayı ile renk ölçümüdür. Renk uzayında, kırmızı ve yeşillik 'a*', sarılık ve mavilik ise 'b*' koordinatlarıyla ifade edilmektedir. Renk, 'a*' pozitifse kırmızı, negatifse yeşil ve 'b*' pozitifse sarı, negatifse renk mavidir. 'L*' değeri ise rengin açıklığı/koyuluğunu belirtir. Bütün renk ölçümlerinde parametrelerin üç eksenli bir koordinat sisteminde ifade edilmesi kıyaslanabilirliği sağlamaktadır. Renk koordinatları Şekil 1'de görüldüğü gibi koordinat merkezine uzaklık ve dik eksen ile ifade edilebilir (Gupte 2010: 70, Nassau 2001: 20).



Şekil 1. Renk parametrelerinin renk uzayında görülmesi (Nassau, 2001).

1.2. Problem ve Amaç

Bu araştırmanın amacı, firitle elde edilen sırların renk ölçümlerinin yapılmasını ve Avanos çömlek çamurunun üzerindeki uygulamalarda renk oluşumlarının kıyaslanmasını içermektedir. Renk koordinatları, Minolta CM-3600d renk ölçüm cihazı ile ölçülmüştür. Renk ölçümü, standart üretim yapabilmek için kıyaslama aracı olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra hazırlanan bu sırların, dokulu yüzeylerdeki etkisi gözle kıyaslanmış ve etkiler incelenmiştir.

2. Yöntem

2.1. Sırlarla İlgili Renk Ölçümleri

Firit ve sır reçetelerini hazırlamak amacıyla bölgeden temin edilen Özsüz Avanos kaoleninin %'sel olarak belirlenen kimyasal analizi (Tablo 1) Seger hesaplamalarında kolaylık sağlaması açısından mol'e çevrilmiştir (Tablo 2). Hammadde içindeki molü 0.005 molün altında bulunan oksitler tabloda gösterilmemiştir. Çömlek sırlarının çatlaksız olarak üretilmesi hedeflenmektedir. Sırı oluşturacak firitlerin Seger reçeteleri ($1RO \cdot xR_2O_3 \cdot yRO_2$) belirlenmiş ve bölgemizdeki Özsüz Avanos kaoleni kullanılarak kompozisyonları hazırlanmıştır. Hazırlanan firit kompozisyonlarının her biri krozelere 200 gr tartılmış, Anadolu Üniversitesi Malzeme Bilimi ve Mühendisliği'ndeki Protherm plf 150/9 fırında 5 °C/dk ısıtma hızıyla 1350°C'ye çıkılarak ve en yüksek sıcakta 1 saat tutularak ergitilmiştir. Ergitilen firitler suda şoklanmıştır (Şekil 2). Toplamda beş farklı firit reçetesi hazırlanmış, ancak 1 ve 2 numaralı reçeteler çıkılan sıcaklıkta erimemiştir. 3, 4 ve 5 numaralı reçetelerden elde edilen firitler jet değirmenlerde %60 su ilavesi ile yarım saat öğütülmüş ve 45 mikronluk elekten geçirilerek litre ağırlıkları ve ford cup viskozimetre kabından akış süreleri ölçülmüştür (Tablo 3). Hazırlanan sırlar, Güray Seramik ve Ava Seramik Üretim Merkezi tarafından hazırlanan iki farklı Avanos çömlek bünyesine uygulanmıştır. Ayrıca ham sırlar renklerinin kontrol edilmesi amacıyla, 10 mm X 10 mm X 50 mm ebatlarında şekillendirilmiştir. Sırlı bünyeler ve ham sırlar, Protherm plf 150/9 fırında 5°C/dk ısıtma hızıyla 1000°C'ye çıkılarak ve en yüksek sıcaklıkta 1 saat tutularak sinterlenmiştir. Sırlar Şekil 3'de, sırlı sinterlenmiş bünyeler Şekil 4'te görülmektedir. Sırların fırında, verilen şekli koruyamadığı ve farklı şekillerde yayıldığı görülmektedir. 3 numaralı sır opak beyaz, 4 numaralı sır sarı ve 5 numaralı sır da şeffaftırlar.

Tablo 1. Özsüz Avanos kaoleninin kimyasal analizi (%).

SiO ₂	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	CaO	MgO	Na ₂ O	K ₂ O	P ₂ O ₅	MnO	Cr ₂ O ₃	TiO ₂	SO ₃	BaO	A.Z.*
70,67	11,83	1,32	1,34	0,35	2,17	4,56	-	-	0,09	0,15	-	-	7,51

*A.Z.: Ateş Zaiyatı

Tablo 2. Özsüz Avanos kaoleninin kimyasal analizi (mol olarak).

SiO ₂	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	CaO	MgO	Na ₂ O	K ₂ O	P ₂ O ₅	MnO	Cr ₂ O ₃	TiO ₂
1,177	0,115	0,008	0,023	0,008	0,035	0,048	0	0	0	0

Tablo 3. Sırların litre ağırlıkları ve akış süreleri.

	3	4	5
Litre ağırlığı (gr/L)	1418	1495	1404
Akış Süresi (sn)	18,3	12,4	14,5

Reçete 3

1 RO	x R ₂ O ₃	y RO ₂
0,40 CaO	0,25 Al ₂ O ₃	2,8 SiO ₂
0,60 Na ₂ O		0,30 B ₂ O ₃

Hammaddeler (ağ. %):

CaO: 6,59
Boraks: 33,75
Özsüz Avanos Kaoleni: 18,99
Kuvars: 40,64
Toplam: 99,97 gr

Reçete 4

1 RO	x R ₂ O ₃	y RO ₂
0,40 CaO	0,30 Al ₂ O ₃	2,0 SiO ₂
0,10 BaO		0,60 B ₂ O ₃
0,20 ZnO		0,06 TiO ₂
0,30 MgO		

Hammaddeler (ağ. %):

Kolemanit: 25,17
BaCO₃: 6,01
MgCO₃: 7,69
ZnO: 4,95
Özsüz Avanos Kaoleni: 29,31
TiO₂: 4,87
Kuvars: 22
Toplam: 100,00

Reçete 5

1 RO	x R ₂ O ₃	y RO ₂
0,80 Na ₂ O	0,20 Al ₂ O ₃	2,3 SiO ₂
0,10 MgO		0,40 B ₂ O ₃
0,10 ZnO		

Hammaddeler (ağ. %):

Boraks: 54
MgO: 1,41
ZnO: 2,86
Özsüz Avanos Kaoleni: 18,26
Kuvars: 23,36
Toplam: 99,89



(a)

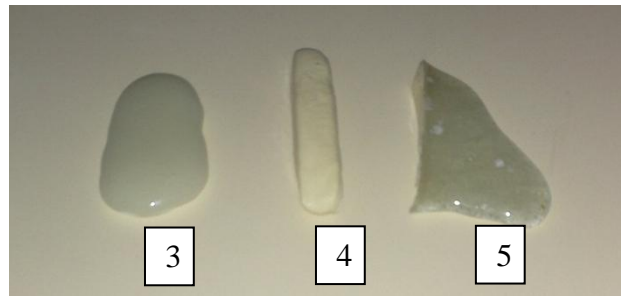


(b)

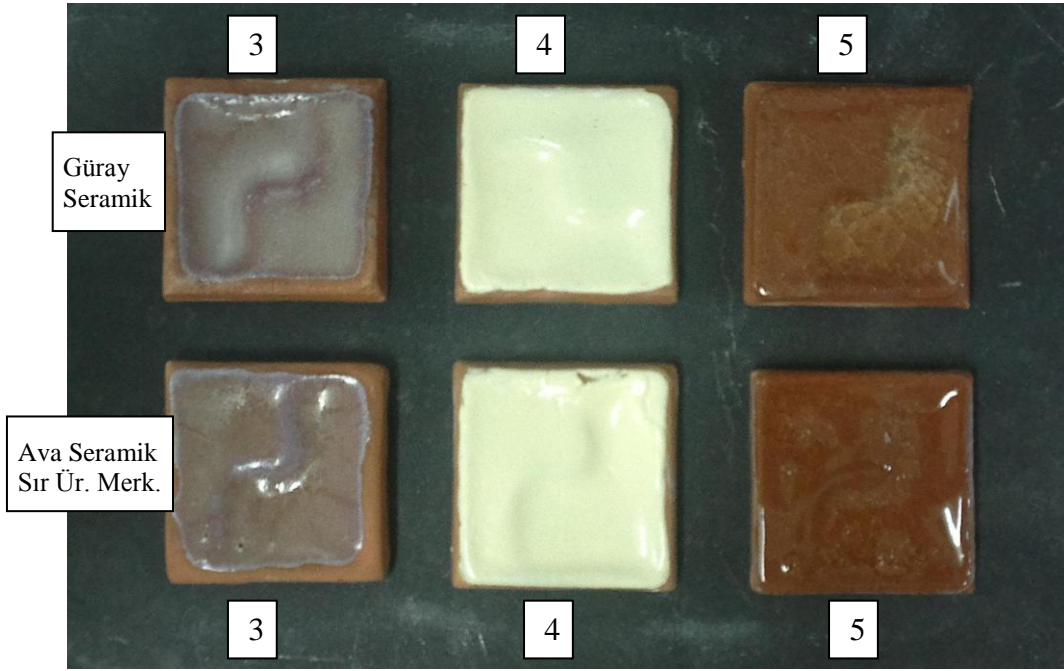


(c)

Şekil 2. 3 (a), 4 (b), 5 (c) numaralı firitler.



Şekil 3. 3, 4, 5 numaralı sırlar.



Şekil 4. Sinterlenen sırlı numuneler.

Sinterlenen sırlı numuneler incelendiğinde (Şekil 4) 3 numaralı sırda şeffaf sır içinde oluşmuş beyazlıklar şeklinde bor tülü oluşumu gözlenmektedir. Şekil 4'te 4 numaralı sırda oluşan kristal fazlar sonucunda sır bünyeyi tamamen kaplamıştır. 5 numaralı sır ise şeffaftır (Şekil 4). Bünyelerin rengi görülebilmektedir.

Bünyelerin, sırların ve sırlı ürünlerin kromatik koordinatları (L^* , a^* , b^*) Seramik Araştırma Merkezi'nde Minolta CM-3600d renk ölçüm cihazı ile yapılmıştır. Tablo 4'te Ava Seramik-Sır Ür. Merk. Bünyesinin Güray Seramik bünyesine göre L^* açıklık değerinin daha yüksek olduğu, a^* kırmızılık ve b^* sarılık değerlerinin ise daha düşük olduğu görülmektedir. Sırlar arasında en yüksek L^* açıklık değerine ($L^*:87,23$) ve b^* sarılık değerine ($b^*:20$) 4 numaralı sır sahiptir. a^* negatif olduğunda yeşilliği ifade etmektedir. Yeşillik değeri sıfıra en yakın olan yani yeşilliği en az olan da 4 numaralı sırdır. Tablo 5'te sırlı bünyeler incelendiğinde 3 numaralı sırnın Güray Seramik bünyesine daha kalın uygulanması nedeniyle renk değerlerinden L^* değeri miktarı daha açıktır. Güray Seramik bünyesine sırlanan 3 numaralı sır daha beyazdır ($L^*: 56,61$). Aynı sırnın a^* kırmızılık değeri ve b^* sarılık değerleri de yine kalınlığın fazla olması nedeniyle daha düşük çıkmıştır. 4 ve 5 numaralı sırların her iki bünyede elde edilen renk değerleri birbirine yakın elde edilmiştir. 4 numaralı sır, en yüksek L^* açıklık değerini (Güray Seramik bünyesine sırlandığında $L^*: 81,56$ ve Ava Seramik-Sır Ür. Merk. Bünyesine sırlandığında $L^*: 80,14$) ve en yüksek b^* sarılık (Güray Seramik bünyesine sırlandığında $b^*: 16,70$ ve Ava Seramik-Sır Ür. Merk. Bünyesine sırlandığında $b^*: 16,29$) değerlerine sahiptir. Sırların ürünlerde etkisini görmek amacıyla kırmızı çamurdan dekoratif ürünler hazırlanmıştır. Bu ürünler $900\text{ }^\circ\text{C}$ 'de sinterlendikten sonra Avanos çömlekleri için üretilen sırlarla sırlanmış ve sırlı ürünler $1000\text{ }^\circ\text{C}$ 'de pişirilmiştir. Şekil 5-7'de, sırların artistik seramik bünyelerinde uygulamaları görülmektedir.

Tablo 4. Bünyelerin ve sırların kendi başlarına renk değerleri.

	L*	a*	b*
Ava	52,87	19,84	18,72
Güray	50,70	21,22	24,56
3	62,41	-1,89	3,64
4	87,23	-0,64	20
5	51,86	-2,01	2,73

Tablo 5. Bünyeler üzerine sırlanan ürünlerin renkleri.

Bünyeler	Uygulanan sırlar	L*	a*	b*
Ava	3	47,74	9,61	8,83
	4	80,14	-1,35	16,29
	5	38,65	13,04	14,09
Güray	3	56,61	6,49	3,94
	4	81,56	-1,29	16,70
	5	38,37	13,79	14,25

2.2. Araştırma Kapsamında Hazırlanan Sırların Artistik Formlardaki Uygulamaları

Araştırma kapsamında hazırlanan üç farklı sır, artistik seramik bünyelerde uygulanarak, dokulu yüzeylerdeki etkileri incelenmiştir. Sırın artistik etkilerinin dokulu olan yüzeylerde başarılı sonuçlar verdiği görülmüştür. Şekil 5, 6 ve 7’de sırların görselleri verilmiştir.



Şekil 5. 3 numaralı sırn uygulama örneği.
Betül Aytepe, 1050°C, Elle Şekillendirme, 20x22x12 cm, 2015.



Şekil 6. 4 numaralı sırın uygulama örneği.
Betül Aytepe, 1050°C, Elle Şekillendirme, 15x18x10 cm, 2015.



Şekil 7. 5 numaralı sırın uygulama örneği.
Betül Aytepe, 1050°C, Elle Şekillendirme, 25x20x13 cm, 2015.

3. Sonuç ve Öneriler

3 numaralı sırda şeffaf sır içinde oluşmuş beyazlıklar şeklinde bor tülü etkileri gözlenmektedir. Şekil 5'te kilin kıvrımlarının olduğu yerlerde bor tülü etkisi ile renk tonları ortaya çıkmıştır. Artistik açıdan değerlendirildiğinde, oldukça başarılıdır.

4 numaralı sırda kristal fazlar oluşmuş ve sonucunda renkli bir sır elde edilmiştir. En yüksek L* açıklık değerine ve b* sarılık değerine 4 numaralı sır sahiptir. Şekil 6'da sırın incelik, kalınlık ve ayrıca yüzeydeki yükseklik ve alçaklık durumuna göre artistik etkiler oluşmuştur. Sonuç başarılıdır.

5 numaralı sır ise şeffaftır. Bünyelerin rengi görülebilmektedir. Şekil 7'de görülen sır, şeffaf camsı bir tabaka şeklindedir. Avanos kilinde, kalın atılan alanlarda çatlak etkileri ortaya çıkmış ve bazı yerlerde yoğun kalınlıklar gözlenmiştir.

Teşekkür

Bu araştırma, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi NEÜBAP13F45 numaralı Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında finanse edilerek hazırlanmıştır. NHBVÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne katkılarından dolayı teşekkür ederiz. Desteğinden dolayı Prof. Dr. Ferhat KARA'ya, yardımlarından dolayı Arş. Gör. Aybike KARAKURT, Seramik Teknisyenleri Sn. Seyfi YAMAK ve Sn. Göksel YILMAZ'a teşekkür ederiz.

Kaynaklar

- Coşkun, M. (Koordinatör), Nevşehir Kültür Envanteri, T.C. Nevşehir Valiliği, 2009, 292.
- Çakar, Duygu, Çömlekçi Çamuruna Uygun Kurşunsuz Ham Sır Araştırması, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 1993, i.
- Demir, Oğuzhan, Avanos Çömlekçi Çamuru Üzerine Ham Sırüstü (Mayolika) Dekor Uygulaması, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, 2011, i.
- Erdinç, M. Ercin, Kınık (Pazaryeri-Bilecik) Çömlekçiliğinin Sorunları, Kilinin Karakterizasyonu, Çömleklerine B2O3 İçerikli Transparant ve Renkli Sır Uygulaması, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, 2004, i.
- Gupte, V.C., Expressing Colours Numerically, Colour Measurement, Gulrajani, M.L. (Editör), Woodhead Publishing Limited, Philadelphia, PA, U.S.A., 2010, 70.
- Güney, E., Güney, H., Güney, H., Güney, S. (Komisyon), Nevşehir İli, Matbaa 13, İstanbul, 1974, 84.
- Hayırsever, Bengütay, Avanos Çömlekçiliği, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1997, 8.
- İşçen, Y., Yaşam ve Gezi Rehberi, Avanos Belediyesi Kültür Yayınları 3, Koza Yayın Dağıtım San. Tic. A.Ş., Ankara, 2011, 71-75.
- Nassau, K., The Physics and Chemistry of Color: The Fifteen Courses of Color, John Wiley, U.S.A., 2001, 20.
- Nevşehir İl Yıllığı, Başbakanlık Basımevi, 1998, 205.
- Ünal, Serap, Avanos ve Kınık Çömlekçiliğinden Kişisel Yorumlara, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1989, 6-14.

ÖĞRENCİ UYGULAMALARINDA KEÇE

Şirin KARAMAN¹²⁰
Fatih ÇAKMAKTEPE¹²¹

Özet

Keçe, tarihi Pazırık kurganlarına kadar uzanan bir el sanatıdır. Keçe, Asya da başlayan yolculuğunu Anadolu'ya kadar sürdürmüştür; Osmanlılar ve Selçuklularda önemli bir el sanatı niteliği kazanmıştır. Selçuklular döneminde Anadolu'da önemli keçe merkezleri oluşmuştur. Keçe, konargöçer toplulukların günlük yaşamlarının vazgeçilmez eşyasıdır. Günümüzde ise diğer el sanatlarında olduğu gibi birkaç usta dışında keçe yapımı ile uğraşan yok denilebilir. Günlük kullanım eşyası olarak sınırlı olmakla birlikte daha çok dekoratif süs eşyası yapımında kullanılmaktadır. Bu çalışmada; geçmişten günümüze Keçecilik hakkında genel bir bilgi verilmesi ile geleneksel sanatlarımızdan biri olan keçenin öğrencilere yapım tekniklerinin öğretilmesi ve hazır halde alınan keçeden dekoratif süs eşyası yapım aşamalarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Çalışmada materyal olarak geleneksel dokuma motifleri ile süslenmiş elde keçeleştirme yöntemi ile oluşturulan keçe kullanılacaktır. Tasarımda geleneksel dokuma motifleri kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Keçe, Öğrenci, Motif, Uygulama

Giriş

Keçeciliğin köken itibari ile Doğu kültüründe yer aldığı ve Asya'nın çeşitli yerlerinde keçe eserlere rastlandığı görülmektedir. Keçeciliğin tüylü olması nedeni ile halı dokumasının başlamasında bir öncü olduğu tahmin edilmektedir (Gönül;1967:4556).

Konargöçer kültüründe ev olarak kullandıkları çadır ve bindikleri arabaların keçeden oluşan parçalarına rastlanmaktadır (Ögel;2000:57-58). Ayrıca Pazırık Kurganından çıkan keçe parçaları ile bu kültür de yalnız kendileri için değil aynı zamanda atları için keçeden eğer örtüsü (belleme) ve duvar örtüsü de bulunmuştur. Bulunan parçalarda applike tekniği kullanıldığı görülmektedir. Gündelik yaşamda önemli bir kullanım eşyası niteliğindedir (Aslanapa;1993:11-16).



FOTOĞRAF 1. PAZIRIK KURGANINDAN ÇIKAN EYER ÖRTÜSÜ
WWW.ALASAVYAN.COM

¹²⁰ Yrd. Doç. Dr. C.Ü. Sivas Meslek Yüksek Okulu, sirinsahan@hotmail.com

¹²¹ Öğr. Gör., C.Ü. Sivas M.Y.O. fatihcakmaktepe@gmail.com

Keçe Türk kültüründe XI. yüzyıl ‘Kiwiz’ veya ‘Küwüz’ kelimesinin yünden dokunmuş döşek, halı, kilim ve yaygıları ifade etmek için kullandığı görülmektedir. ‘Kiziz’ (Kidhiz) kelimesini çadırda ve göçte taşıma için kullanıldığından bahsetmektedir. Türk ev ve çadırlarındaki taban yaygılarının, genellikle ‘Tülüğ’ yaygıdan çok keçe türü yaygıdan olduğunu göstermektedir (Genç,1997:12-16).

Anadolu Selçuklular döneminde de keçecilik önemini korumaya devam etmiştir. Keçelerin incelik ve kalınlıklarına göre kullanılacağı yerlerde farklılıklar görülmektedir. Kalın ve kaba olan keçeler çadır ve eyer örtüsü olarak, daha ince ve yumuşak olanlar ise giyim kuşam eşyası olarak kullanılmıştır (www.megep.gov.tr).

Bu dönemde yapılan tepme keçeden çoban giysisi olarak bilinen kepeneklere soğuktan korunmak amacı ile başlık eklenmiştir. Keçe giysilerin üzerindeki süslemeler zenginleşmiş ve bu alanda Konya merkez konumuna gelmiştir. Keçecilik, Selçuklular döneminde Ahilik teşkilatı arasında yer alırken Osmanlılar döneminde Loncalar içerisinde bulunmuştur (And,1982: 2245).

Ülkemizde geleneksel yöntem ve kendilerine özgü özellikleri ile Konya, Urfa, Afyon, Balıkesir, Maraş, Yalvaç, Tire, Kula, Niğde, Akşehir, Bigadiç ve Ödemiş gibi yerlerde keçecilik bir el sanatı olarak sürdürülmektedir (Soysaldı,2008:72).

Keçe, yapağı veya keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş olarak tanımlanmaktadır (TDK sözlük). Kökleri çok eski tarihlere dayanan keçe sanatı azalarak da olsa günümüze ulaşabilmiş nadir el sanatlarından biridir. Bugün kullanım alanı olarak şekil değiştirse de maalesef hala kaybolmaya yüz tutmuş el sanatları arasında yer almaktadır.

Keçenin hammaddesi yündür. Yün lifinin fiziksel özelliklerinden biri de keçeleşmedir. Keçeleşme, liflerin basınç altında sürtünmesi ile üst örtü hücrelerin (pulların) karmaşık biçimde birleşmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Keçeleşme sonucu kumaşın dokusu görünmez ve yüzeyi küçülür. Keçeleştirme ise; hayvansal elyafı (yün ve her türlü elyafı) bükme ve dokuma işlemi yapmaksızın birbirine bağlayan, bükülebilir, sağlam bir yüzey elde etme işlemidir. Keçeleştirme sıcak, nemli ve kaygan (sabun, asit, yağlı bir eriyik, sodyum karbonat) bir ortamda gerçekleştirilmektedir. Keçenin oluşması için elyafın birbirine sürtülmesi ve sıkıştırılarak hareket ettirilmesi gerekmektedir (Ergür 2002;136).

Türklerde farklı keçe çeşitleri mevcuttur. Ak keçeler, benekli ve alaca keçeler, nakışlı keçeler, elbiselik kumaş niteliğindeki keçelerdir.



Fotoğraf 2. Sikke www.kulturportali.gov.tr



Fotoğraf 3. Kepenek www.bilizyon.com

Giyimde kullanılan keçeler; çizme, keçe başlıklar (sikke, börk, külah), yelek, arakiye, haydari ve kepeneklerdir (Fotoğraf 2-3). Keçeler ayrıca kullanıldıkları yerlere göre de isimlendirilmişlerdir. Yayı keçesi, süt keçesi, yük keçesi, eyer keçesi, at ve deve keçesi, bebe keçesi, çuval keçeler, ocak başı keçeler ve çadır keçelerdir (Ögel,1991:182-183).

Tarihte keçecilik işleme tekniklerine bakıldığı zaman tepme keçe ile karşılaşmaktadır. Günümüzde ise 'Islak Keçe' yapımı ve 'Kuru Keçe' yapım teknikleri kullanılmaktadır (Çeliker, 2011: 6).

Islak keçe (tepme keçe) geleneksel olarak yapılan yöntemi ve kuru keçe ise iğne ile yapılan keçelerdir. Keçe iğnesi ile yapılan eserler daha çok süs amaçlı yapılıdır. Her iki yöntemle yapılan keçeler bir arada da kullanılabilir. Ayrıca renksiz olarak yapılan keçeler daha sonra üzerine aplike ve nakış yapılarak desenli hale dönüştürülmektedir. Bu teknikler ise; aplike ve nakışla süsleme tekniği; tepme keçe tekniği ile oluşturulan ve renklendirilen keçe parçalarının yine keçe veya farklı materyallerden elde edilmiş (dokuma kumaşlar, deri vb.) yüzeyler üzerine desene uygun şekilde yerleştirilmesi ve dikilmesiyle elde edilen desenlendirme yöntemidir. Bu teknikle bezenen ürünler genellikle müzelerde sergilenen tepme keçe örnekleri arasında yer almaktadır. Desensiz üretilen, daha sonra bezemesi yapılan bir başka uygulama; pamuk, yün, ipek gibi iplikler ile veya sim, sırma vb. madeni teller kullanılarak, suzeni, Çin iğnesi, Maraş işi vb. işleme teknikleri, pul-boncuk tutturma ve basit nakış teknikleri ile elde edilmektedir. Geçmişten günümüze kalan bu teknikle işlenmiş eserler müzelerde bulunmaktadır.

Tepme Keçe Yapımında Kullanılan Araçlar ve Gereçler

Tepme Keçecilik sanatında yakın zamana kadar basit el araçları kullanılmıştır. Teknolojik gelişmelerin tepme Keçecilik alanına getirdiği yenilik hallaç makineleri ile keçe tepme makineleri olmuştur.

Geleneksel tepme keçe yapımında; Hallaç yayı ve tokmağı, hallaç (kabartma) makinesi, tarama makinesi, keçe tepme (dövme) makinesi, çubuk veya sepki gibi araç ve gereçler kullanılmaktadır. Keçe yapımında kullanılan ocak ve boya kazanı, sıcak suyun elde edilmesi için gerekli araçtır. Yapılacak ürün için gerekli yün miktarını belirlemek için terazi kullanılmaktadır. Öğrenci çalışmalarında ise atölye ortamında daha kısıtlı imkânlar nedeni ile bu araç ve gereçlerin yerini ikame edecek araç gereçler kullanılmaktadır. Bunların yanında ortak kullanılan araç ve gereçlerde mevcuttur. Bunlar;

Kalıp (Hasır): Desenli ve desensiz keçe yüzeylerin elde edilmesinde kullanılan, değişik boyutları bulunan, hasır örtülerdir. Ayrıca havalı ve düz naylonlar da keçe yüzeyini oluşturmada kullanılır.

Kalıp İpi: Kalıbı bağlamaya yarayan bir çeşit kalın ipliktir.

Su kabı ve süpürge: Yünün hasır üzerine serilmesinden sonra veya tepme işlemlerinin tekrarlanmasında keçe yüzeye su serpmek üzere kullanılan kap ile küçük boyutlu süpürge. Daha küçük keçe çalışmalarında ise fırça veya sünger kullanarak yün ıslatılır.

Su ve Sabun: Yünler hasırların veya naylonların üzerine çok düzgün bir biçimde yayılıp, sabunlu su ile ıslatma işlemi için gereklidir. Zaman zaman açılan rulo tekrar sabunlu su ile ıslatılarak tekrar rulo yapılıp dövülmeye devam edilir. Sabun olarak kuru saf sabun kullanılmaktadır.

Bıçak-Makas: Deseni oluşturan renkli keçelerin kesilmesinde kullanılan araçtır.

Tepme Keçe Yapım Aşamaları

Keçe yapımı, yün lifinin dış tabakasında bulunan pulların sıcak ve kaygan bir düzlemde sürtme yolu ile birbirlerine kenetlenerek birleştirilmesidir. Keçeleşmenin oluşması için ısı, basınç ve alkali ortam gereklidir.

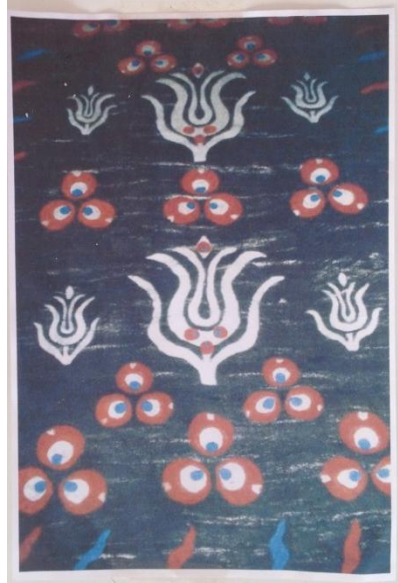
Tepme keçe yapımında kullanılacak yünler, her türlü kalıntılardan arındırılıp tarama işlemlerinden geçirilerek ince elyaf haline getirilerek renklendirilmiş olmalıdır. Atölye ortamında yünün hazırlanması oldukça zor olması nedeni ile keçe yapmaya uygun nitelikte, boyalı ve hazır yünler satın alınmaktadır (Fotoğraf 4).

Yapılacak ürüne karar verildikten sonra ebat ve motif belirlenerek yün miktarı ayarlanır. Motif olarak geleneksel nitelik kazanmış motifler tercih edilmektedir. Öğrencilerin keçe yapma işine alışmaları için ilk olarak hazır motifler kullanılmaktadır (Fotoğraf 5).

Fotoğraf 5'te görüldüğü gibi motif belirlendikten sonra masa üzerine motif sabitlenir. Üzerine naylon örtü sabitlenir (Fotoğraf 6). Motifteki renklere göre yünler temin edilerek hazır hale getirilir. Su kabının içerisine yeşil sabun doğranır ve yaklaşık olarak 80 °C lik su ile eritilir (Fotoğraf 7). Yeşil sabun, doğal olması ve keçeleşme için gerekli olan alkali ortamın sağlaması nedeniyle tercih edilmektedir.



FOTOĞRAF 4. HAZIR
BOYALI YÜN



FOTOĞRAF 5. MASAYA
SABİTLENMİŞ MOTİF



Fotoğraf 6. Motif üzerine naylonun sabitlenmesi



FOTOĞRAF 7. SABUNUN ERİTİLMESİ



Fotoğraf 8. Motiflerin yerleştirilmesi

Motife göre renkli yünler elde şekillendirilerek sabunlu su ile ıslatılır ve motifteki yerlere özenli bir şekilde yerleştirilir (Fotoğraf 8). Bu işlem ilk önce detaylardan başlanarak yapılmalıdır. Tüm motifler tamamlandıktan sonra zemin rengi yünler, desenin boyu ve eni doğrultusunda olmak üzere iki kat serilmelidir (Fotoğraf 9).

Fotoğraf 10'da gösterildiği gibi yünlerin üzerini ıslatacak kadar bir miktar sabunlu su serpilerek, üzeri naylonla kapatılıp rulo yapılmaktadır. (Fotoğraf 11).



FOTOĞRAF 9. ZEMİN RENGİNİN YERLEŞTİRİLMESİ
ISLATILMASI



FOTOĞRAF 10. YÜNÜN



FOTOĞRAF 11. RULO YAPILMASI



FOTOĞRAF 12. TEPME İŞLEMİ

Hazırlanan rulo tepme işlemi sırasında dağılmaması için ipe sarılarak bağlanır ve tepme işlemine geçilmektedir. Tepme işlemi rulonun basınç uygulanarak ileri geri yuvarlanması ile yaklaşık 40-45 dakika sürmektedir. Bu işleme 3-4 öğrenci sırası ile hiç ara vermeden devam etmektedir (Fotoğraf 12). Yünler birbirine kaynaşana kadar bu işleme devam edilir. Keçeleştirme aşamasının ilk on-on beş dakikasında deseni kaydırmamak için hassas davranılması gerekir. Yaklaşık on beş dakika sonra rulo açılarak desen kontrol edilir. Desende kayma varsa gerekli düzeltmeler yapılarak tekrar kapatılır. Her on dakikada rulo

açılarak değişik yönlerden tekrar sarılmalıdır (Daha önce eni yönünde ruloya sarılan keçe bir sonraki ruloya boyu yönünde sarılmalıdır). Yapılan ürün neredeyse yarı yarıya küçülmüş olabilir. O nedenle ürünün dikkatli ölçümlenmesi gerekmektedir. Keçeleşme olayı gerçekleştikten sonra rulodan çıkarılan keçe, elde dövülerek kaynaşma iyice sağlanmış olur (Fotoğraf 13). Son olarak keçe yıkanarak kurutmaya bırakılmaktadır.



Fotoğraf 13. Keçenin dövülmesi

Keçe yapım tekniklerinden biride kumaş ile birleştirilerek yapılan keçe çalışmalarıdır. Yapılacak çalışmaya göre desen ve yün miktarları ayarlandıktan sonra kumaş üzerine desen çizilir (Desen çizilmeden aklımızdan da motif uygulaması yapabiliriz). Renklerine uygun yünler motiflere göre elde şekillendirilerek uygulanır. Desen tamamlandıktan sonra keçeleştirme işlemi yukarıda anlatıldığı şekilde yapılır.



Fotoğraf 14. Kumaş üzerine yapılan keçe çalışması örneği (Merve SÖNMEZ)



Fotoğraf 15-16-17. Keçeden yapılmış çalışma örnekleri
(Veli AKBULUT - Hatice ÇOLAK – Gökhan BEKTAŞ – Zeynep ÇİÇEK)

Hazır Renkli Keçe ile Yapılan Çalışmalar

Piyasadan farklı renklerde hazırlanmış keçeler çok rahatlıkla bulunabilmektedir. Hazır olarak alınan keçeler yapılacak ürüne göre tasarlanmaktadır. Uygun şekilde ayarlandıktan sonra her bir parça kesilerek hazırlanmaktadır. Bütün parçalar hazırlandıktan sonra renklerle uyum sağlanan bir iplikle parçalar birleştirilmektedir. Ürünün üzeri kullanılacağı alana uygun veya görülmek istenen şekline göre süslenmektedir. Süslemede değişik taş, boncuk, keçe, kumaş, iplik, deniz kabukları ve metal aksesuarlarla işlenmektedir.

Hazır keçeden ürün oluşturma çalışmalarında ilk önce yapılacak ürüne karar verilir. Şablonlar hazırlanarak kalıplar çıkarılır. Kalıba göre kesilen keçelerin üzerine motifler yerleştirilerek tutturma iğne teknikleri ile bu desenler zemine tutturulur. Pul, boncuk, hazır harç vb. malzemelerle süslemeler yapılır. Süslemelerde basit nakış tekniklerinden de yararlanılarak çanta, cüzdan vb. günlük kullanım eşyaları ile duvar süsü ve nazarlık gibi dekorasyon ürünleri elde edilmektedir.



Fotoğraf 18. Elibelinde motifli duvar süsü
(Tuğba KARAKAYA)



Fotoğraf 19. Lale motifli duvar süsü
(Dudu MERMER)



Fotoğraf 20. Çiçek motifli çanta
(Derya TURĞUT)



Fotoğraf 21. At nalı ve terlik şeklinde duvar süsü
(Selma ÖZARSLAN)

Sonuç ve Öneriler

Keçe, Türklerle Orta Asya'dan başlayan yolculuğunu Anadolu'ya kadar sürdürmüştür. Konargöçer yaşamla kuvvetli bağlar kurmuş ve günlük hayatın vazgeçilmezleri arasında yer almıştır. Geçmişte insanlara ev(çadır) olmuş, zeminini örtmüş, eşyasını taşımış ve giyim eşyası olarak çok geniş bir kullanım alanı olmuştur. Günümüzde ise kullanım şekli değiştirmiş daha çoğunlukla aksesuar ve sanatsal faaliyet olarak yoluna devam etmektedir. Geleneksel tepme keçe sanatını sürdürmek oldukça fazla ustalık, yer ve zaman isteyen bir uğraştır. Günümüzde ise bütün el sanatlarının yaşadığı sorunlar Keçecilik içinde geçerlidir. Bu sanatların ticari olarak üretilen keçelerle ekonomik olarak karşılaştırılması mümkün değildir. Çünkü kullanılan malzeme tepme keçede yün, ticari olan keçede sentetik

malzeme kullanılmaktadır. Ayrıca zaman açısından tepme keçe çok fazla emek ve çok zaman alan bir yöntemdir. El sanatları usta çırak öğretilme sistemi ile yürütülen alanlardır. Ancak Keçecilikle uğraşmak ekonomik olarak çok fazla bir kazanç sağlamadığı için günümüzde çırak bulunamaması en önemli sorunlardan biridir. Bu sanatla uğraşan son ustalar olduğu söylenebilir. Bugünkü yaşam tarzına uygun olarak keçenin kullanım alanı daha genişleyerek devam etmektedir. Bu nedenle geleneksel el sanatlarından olan Keçecilik sanatının okullarda ‘ıslak’ ve ‘kuru’ keçe yapma yöntemi öğretilerek yaşatılmasına katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Ancak bu uğraşlara rağmen diğer el sanatlarında olduğu gibi Keçecilik de kaybolmaya yüz tutmuş el sanatlarından. Bu sanatların kaybolmaması için devlet tarafından mutlaka desteklenmeli, genç ustalar için yeni nesile öğretilmeli ve tüketiciler bu alanların yaşaması için daha fazla el sanatları ürünler tercih etmelidirler.

Kaynaklar

- And, M.(1982). Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Ankara.
- Aslanapa, O.(1993). Türk Sanatı El Kitabı. İnkılap Kitabevi. İstanbul.
- Çeliker, D.(2011). Geçmişten Günümüze Türklerde Keçecilik ve Keçe Yapımında Yeni Teknikler. ART-E, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi.
- Ergür, A. (2002). Tekstil terimleri Sözlüğü. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. İstanbul.
- Genç, R.(1997). Kaşgarlı Mahmud’a Göre XI. Yüzyılda Türklerde Dokuma ve Yaygı İşleri. Arış, Sayı;3. Ankara.
- Gönül,M.(1967). Eski Dokumacılık ve Yurdumuzdaki Gelişimi. Türk Folklor Araştırmaları, Sayı;217.İstanbul.
- Ögel,B.(1991). Türk Kültür Tarihine Giriş III, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Soysaldı A. (2008). Toros Türkmenlerinde Keçecilik. Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi 8. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. Ankara.
- www.tdk.gov.tr – (Erişim: 02.03.2015).
- www.megep.gov.tr – (Erişim: 06.03.15).

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFÇILAR TARAFINDAN YENİDEN CANLANDIRILAN ESKİ FOTOĞRAF BASKI YÖNTEMLERİ

Benan ÇOKOKUMUŞ¹²²

Özet

Cyanotype süreci, ilk olarak 1842’ de, İngiliz astronom ve kimyacı olan Sir John Frederick William Herschel tarafından tanıtıldı. Mavi-Baskı (Blue-print process)süreci olarak da bilinmektedir. Fotoğrafta biraz resimsellik arayan sanatçılar için ideal baskı yöntemidir. Geçmişten günümüze sanat sanatçının yaratım sürecinde kendilerini en iyi ifade edebildikleri alanlar ve teknik uygulamalar değişime uğrasa da birbirlerinden beslenmeleri etkileşimler içerisinde yeni ifade biçimlerini bulması kaçınılmazdır. Cyanotipe yöntem ve diğer eski fotoğraf baskı yöntemleri 1960 lı yıllarda çağdaş fotoğrafçılar tarafından yeniden canlandırılmıştır. Fotoğrafın klasik görüntüsünün üzerine uygulanan ve fotoğrafın ana prensiplerini bozmadan kimyasal yollarla fotoğrafı daha estetik hale getiren bu tekniklerin bazıları Cyanotype, Van Dyke, Gum Bichromat Yöntemi, anlatılmaya çalışılacaktır. Belirli aşama süreçlerini gerektiren bu yöntem Fotoğraf baskıda ortaya çıkan ürünün birebir aynısını elde etmek ise neredeyse mümkün değildir. Bu da, sanatın tek ve özgün olma özelliği ile bağdaşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cyanotype baskı, Van Dyke baskı, Gum Bichromat baskı, Egill Ibsen, Carlo Chechi

THE OLD PHOTOGRAPHIC PRINT PROCESS WAS REVIVED BY CONTEMPORARY PHOTOGRAPHERS

Abstract

The cyanotype process was first introduced by the astronomer and chemist John Frederick William Herschel (British, 1792–1871)in 1842. The cyanotype process, also known as the blue print process Herschel . made improvements in photographic processes, particularly in inventing the cyanotype process and variations the precursors of the modern blue-print process. Photography printing techniques is particularly ideal print process for some of the little Pictorialism seeking artists. Past and present art artist's creative process in which they can express themselves in the best areas and technical applications, change is inevitable struggles to find new forms of expression in the interaction of nutrition from each other. The Cyanotipe process, together with a number of other, older photographic process, was revived by contemporary photographers in the 1960s. Photo applied on the photo of the conventional image and the photo image by chemical means without disturbing the main principles of some of these techniques which make it aesthetically Cyanotype Method: Van Dyke Method: Gum bichromate method: will be explained step process that requires this method is to obtain exactly the same products appearing in photo printing is almost impossible. This art is consistent with the distinction of being the only and unique.

Key words: Cyanotype print, Gum Bichromat print, Egill Ibsen, Carlo Chechi

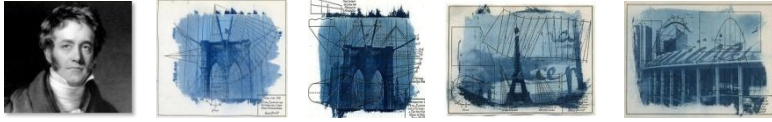
Giriş

Cyanotype süreci astronom ve kimyacı Sir John Frederick William Herschel (İngiliz, 1792-1871) tarafından 16 Haziran 1842’de Londra’da Royal Society’de yayınlanmıştır. Cyanotype yunanca cyan “derin mavi izlenimler” demektir. Demir tozlarının rengi

¹²²Yrd.Doç,Ondokuzmayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Anabilim Dalı, Samsun, email: benancokokumus@hotmail.com.

değişime uğratması ile ilgili ilk bilgiler 1725 tarihinde Count Bestuscheff tarafından dikkat çekilmiş. Johann Wolfgang Doebereiner tarafından (1780-1849) daha fazla bilgi denemeler sonucu tanıtımı gerçekleştirilmiştir. Berlin’de Heinrich Diesbach tarafından ilk kez hazırlatılan cyanotype materyalleri yaklaşık 1730’lu yılların sonlarına doğru bir pigment boya olarak suluboya ve yağlıboyalarda kullanılmıştır. Sir William Herschel’in 1840’lı yılların sonuna doğru cyanotype süreci ile ilgili yapmış olduğu denemeleri Herschel’in yakın arkadaşı Dr. John Children’ın kızı olan botanikçi Anna Atkins’i etkilemiştir (Trust, Getty, 2013: 4-5).

Cyanotype yöntemi ilk kez mimar ve mühendisler tarafından mimari planların ve teknik resimlerin çoğaltılması için kullanılmıştır. Süreci keşfeden John Herschel yalnızca notlarını kopyalamanın yolunu arayan bir astronomdu. Herschel hyposulphite sodası kullanarak 1839’dan itibaren görüntüleri sabitlemeyi başarmıştı. Erken dönemlerde kağıtları demir tozlarıyla kapladıktan sonra kontak baskı da kullanıyordu. Sonrasında ise suda yıkanan kağıttaki sonuç mavi bir zemin üzerinde beyaz bir görüntü olarak ortaya çıkıyordu (James, 2009: 102). 1840’da, Sir John Herschel’in Yunanca’dan türeterek “ışıkla yazmak” anlamına gelen "fotoğraf" kelimesini “Royal Academy’de ilk kullanan Herschel”dir (Clarke, 1997: 16).



Resim:1 Sir. J. Herschel Resim 2,3,4,5, cyanotype , mimari çizimler

Cyanotype, Mavi baskı denilen bu yöntem, demir tozlarının ışığa karşı duyarlı olmasının bir sonucudur. Potasyum ferri siyanür çözeltisi ile fer amonyum sitrat çözeltisinin karıştırılmasıyla elde edilen kimyasal sıvı (emülsiyon), suluboya kağıdı üzerine sürülür ve kurutulur. Böylece güneş ışığına ya da ultraviyole ışığa duyarlı bir fotoğraf kağıdı elde edilir. Duyarlı kağıt boyutunda bir negatif fotoğraf oluşturulur. Bunun için; ya karanlık odada yarım ton bir filme bir fotoğraf (slayt veya negatif) negatif film yapmak ya da dijital çekilen bir görüntüden duyarlı kağıdın boyutunda negatif film çıktısı almak gerekir. Hazırlanan duyarlı kağıdın üzerine elde edilen negatif filmi yerleştirilir. Ya da doğadan toplanan hazır nesnelere, yaprak, çiçek, iki cam arasında güneşte pozlanır (Saryal, C:21. Fotoğrafya.gentr).



Resim :6 Resim:7 Resim:8 Resim:9 Resim:10 Resim:11 Resim :12
Resim 6,7,8,9,10, 11,12, yüzeyin hazırlığı ve pozlama sonrası kurutma işlemleri

Güneş ışığının yeterli olmadığı durumlarda ultraviyole ışık veren ışık kaynağında 15-20 dakika pozlanan görüntü suyun altında 10 dakika yıkandıktan sonra kurutulur. Işık görmeyen kısımlar beyaz, ışık gören kısımlar mavi renkte olacak şekilde bir görüntü elde edilir. Işığa duyarlı hazırlanan solüsyon kağıt veya kumaş üzerine sürülerek pozlaması gerçekleştirilecek olan dijital negatif veya hazır nesnelere de gerçekleştiriliyor olması cyanotype mavi baskı fotoğraf baskı sürecinin en önemli avantajlarından biridir. Fotoğrafçılık Tarihinin ilk ve en önemli isimlerinden, biri olarak kabul edilen Henri

William Fox Talbot'tan öğrendiği yöntemle fotoğrafik çizimler yapan Cyanotype sürecini ilk kullanan ilk kadın fotoğrafçı sanatçılardan, İngiliz Anna Atkins'dir.



Resim:13
Anna Atkins



Resim:14
cyanotype
Fotogram



Resim:15
cyanotype
Fotogram



Resim:16
cyanotype
Fotogram



Resim:17
cyanotype
Fotogram

Anna Atkins 1843 Ekim'inde cyanotype kullanılan fotoğrafik illüstrasyonlar yer alan ilk kitabı basması nedeniyle fotoğrafçılık tarihinde öncü bir konuma sahiptir. Resim 14, 15, 16, 17 fotoğrafik illüstrasyonlar kitabında yer alan cyanotype fotogram örnekleridir. Botanikçi olan Atkins'in babası fotoğrafın mucidi olarak da anılan Henry Fox Talbot'un yakın bir arkadaşıdır. Atkins'in kitabın da 424 adet cyanotype yer almaktadır. Kitap British (İngiliz Algae: Cyanotype izlenimler) adıyla yayınlanmıştır. Özel olarak basılan kitabın pek çok bölümü yıllar içinde çıkartılmıştır (James, 2009: 102).



Resim:18
Robin Hill, cyanotype,

Günümüzde sanatsal yaratıcı sürecinde Cyanotype (blue-print) diğer adıyla 'sun print' güneş baskı yöntemini kullanan Sanatçı Robin Hill'e göre; "Bir nesnenin potansiyelini görmek için bizim bir nesneyi nasıl gördüğümüz değil önemli olan ışığın bir nesneyi nasıl gördüğüdür" demiştir.



Resim:19
C.Marclay
Cyanotype



Resim:20
C.Marclay
Cyanotype



Resim:21
C.Marclay
Cyanotype



Resim:22
C.Marclay
Cyanotype

Amerikalı sanatçı Christian Marclay'ın yapıtları 20. yüzyıl ressamlarının soyut hareketlerini çağrıştırmaktadır. Sanatçı Marclay tarafından cyanotype fotogramdan oluşan çalışmaları 1970 ve 80'li yılların dönemine ait müzik ve ses kasetlerinin 1840'ların cyanotypes fotoğraf baskı süreci ile birleşerek neredeyse unutulmuş 1970 ve 1980'lerin medyasının yeniden canlandırılmasıdır.



Resim:23
Z. Dali



Resim:24
Z.Dali



Resim:25
Z.Dali

Resim 23,24,25, “Dünyanın Gölgeleeri” cyanotype çalışmaları

Çinli sanatçı Zhang Dali'nin 22 Ekim 2009'da Pekin Güzel Sanatlar Galerisi'nde “Dünyanın Gölgeleeri” adlı açmış olduğu kişisel sergisini oluşturan çalışmalarının tümü Cyanotype Blue print fotoğraf baskı tekniğidir. Zhang Dali Uluslararası kabul görmüş bir sanatçı ve aynı zamanda Çin'de ilk Grafiti sanatçısıdır. Sanatçı yapıtlarını oluşturan ana temanın Çin'in modernleşme sürecinde bireyin karşılaştığı tüm zorluklar olarak açıklamasında bulunmuştur. Sanatçının, bireyin günlük yaşamı içerisinde almış olduğu tüm hal ve durumunu, gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmak istediğini de belirtmiştir. Sanatçının özellikle cyanotype fotoğraf baskı tekniğini kullanmasının nedenini açıklamasında: Çağdaş Dijital Teknolojilerin özellikle de photoshop'un aşırı ve yaygın kullanımının kişiyi gerçek ve sanal arasındaki ayırımı yapamamasını neden olarak göstermiştir. Çünkü Dijital teknolojiyi kullanan sanatçıların yaratıcı ürünlerinin, üretim yardımcıları olarak dijital teknoloji bağımlısı haline dönüştüklerini vurgulamıştır (Wang, 2011).

Cyanotype mavi baskı yöntemi, sanat fotoğrafçıları ve sanatçılar tarafından bir kavramsal sanat aracı olarak kullanılmaktadır. Mavi baskı Cyanotype yönteminin bez, kağıt gibi çeşitli benzeri yüzeylere pozlama yapılması sanatçıya bir çok avantaj sağlamaktadır. Sanatçı Tasha Lewis'in cyanotype kelebek installasyonları Resim 26, 27, 28, görülmektedir.



Resim: 26
Tasha Lewis



Resim:27
Tasha Lewis



Resim:28
Tasha Lewis

Sanatçı Tasha Lewis'in Dünya çapında interaktif kamusal sanat projesi, kapsamında gerçekleştirmiş olduğu 4.000 manyetik Cyanotype kelebek heykelinden oluşan installasyon sergisinden görüntüler (Jobson,2012).



Resim:29
Rosie Emerson , 2012
Cyanotype “sirens”



Resim:30
Rosie Emerson ,2012
Cyanotype,”sirens”

İngiltere'de Sanatçı Rosie Emerson, 2014 yılında “Hackney Wicked Sanat Festivali” kapsamında gerçekleştirilen Cyanotype Fotoğrafçılığın Yeni Dünya Rekorunu kırmıştır. 2013 yılında Fransızlara ait olan rekoru 2014 yılında Rosie Emerson almıştır (Saunders, 2014).



Resim: 31

Rosie Emerson,2014

Cyanotype,Dünya rekoru.



Resim:32

Rosie Emerson,2014

CyanotypeDünya rekoru



Resim:33

Rosie Emerson,2014

Cyanotype

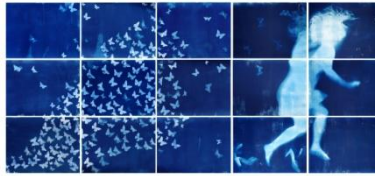
Rosie Emerson hazırlamış olduğu ışığa duyarlı solüsyonu bez yüzeye sürüp dört saat kuruttuktan sonra, yüzeyin üzerine, pozlaması yapılacak olan, çiçek, şeker, hula-çemberler, şekiller, avizeler ve kabuklar, balıkçı ağları, ağaç dalları, kuyruk şeklinde kumaşlar, yosunlar, ayrıca kumaşın yüzeyine uygun olarak düzenlenmiş, 6 kostümlü modelden oluşan cyanotype pozlama süreci sonucunda dünya rekoru sahibi olmuştur (Larner, 2014).



Resim:34

Melanie King ve JJ Hastings ,2015 Cyanotype Dünya rekoru

Melanie King ve JJ Hastings, 31 Mart 2015 tarihinde Hindistan Işık Festivali Kapsamında gerçekleştirdikleri cyanotype Fotoğrafçılığın Yeni Dünya Rekorunu kırdılar. Melanie King ve JJ Hastings 2 Mayıs 2015 tarihinde Fotoğrafçılığın Yeni Dünya Rekorunu yeniden kıracaklarına dair söz verdi.



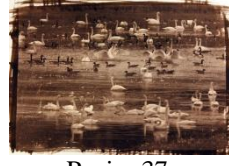
Resim:35

Gray Lyons,Cyanotype

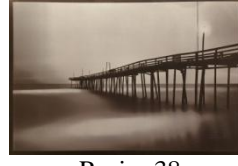
Şikago'lu sanatçı Gray Lyons'un cyanotype çalışmaları Amerika Birleşik Devletleri Şikago kentinde bulunan Valparaiso Üniversitesi kampüsünde yer alan, Sanat Merkezinin, Brauer Müzesinde ve Siena Sanat Enstitüsü Kütüphanesinin daimi koleksiyonunda sanatçının cyanotype eserleri bulunmaktadır.



Resim:36
Lidija Ivanek,
Van Dyck Brown

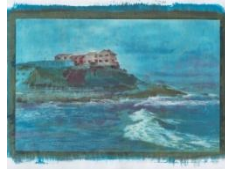


Resim:37
Länsi-Suomen lääni,
Van Dyck Brown, 2013



Resim:38
Mark Hilliard
Van Dyck Brown, 2015

Van Dyck Brown fotoğraf baskı yöntemi adını Flaman sanatçısı Van Dyck'ın tablolarında kullandığı derin kahve renginden almıştır. 1850'li yıllarda çok yaygın olarak kullanılan bu yöntem, gümüş tuzlarının ışıktan etkilenmesinden ibarettir. Gümüş nitrat, fer amonyum sitrat ve tartarik asit belirli oranlarda karıştırılır ve yine emici yüzeylere sürülüp kurutulur. Sonra, hazırlanan negatif fotoğraf filmi, duyarlı kağıtla çakıştırılıp güneş ışığında 5 dakika pozlandırılır. Görüntü gözle görülür, suyla 5 dakika yıkanır, %20'lik hypo çözeltisinde 2 dakika tutulduktan sonra 15 dakika suda yıkanıp kurutulur. "Van Dyke" yönteminde gümüş nitrat, fer amonyum sitrat ve tartarik asit gibi kimyasalların kullanılmasıyla kahverengi tonlarının ağırlıkta olduğu sonuçlara ulaşılır (Keuren, V. S. Davis, C. S. & Goldstein, S, 2010: 45-51).



Resim:39
Bill Mabrey
Gum Bichromate



Resim:40
Jalo Parkkola
Gum Bichromate



Resim:41
Charles Guerin
Gum Bichromate

Gum Bichromate Fotoğraf baskı yöntemi 1839 yılında Mungo Pantton isimli bir İngiliz tarafından bulunmuştur. Çok değişik isimler altında kullanılmıştır. Potasyum dichromat çözeltisi, arapzamlı ve istenilen bir renkte guaj boyanın karıştırılmasıyla hazırlanan emülsiyon kağıda sürülerek kurutulur. Hazırlanan negatif filmle kağıt çakıştırılarak güneş ışığında 5 dakika pozlandırılır. Daha sonra suda 5 dakika yıkanır ve kurutulur. Bu yöntemde üst üste farklı renklerle baskı yapmak mümkündür. Bu üç yöntemde de sıvıyı kağıda sürüş biçimi (firça, sünger, sprey... vs), kullanılan kağıdın cinsi ve dokusu, elde edeceğimiz fotoğrafın estetik yönüne bire bir etki yapar (Keuren, V. S, 2010: 63-69).



Resim:42
H. Heerschop,
"Alacakaranlık Üstü Paris",
Gum bikromat



Resim:43
MarydorseyWanless
"Plaj"
Gum bikromat



Resim:44
Juan Miguel
Gum bikromat



Resim:45 Egil İbsen
Paintanotype
Cyanotype Acrylics



Resim:46 Egil İbsen
Paintanotype
Cyanotype Acrylics



Resim:47 Egil İbsen
Paintanotype
Cyanotype Acrylics

Cyanotype, Van Dyke, Gum Bichromat, yöntemi ve diğer eski Alternatif fotoğraf baskı yöntemleri 1960'lı yıllarda çağdaş fotoğrafçılar tarafından yeniden canlandırılmıştır. Alternatif Fotoğraf baskı tekniklerini kullanarak yeni bir dil yetisi yaratan çağdaş fotoğraf sanatçıları'ndan İzlanda asıllı, sanatçı Egil İbsen hem geleneksel tuval resmini hem de Alternatif fotoğraf baskı tekniğini akrilik boya tekniği ile bir arada kullanmaktadır.



Resim:48
Paintanotype
Cyanotype Acrylics



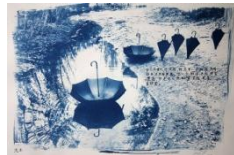
Resim:49
Paintanotype
Cyanotype Acrylics

Sanatçının Alternatif fotoğraf süreçleri resimlerinde yaratıcı sürecin oluşumuna katkı sağlamaktadır. Resimlerinde, film negatiflerini ve dijital negatifleri bir arada kullanmaktadır. Cyanotypes çalışmalarında, Egil İbsen eserlerinin tamamlama sürecinde akrilik boyayı kullanmaktadır. Egil İbsen göre; "Alternatif fotoğraf süreçleri ile kağıda transfer edilecek anları yakalamak için film ve dijital fotoğrafı bir arada kullandığını" söylemektedir. Sanatçı şu an da modern sürrealizmin aktif bir üyesi olarak sanatını sürdürmektedir. Geleneksel fotoğrafı ve Alternatif fotoğrafı modern sürrealizm ile bütünleştirmiştir.

İtalyan asıllı sanatçı Carlo Chechi son zamanlarda yapmış olduğu araştırma ve teknikler sonucu benzersiz ve kalıcı baskılarıyla günümüzde yol alan sanatçılardan biridir.



Resim :50
C. Chechi
"The tree"



Resim :51
C. Chechi
"The geoses"



Resim :52
C. Chechi
"Numb",

Sanatçı 1900 yılların Cyanotype, oiltype, ve tuz baskı teknik ve yöntemini bir arada kullanarak gerçekleştirmiş olduğu fotoğraf süreçleri sanatçının çalışmalarında yaratıcı sürecin oluşumuna katkı sağlamaktadır.



Resim :53 Resim:54 Resim:55 Resim:56 Resim:57 Resim:58
C.Chechi C.Chechi C. Chechi C.Chechi C.Chechi C.cechi
“ Dualism” “ Origami” “ Against
the World”

Fotoğrafın klasik görüntüsünün üzerine uygulanan ve fotoğrafın ana prensiplerini bozmadan kimyasal yollarla fotoğrafı daha estetik hale getiren bu tekniklerden bazılarıdır.

Sonuç

Gelişmelerle birlikte sanatçıların tekniklerinin değişmesinin yanısıra günümüz koşullarının teknolojisi ile birlikte eski tekniklerin iç içe geçmiş olduğu görülür. Geçmişten günümüze sanat sanatçının yaratım sürecinde kendilerini en iyi ifade edebildikleri alanlar ve teknik uygulamalar değişime uğrasa da birbirlerinden geri dönüşümlü olarak beslenmeleri etkileşimler içerisinde yeni ifade biçimlerini bulması kaçınılmazdır. Çağdaş sanatçıların, yeni eserler oluşturmak için, fotoğrafın zengin ve çeşitli tarihinin, ilk dönemlerine ait cyanotype, van Dyck Brown, Gum Bichromate gibi eski fotoğraf baskı teknik ve yöntemlerinin bazıları kullanılmaktadır. Günümüzde dijital süreçlerle arasına mesafe koymak isteyen sanatçıların eski fotoğraf baskı tekniklerine giderek ilgileri artmıştır.

Özellikle İzlanda asıllı sanatçı Egill İbsen ve Carlo Cechi Fotoğrafın klasik görüntüsünün üzerine uygulanan ve fotoğrafın ana prensiplerini bozmadan kimyasal yollarla fotoğrafı daha estetik hale getiren bu tekniklerin bazıları kullanılmaktadır. Belirli aşama süreçlerini gerektiren bu yöntem Fotoğraf baskıda ortaya çıkan ürünün birebir aynısını elde etmeleri ise neredeyse mümkün değildir. Bu da, sanatın tek ve özgün olma özelliği ile bağdaşmaktadır. Cyanotype mavi baskı yöntemi, sanat fotoğrafçıları ve sanatçılar tarafından bir kavramsal sanat aracı olarak kullanılmaktadır. Mavi baskı Cyanotype yönteminin bez, kağıt gibi çeşitli benzeri yüzeylere pozlama yapılması sanatçıya bir çok avantaj sağlamaktadır.

Kaynaklar

Atkins, Anna; Schaaf, J., Larry. Kraus, P. Hans. (1985). *Sun Gardens: Victorian Photograms* Hardcover-November, ISBN 10: 089381203X ISBN 13: 9780893812034

CLarke, Graham. (1997). *The photograph*. Oxford, Oxford University Press, s.16.

James, Christopher. (2009). *The book of Alternative Photographic processes*, 2nd edition, Royal Photographic Society, Chapter 6, The Cyanotype Process, Clifton Park, NY: Delmar Cengage Learning. ISBN 978-1-4180-7372-5. S.102-103-104-105-106.

Keuren,V.S. Davis, C.Sandra. & Goldstein, Stuart. (2010). *A Non-Silver Manuel*, Third Edition 2004, 10 th Revision.

Trust, Getty J.Paul. (2013). *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, The Getty Conservation Institute, ISBN: 978-1-937433-08-6, pg.4-5.

İnternet Kaynakları

Dizdaroğlu, Tülin. “*Geleneksel Cyanotype (Mavi Baskı- Blue Print)*”

Web: (<http://www.fotoritimdergi.com/>) adresinden 8 nisan 2015’de alınmıştır.

Genocchio, Benjamin, (July 2004) Art Review, “*Where Art And Botany Coupled, Photography Evolved*”Published: 4, July 2004

Web: (<http://www.Nytimes.Com/2004/07/04/Nyregion/Art-Review-Where-Art-And-Botany-Coupled-Photography-Evolved.Html>) Adresinden 8 Nisan 2015’de Alınmıştır.

Hasting, JJ. (January 2015) “*Mega Cyanotype for the Story of Light Festival*” 14 Ocak 2015

Web: (<http://photopoieticart.blogspot.com.tr/2015/01/success.html>) adresinden 12 nisan 2015’de Alınmıştır.

Işık, Görkem (May 2010).Alternatif Fotoğrafçılık “*Cyanotype Derin Mavi*” 7th May 2010,

Web: (<http://Altfotografcilik.Blogspot.Com.Tr/2010/05/Cyanotype-Derin-Mavi.Html#/2010/05/Cyanotype-Derin-Mavi.Html>) Adresinden 8 Nisan 2015’de Alınmıştır.

Jobson, Christopher.(october 2012) “*Magnetized Cyanotype Butterfly Installations*” Tasha Lewis by Christopher Jobson on October 3, 2012

Web: (<http://www.thiscolossal.com/2012/10/magnetized-cyanotype-butterfly-installati-ons-by-tasha-lewis/>) adresinden 4 nisan 2015’de alınmıştır

Rosenthal, T. Richard. (April 2014). “*The Cyanotype*” 19 Nisan 2014

Web: (http://vernacularphotography.com/vpm/v1n1/the_cyanotype.htm) adresinden 12 nisan 2015’de alınmıştır.

Saryal,Cenap.“GüneşBaskıTeknikleri”Fotoğrafya.gen.tr

Web:(<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=376,0,0,1,0,0>) adresinden 1 nisan 2015’de alınmıştır.

Saunders, Siannon. (October 2014).Rosie Emerson Residency At National Open Arts IDOL Magazine—9, October 2014

Web:(<http://www.idolmag.co.uk/arts/rosie-emerson-residency-at-national-open-arts/>) adresinden 12Nisan 2015’de alınmıştır

Wang,Sue.(october2011). “*World’s Shadows*”—Zhang Dali Solo Exhibition” by on Oct 27, 2011 • 4:03 pm

Web: (<http://en.cafa.com.cn/worlds-shadows-zhang-dali-solo-exhibition.html>)adresinden) 1 Nisan 2015’de alınmıştır.

West, Rene'.(January 2010). “Anna Atkins: Botanist and Photographer” Monday, 18, January 2010 at 12:41PM

Web: (<http://www.renewest.net/blog/2010/1/18/anna-atkins-botanist-and-photographer.html>) adresinden 12 nisan 2015’de alınmıştır.

Millie , (August2014) .Rosie Emerson Sets a New World Record on Cyanotype Photography, Millie | 08-Aug-2014

Web: (<http://hanguppictures.com/blog-post/rosie-emerson-sets-a-new-world-record-on-cyanotype-photography?A=WebApp&CCID=3967&Page=114&Items=4>) adresinden 12 nisan 2015’de alınmıştır

Larner, Isabel. (August 2014). Rosie Emerson Beats World Record For World's Biggest Cyanotype on 05th August 2014

Web: (<http://www.riseart.com/article/2014-08-05-rosie-emerson-beats-world-record-for-world-s-biggest-cyanotype>) adresinden 10 nisan 2015’de alınmıştır.

İnternette Alınan Görsel Kaynaklar

Resim1: <http://www.4thdayalliance.com/articles/creation-astronomy/creation-astronomers-in-history/john-herschel/>

Resim 2: <http://fineartamerica.com/featured/brooklyn-bridge-jane-linders.html>

Resim 3: <http://fineartamerica.com/featured/cyanotype-brooklyn-bridge-ii-jane-linders.html>

Resim6: <http://www.alternativephotography.com/wp/processes/cyanotype/cyanotype-classic-process>

Resim 12: <http://www.digitalcameraworld.com/2013/02/04/cyanotype-process-digital-photography-using-traditional-techniques/>

- Resim 13: <https://icpbardmfa.files.wordpress.com/2013/03/skc3a6rmbilleda-2013-03-14-kl-12-06-46.png>
Resim 14: <http://www.surpluscameragear.com/blog/anna-atkins-celebrating-women-in-science>
Resim 15: http://en.wikipedia.org/wiki/Cyanotype#/media/File:Anna_Atkins_algae_cyanotype.jpg
Resim 16: <http://megansnaithgcsephotographyportfo.weebly.com/cyanotypes.html>
Resim 17: <http://www.amazon.ca/Anna-Atkins-Cyanotypes-Photographer-Annotated-ebook/dp/B00HV4FPZS>
Resim 18: <http://www.artcritical.com/2006/10/01/robin-hill-multiplying-the-variations/>
Resim 19: <http://www.artbusiness.com/1open/090811.html>
Resim 20: <http://www.artbusiness.com/1open/090811.html>
Resim 21: <http://www.artbusiness.com/1open/090811.html>
Resim 22: <http://www.artbusiness.com/1open/090811.html>
Resim 23: <http://en.cafa.com.cn/worlds-shadows-zhang-dali-solo-exhibition.html>
Resim 24: <http://en.cafa.com.cn/worlds-shadows-zhang-dali-solo-exhibition.html>
Resim 25: <http://www.kunstverein-ludwigsburg.de/deutsch/ausstellungen/archiv/zhang-dali.html>
Resim 26: <http://www.thisiscolossal.com/2012/10/magnetized-cyanotype-butterfly-installations-by-tasha-lewis/>
Resim 27: <https://blog.etsy.com/en/2013/fresh-shop-cyanotypesculptures/>
Resim 28: <http://www.thisiscolossal.com/2012/10/magnetized-cyanotype-butterfly-installations-by-tasha-lewis/>
Resim 29: <http://www.opus-art.com/exhibitions/details-61/rosie-emerson-the-moon-is-no-door>
Resim 30: <http://hanguppictures.com/blog-post/rosie-emerson-sirens>
Resim 31: <http://www.riseart.com/article/2014-08-05/rosie-emerson-beats-world-record-for-world-s-biggest-cyanotype>
Resim 32: <http://hanguppictures.com/blog-post/rosie-emerson-sets-a-new-world-record-on-cyanotype-photography>
Resim 33: <http://www.riseart.com/article/2014-08-05/rosie-emerson-beats-world-record-for-world-s-biggest-cyanotype>
Resim 34: <http://blogs.arts.ac.uk/csm/2015/03/31/graduates-break-cyanotype-world-record-in-india/>
Resim35:http://graylyons.com/artwork/3357014_It_Becomes_Clear_That_You_Are_Planning.html
Resim 36: <http://ndmagazine.net/photographer/silaart/>
Resim 37: http://www.fotolog.com/mrsun_anyway/26900000000017638/
Resim38: <http://www.markhilliardatelier.com/156105/5979373/photographic-projects/gold-toned-van-dyke-brown-prints>
Resim 39: <http://www.art251.com/main/2010/02/17/billy-mabrey/>
Resim40: http://193.166.40.90/wpcontent/uploads/gallery/gum_oklahoman.html
Resim 41: <https://www.flickr.com/photos/charlesguerin/5619046663/>
Resim42: <https://www.pinterest.com/LondonAltPhoto/gum-bichromate/>
Resim 43: http://www.marydorseywanless.com/Portfolio_main.cfm?nK=14154&i=173761&nS=7
Resim 44: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/European-Travelling-Portfolio-2012-2013/Juan-Miguel-Autumn-in-Strasbourg-Gum-over-Cyanotype>
Resim45: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/var/albums/Egill-Ibsen/Caracas%20-%20The%20Barrios.jpg?m=1413833507>
Resim 46: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Egill-Ibsen/In-the-Rain>
Resim 47: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Egill-Ibsen/Surrealism-Flamengo-in-Iceland>
Resim 48: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Egill-Ibsen/Washington-Park>
Resim 49: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Egill-Ibsen/My-Only-Tree>
Resim 50: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Carlo-Chechi/Cyanotypes/The-tree>
Resim51: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/var/albums/Carlo-Chechi/Cyanotypes/The%20gooses.JPG?m=1401731889>
Resim 52: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Carlo-Chechi/Cyanotypes/Numb>
Resim 53: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Carlo-Chechi/Salt-prints/Dualism>
Resim 54: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Carlo-Chechi/Salt-prints/Origami>
Resim 55: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Carlo-Chechi/Oil-prints/Against-the-world>
Resim 56: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Carlo-Chechi/Oil-prints/Just-close-your-eyes>
Resim 57: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Carlo-Chechi/Oil-prints/Mirror>
Resim 58: <http://www.alternativephotography.com/gallery3/Carlo-Chechi/Oil-prints/Nonsense>

GÖRSEL KÜLTÜR ÇALIŞMALARI VE GRAFİK TASARIM ALANI

Didem DAYI¹²³

Özet

Disiplinlerarası çalışmalarla sürekli yeniden üretilen ve dönüşen bir alan olan Görsel Kültür Çalışmaları alanı edebiyat, sanat, film çalışmaları, fotoğraf, algı, yeni medya bilimleri, sanat tarihi, medya bilimleri gibi bir çok disiplinin birlikte ve etkileşim içinde üretildiği görece yeni çalışılan bir alan. Rick Poynor Design Observer’da yayınlanan “Atölye dışında: Grafik Tasarım Tarihi ve Görsel Bilimler” başlıklı makalesinde “Grafik tasarım tarihinin kendini geliştirmek için en iyi şansı, görsel kültür ve görsel çalışmalar arasında kendine geniş bir yer bulmak.” olduğunu söyler. Bu çalışma Görsel Kültür çalışmaları arasında grafik tasarım disiplinin hangi bağlantılar dahilinde varolabileceğini tartışmak amacını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Görsel Kültür, Grafik Tasarım Teorisi, Grafik Tasarım Tarihi

Etrafımızdaki herşey hızla değişiyor, yaşama biçimlerimiz, kullandığımız araçlar, içinde yaşadığımız toplum, teknoloji. Zygmund Bauman’ın tanımlamasıyla zamanın hızlı bacakları var ve olduğumuz yeri korumak için bile hızla koşmak zorundayız. Tasarım disiplini bu hızlı değişimden ilk etkilenen çalışma alanlarından birisi. Tasarım, toplumsal değişim, yeni tanımlanan ihtiyaçlar, kültürel kodlar ve teknolojik gelişmeler ile birlikte şekilleniyor. Değişen çağ, bizi görsellik üzerinden kurulan bir dünyada yaşamaya zorluyor. Görüntü dünyayı anlamamızın birincil yolu haline geldi ve tasarım artık her yerde. Bilginin ve anlamın görsel olarak dolaşıma girdiği tasarlama eyleminin herşeyin üzerine çıktığı bir çağda “Artık sadece mimarlık projelerine ya da sanat sergilerine değil, kot pantolonlardan genlere kadar her şeye tasarım gözüyle bakılıyor” (Foster, 2004:33). Bu hızlı gelişim geçtiğimiz 100 yıl içinde yaşandı ve üretim alanı, sınırları belirli bir disiplinden müphem (*belirsiz*), bulanık bir alana doğru evrim gösterdi.

Grafik tasarım alanının tanımı, geçtiğimiz yüzyıl içinde afiş sanatından afiş tasarımına, grafik tasarımdan görsel iletişim tasarımına ve son olarak iletişim tasarımına dönüştü. Her yeni tanım beraberinde yeni öğrenme kriterlerini, yeni eğitim standartlarını, yeni alan tanımını, yeni türden disiplinlerarası karşılaşmaları gündeme getirdi. Chris Pullman 1998’de “Bir zamanlar grafik tasarım düz, durağan ve iki boyutluydu. Bugün, çoğulcu, melez bir medyayı ihtiva ediyor. Grafik tasarım artık sadece görsellikle değil, çeşitli duyularla ilgili; daha çok, dört boyutlu dünya içinde oynayan hayatın kendisi gibi birşey” (1998: 109) saptamasını yaptığında henüz haberdar olmadığımız bir çok alanın bilgisi ve teknolojisi ile şekillenmiş bir alanda çalışıyoruz bugün. Sadece alanın tanımı değil etkinlik ve üretim alanı, üretim koşulları da teknoloji ve gündelik hayatın hızlı değişimi ile genişlemiştir. Herşey tasarlanmaya açık, tasarım ise arzu nesnesi durumundadır. Günümüzde, öncelikle tasarım disiplinleri daha sonra ise tasarım eyleminin kendisi karmaşık bir ağ içinde yer almaktadır. Postmodernizm ile birlikte Massimo Vignelli’nin deyişiyle tasarımcı “Bir kaşıktan bir kente herşeyi tasarlayabilir” ve ilişkilerden kullanım nesnelere, yaşam biçimlerinden gündelik hayata kadar herşey tasarlanabilir duruma gelmiştir.

Sadece tasarım alanı açısından değil tüm çalışma alanları için günümüzde disiplinler

¹²³ Doç., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, didem@didemdayi.com

arasındaki sınırlardan bahsetmek artık çok zor. Fakat tasarım alanı sadece beslendiği kaynaklar ve üretim süreçleri ile değil üretim sonrasında da disiplinlerarası bir ilginin odağı haline gelmiştir. 2011 tarihli Icograda (International Council of Graphic Design Associations) Tasarım Eğitimi Manifestosu'nda iletişim tasarımı alanının "... başka disiplinlerden kaynaklanan ifade şekillerinin ve yaklaşımların çok boyutlu ve karışık bir görsel kabiliyet içerisinde giderek daha çok birleştiği bir meslek haline..." (Yazılar, 2012: 1) geldiği vurgulanmaktadır. Alan, iletişim işlevini yerine getirebilmek için farklı disiplinlerin işbirliğine ve ortak üretime ihtiyaç duyar duruma gelmiş, iş tanımı ise "çok platformlu bir içerik teslimi" olarak genişlemiştir. Manifesto'nun hemen ardından yayınlanan makalelerden biri olan Dave Malouf'a ait "Geleceğin Tasarımı" başlıklı metin, tasarım eğitiminin içine "İnsanlığı Anlamak" başlığı altında politika, ekonomi, antropoloji ve psikoloji gibi sosyal bilimler disiplinlerini koymuş ve retorik, anlatım, semiyotik gibi dile ait bazı yeterliliklerin gerekliliğinin altını çizmiştir. Malouf (2012: 1), "Teknolojiden dolayı hız kazanan kültürel karmaşıklık, bizi kullanım, tüketim, toplumsal davranış ve bireysel anlam arasındaki ilişkileri incelemeye zorlamaktadır." ifadesini kullanmıştır. Bu tanımlar tasarımcının içinde bulunduğu disiplinlerarası ilişkiyi göstermesi açısından son derece önemlidir.

Disiplinlerarası sınırların kalkması Zyund Bauman'ın *Akışkan Dünya* kavramı çerçevesinde bir çok alanın bilgisinin çakışmasını, birbirinin içinde erimesini ve birbirinin bilgisi ile beslenmesini ve sürekli yenilenme ve değişimi gündeme getirmektedir. Sosyoloji, kültürel antropoloji, psikoloji, tasarım üretimi için, bilgilerine artık açıkça ihtiyaç duyduğumuz alanlar haline gelmiştir. Bununla birlikte *tasarım disiplininin üretiminin* de görece yeni sayılabilecek alanlar olan *Kültürel İncelemeler* ve *Görsel Kültür* alanlarının konusu olması kaçınılmazdır. Görsel Kültür alanı görüntünün ardında yatanı anlamak amacı ile "optik deneyimin her tür tezahürleri ile görsel pratiğin her çeşidi ile ilgilenir" (Akay, 2007: 18). Moda, mimarlık, sanat, sanat tarihi, antropoloji, fotoğraf, reklam, dijital medya, televizyon, film, video çalışmaları ve insan üretimi olan görüntünün her tür biçimi çalışma konusu olarak belirir.

Görsel kültür, sosyal ve beşeri bilimlerde gerçekleşen kültürel değişim ve dönüşümün parçasıdır. Yalnızca kuramsal modelleri ele alarak yeni bakış yollarının üretilmesini değil, aynı zamanda yeni düşünme modellerinin üretilmesini de önerir. Kültürel anlamlar üretmede, kültürün içinde estetik değerlerin, cinsiyet stereotiplerinin ve iktidar ilişkilerinin belirlenme ve korunmasında görüntünün merkezi konumunu hesaba katar. İlgilendiği meseleler işitselliğin, mekânsallığın ve görselliğin çözümlenmesi ve yorumlanmasından, seyretme eyleminin ruhsal dinamiklerine kadar uzanır (Saybaşı, 2007: 23).

Sınırları belirsiz, sürekli değişen, farklı disiplinlerin bilgisi ile genişleyen, farklı çalışma alanlarının birbiri ile çakışması ile form değiştiren bir alan olan Görsel Kültür, iletişim tasarımının nihai ürünü olan görüntü üzerine çalışmaktadır ve "... görsel olanın sosyal inşası ve sosyal olanın görsel inşası" (Dikovitskaya, 2006: 58) bağlamında görüntüyü yapısöküme uğratar. Amacı "görüntü, kültür ve sistem arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktır" (Georgetown.edu).

Nicholas Mirzoeff postmodernizmin nedeninin modernizm ve modernist kültürün kendi görselleşme stratejisini yaratmadaki başarısızlığının sonucu olduğunu belirtir ve "*Diğer bir deyişle kültürün bu görsel krizi metinselliği değil postmodernizmi yaratmıştır*" (Mirzoeff: WEB) saptamasını yapar ve postmodernizmin görsel kültür olduğunu söyler.

1970'li yılların başından bu yana çalışılan alan, görüntünün toplumsal işlevini konu alır. Toplumsal yapının görüntü üzerinden kurulduğunu söyler. Cinsiyet rollerini, toplumsal rol modellerini, azınlıklar meselesini, iktidar ilişkilerini, kültür üretimini, sosyal hiyerarşinin

kurulmasını görüntü üzerinden çözümleme ve anlama çabasıdır. “Görsel kültürün rolü, toplumsal düzeni yeniden üretmektir” (Barnard, 2002: 213).

Anlamanın görsel olarak dolaşımda olduğu bir çağda, görüntü üreten en önemli disiplinlerden birisi olarak iletişim tasarımı ya da kullanmaya alıştığımız haliyle grafik tasarımın görsel kültür alanı ile yakın ilişkide olması kaçınılmaz gibi görünmektedir. Her ne kadar reklam görüntüsü bu çalışmalarda sıkça konu edilse de grafik tasarım henüz bu çerçeveye içerisine girebilmiş değildir. Rick Poyner, Design Observer’da yayınlanan “Atölye dışında: Grafik Tasarım Tarihi ve Görsel Bilimler” başlıklı makalesinde Görsel Kültür’ün temel kitabı sayılabilecek Nicholas Mirzoeff’in hazırladığı “The Visual Culture Reader” isimli kitapta grafik tasarım alanının hiç konu edilmediğinin altını çizer. “Bu bir çok kez yayımlanmış belgede 740 sayfalık 60 yazının içinde grafik tasarım ile ilgili hiç bir şey yok” der ve ekler; sergileme ve görüntü bölümünde bile. Malcolm Barnard’ın Sanat Tasarım ve Görsel Kültür isimli kitabı dışında Görsel Kültür başlığı ile çıkmış bir çok kitaba baktığımızda da aynı durumu görmek mümkün.

Birbirlerine son derece yakınlaşmış görünen, içiçe bu iki alanın yani Görsel Kültür ve İletişim Tasarımı alanının birbirine ilgisizliğini anlamak son derece önemli görünmekte ve kendi alanımız adına gelecekte yeni olanaklar içermektedir. Poyner aynı makalesinde Grafik Tasarım Tarihi’nin uzun diyebileceğimiz bir geçmişe sahip olmasına rağmen kendi tarihsel bilgisini oluşturamadığına ve bir akademik çalışma alanı olmaktan uzak kaldığına vurgu yapar ve Grafik Tasarım tarihini isteksiz disiplin olarak tanımlar ve “Grafik Tasarım tarihinin kendini geliştirmek için en iyi şansı, görsel kültür ve görsel çalışmalar arasında kendine geniş bir yer bulmaktır” önermesini yapar.

Peki Grafik Tasarım alanı neden tarihsel ve teknik olan dışında bir kuramsal alan oluşturamadı? Tasarım kuramına daha farklı yaklaşabilir miyiz? Görsel Kültür çalışmaları altında henüz yer almamış olmasının nedenlerini tartışmak mümkün mü? Görsel kültür alanının bilgisi ile tasarım ürününün okunmasına nasıl bir katkı sağlayabiliriz. “Tasarım kuramı yaratmak, kişinin kendi cemiyetini kurmasıyla, gündelik pratiği sorgulayan ve aydınlatan sosyal bir ağ kurmakla-görünür kılmakla...” mı ilgilidir?

Ellen Lupton, “Tasarımcılar, tasarım hakkında okuyarak çalışmalarında gelişim ve değişimi amaçlarlar. Eleştirel yazım ise yeni sorgulama yolları ve yeni kuramsal yönler sağlar...” diyerek tasarım teorisi için iki alternative işaret ediyor. Tasarım tarihinin ve şimdiye kadar yazılmış olan teorik metinlerin tasarımcıların kendilerini geliştirme amacı ile oluşturulduğunu, bu tip bir yazımın hedef okuyucu kitlesinin yine tasarımcılar olduğunu belirtiyor. Tasarımcıların mesleki gelişimlerini önceleyen fazlaca kaynak var gibi görünürken eleştirel yazımın eksikliği ya da yetersizliği son derece belirgin bir hal almıştır.

Grafik Tasarım tarihi ile ilgili elimizde olan bir çok kaynak var. Grafik Tasarım alanındaki metinler, teknik ve çalışma yöntemini araştıran ya da tasarımcı ve dönemi değerlendiren metinlerin dışına çıkıp, tasarım tarihi alanını neden genişletemiyor? Her ne kadar akademik bir alan olarak tanımlanmaktan uzaksa da günümüze kadar yapılan tasarım tarihi çalışmaları bize bütünlüklü bir kronoloji sunmak konusunda son derece başarılı. Tasarımcılar, teknik, medya ve çalışma alanları konusunda yazılmış doyurucu makaleler bulabilmekte.. Buna karşın bir çok tasarım kuramcısı benzer endişeyi taşımakta.

Grafik tasarımın alanının kendine ait bir kuram ve tarih bilgisi oluşturabilmesi 1980’li yıllardan bu yana tartışılan bir konu. Michael Rock 1995 yılında, tasarımcı odaklı bir tarih yazımı için “Eğer ‘tasarım uzmanları’ üzerinde yoğunlaşan yaklaşımları seçerseniz, alanımızı bilerek daraltırsınız” (Poyner, 1995: 2). Yazar, kültür konusunun bilinçli bir

şekilde dışarıda tutulduğunu ve artık tasarım nesnesinin farklı türden okumalara tabi tutulması gerektiğini belirtir. Modernist tasarım konusunda yıllarca bir çok metin üretildiğini söyler ve ekler, “*Bu arada akımın biçimsel kuralları ile şirket kapitalizmi arasındaki ilişki hiç incelenmedi*” (Poynor, 1995: 2), günümüz tasarım tarihinde logolar, afişler, kitaplar, yazı karakterleri ve tasarımcıları hakkında doyurucu metinler var fakat içinde bulunduğu kültür tarafından nasıl anlamlandırıldığı, kültürü nasıl dönüştürdüğü çok fazla makalenin araştırma konusu değil. Rick Poynor tam burada alanın teorisinin gelişebilmesi için Görsel Kültür Çalışmaları arasında yer almasını önerir ve “*...grafik tasarım tarihine yeni yaklaşımlar üretmek için atölye dışındaki en uygun zemin olma potansiyeline sahip*” (Poynor, 2014: 1) değerlendirmesini yapar.

Peki farklı bir bakış açısı ile grafik tasarım kuramını nasıl genişletebiliriz, nasıl yeni yaklaşımlar üretebiliriz? Şimdiye kadar yazılan kuram neden bir akademik çalışma alanı olmaktan uzak kaldı? Görsel Kültür alanı ile nasıl bir kesişme alanı bulabiliriz? Grafik Tasarım üzerine eleştirel bir yazım mümkün mü?

Altı çizilebilecek bir çok başlığın yanı sıra görece önemli olan etken görüntünün yani bu makalenin konusu dahilinde grafik tasarım ürününün okunmasında izlenen yoldur. Tasarım tarihi üzerine yazılanlar ve yapılan okumalar Marcia Pointon’un sanat eserlerinin değerlendirilmesi ve analizi için önerdiği sınıflandırma ile nesne temelli okuma sınırları içinde değerlendirilebilir. Yani okunan nesne, yapıt ya da tasarım ürünü kendisini oluşturan kültürel, sosyal, politik bağlamdan bağımsız olarak değerlendiriliyor. Doku, renk, düzenleme, malzeme gibi fiziksel özellikleri ön plana çıkarıyor. Pointon’a göre bu yaklaşım, yani “*sanat ve tasarımın biçimsel özelliklerine vurgu, bir sanatçının, ekolün ya da tüm bir dönemin genel biçimsel özelliklerini saptamaya yardımcı olur*” (Barnard, 2002: 57). Bu çerçevede yapılan okuma eylemi, dönemin görsel yapısını anlatmakta son derece başarılı olsa da toplumsal olan ile ilişki kurmak konusunda bazı sıkıntıları içeriyor. Malcolm Barnard bu tür bir okumaya “*bir görsel kültür örneğinin görünüşü sadece görüntüsüne gönderme yapılarak anlatılamaz*” diyerek itirazda bulunur. Biçimsel özellikler içinde bulunulan toplumun üzerinde anlaşılmış kodlardır ve kültürel anlamları vardır. Tasarlanmış görüntü hitap ettiği kitle ile iletişim kurabilmek amacı ile ortak kodlar ve tarzlar kullanmaktadır. Kültürel bağlamından bağımsız olarak biçimi okumaya çalışmak bu kodları görmezden gelmek ve biçimi önceleyen fiziksel bir okuma yapmak anlamına gelmektedir. Modernist tasarımdan bahsettiğimizde biçimsel özelliklerini oldukça iyi biliyoruz ama Modernist tasarım ilkelerinin hangi kültürel iklimde kimler için nasıl o şekilde üretildiğini, nasıl bir etki yarattığını, kültürel olarak dönüştürücü gücünü nasıl kullandığını tartışacak metinler bulmakta zorlanıyoruz.

Bir diğer nesne temelli yaklaşım ise sanatçının, tasarımcının biyografisi ve amaç çerçevesinden değerlendirmeler yapar. “*Temelde, bu yaklaşım, sanatçı ya da tasarımcının hayatına, biyografisine ya da hayat hikayesine bakar ve çalışmalarını hayatları açısından anlatmaya teşebbüs eder*” (Barnard, 2002: 59). Bu sanat için olduğu kadar tasarım alanı için de popüler ve sık kullanılan bir yaklaşımdır. Tasarım dergileri, tasarımcıların dosya konusu olarak işlendiği bölümlerle, raflar ise tasarımcıların kendileri ve işleri ile ilgili kitaplarla dolu durumdadır. Genellikle tasarım anonim bir etkinliktir, fakat tasarımcının bildiği durumlarda Barnard’ın deyimiyle onları bir sanatçı gibi değerlendirme eğilimi vardır. Benzer biçimde Poynor’da “*...Tasarım tarihinin sadece kahraman tasarımcıların (beyaz, erkek) yaptıkları işlerle ilgileniyor oluşu.*” (Poynor, 2014: 1) eleştirisini getirir. Bu metinler bir tasarımcının tüm dönem işlerini, tasarımcının gelişimini aktarmakta son derece başarılı olsalar da dönemin tarihsel bilgisi ile bağlantı kurmak konusunda son derece

isteksizler. Tasarım ürününün toplumsal bir değer taşıdığı karşılıklı bir etkileşim ve dönüşüm içinde anlamlandırıldığı bir gerçek.

Pierre Bernard ve 1968 sonrasında kurulan kolektifi Grapus'un yaptığı tüm işler hafızamızdayken, bu üretimlerin toplumsal anlamını, toplumu nasıl dönüştürdüğünü, varolan sosyal, kültürel, ekonomik yapıda ne anlama geldiğinin de tartışılması gerekmektedir. Bülent Erkmek'in Irak'ta Savaşa Hayır Koordinasyon Kurulu için 2001'de hazırladığı yuvarlak forma sahip dövizlerin neden ana akım siyasi grup ya da partilerce değil de kültürel olarak azınlık diyebileceğimiz ve hak arama mücadelesi içinde bulunan gruplar tarafından kullanıldığını konu alan bir çalışma yok? Tasarım ürünü hayata karışır, belli bir anlama gelmesi için dolaşıma sokulur, egemen sınıfın ilgi alanlarını ortaya koyar ve toplumsal yapı tarafından sürekli yeniden anlamlandırılır. Tasarım ürününün nasıl bir toplumsal yapı için üretildiği, siyasi ve ekonomik zemin o ürünün anlamına katkı yapar, değiştirir, dönüştürür.

Pointon'un diğer başlığı olan yapı temelli yaklaşım ise nesne temelli yaklaşımın aksine görüntüyü tarihsel, kültürel, politik bağlamdan bağımsız düşünmez. Görüntünün nedenleri üzerine soru sorar. Yapıt temelli yaklaşım için bir görüntü ideolojik bir işlev taşır. Varolan sosyal, ekonomik ve politik durumun bir parçasıdır. Yani tasarım üretiminin görüntüsü değildir önemli olan, görüntünün nedenleridir. *"İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse resim olsun, imgelere baktığımız zaman gördüğümüz şey insan bilincinin bir ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır"* (Leppert, 2002: 14) ve görsel kültür alanı görüntünün nedenleri üzerine soru sorar. Neden yapılmıştır? Kim için, neden bu görüntü ile üretilmiştir? Kim için nasıl görünmektedir? Neden bu anlama gelir? Karl Marx ve Sigmund Freud'un eleştirel yaklaşımına benzer bir biçimde, toplumsal gerçekliğin ve görüntünün zaman içinde değiştiğini, sadece görüntüye bakarak anlamamanın mümkün olmadığını, toplumdaki değişim, çatışma ve çelişkiler ile de anlamlandırılabilceğini öngörebiliriz. Görünenin altında yatan mekanizmaları, toplumsal dinamikleri analiz etmeye çalışırız. *"Bu tür anlatımlara göre, toplumsal sınıflar, görsel kültür örneklerinin nasıl ve neden görüldükleri gibi görüldüklerini açıklamakta önemli yer tutar; ve toplumsal sınıflar, büyük ölçüde ekonomi açısından tanımlanırlar. Aynı zamanda görsel kültürün ideolojik bir işlevi olduğunu da iddia ederler"* (Barnard, 2002:70). Bugün kesinlikle söyleyebildiğimiz şey görüntünün toplumsal yapı, hakim ideoloji, hayat tarzları, gündelik hayat ve dolaşımda olan bilgi ile anlamlandırıldığıdır. Bu yaklaşıma göre görüntüler sadece bu ideolojileri yansıtmakla kalmaz o ideolojileri üreten ana damar haline gelmişlerdir. Roland Barthes'in söylemi ile "Her reklam bir bildiridir" aynı tasarım görüntüsü gibi. Tasarım görüntüsü de görsel kültürün olmazsa olmaz alanı olan reklam görüntüsü gibi güncelle aittir. Karşısında konuştuğu topluluğun görsel sözlüğünün ya da anlam dünyasının dışında yaşama şansı yoktur. Bilgi iletmek, etkilemek ve görünür olmak için oradadır. Karşısında konuştuğu kitleyi dönüştürür ve onun tarafından hem anlamlandırılır hem biçimlenir.

Grafik tasarım alanının üretimi içinde bulunduğu dönemin tarihsel, görsel, siyasal, kültürel ortamından kopuk olarak okunması tarih oluşumuna sekte vuran en önemli unsurların başında gelmektedir. Üretilen tasarım ürününün ekonomik, kültürel, sosyal, çevresel, ilişkisel bir içeriği vardır ve alanın üretiminin bu bağlamda nesne temelli okunmasının hem farklı disiplinler arasındaki ilişki bakımından hem de üretiminin toplumsal sonuçları üzerine oluşturulabilecek bir teorik alanın oluşturulması açısından önemli olduğu ortadadır. Grafik tasarımın ürünü, içinde bulunduğu kültürün üretimidir ve kuşkusuz onunla birlikte okunması gerekir. Nasıl ki üretiminde diğer disiplinlerin bilgi ve etkisini günümüzde

yadsıyamıyorsak nihai üretimin okunmasını da disiplinlerarası bir yaklaşım olmadan yapmamız artık mümkün görünmüyor.

Sonuç

Günümüzde disiplinler arasındaki sınırlardan bahsetmek oldukça zor. Sadece tasarım üretimi için değil tasarım teorisi için de disiplinlerarası bağlantılar kurabilmek neredeyse bir gereklilik haline gelmiştir. Üretilmiş görüntünün toplumsal anlamı ve dolaşımı yeni türden bir tasarım yazımının önünü açmaktadır ve bu durum tasarım alanını Görsel Kültür Çalışmaları'nın konusu haline getirmektedir. Tasarlanmış görüntünün dolaşıma girdikten sonraki dönüşümü ve anlamı üzerine düşünebilmek Tasarım yazımı için verimli bir yol olarak beliriyor. Böyle bir yaklaşımla görüntünün ardında yatan ideolojiyi çözümlenmeye çalışmak tasarım tarihini nesnesinden kurtarabilir.

Kaynakça

- Akay, Ali, “Önsöz”, Toplumbilim Görsel Kültür Özel Sayısı, Bağlam Yayıncılık, Sayı:22, İstanbul,
- Barnard, Malcolm, **Sanat Tasarım ve Görsel Kültür**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2002
- Dikovitskaya, Margaret, **Visual Culture, The Study of the Visual after Cultural Turn**, MIT Press, Cambridge, 2006
- Foster, Hal, **Tasarım ve Suç**, İletişim Yayınları, Sanat Hayat 4, İstanbul, 2004
- Leppert, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002
- Malouf, Dave, “**Geleceğin Tasarım Eğitimi**”, Çeviri: Leyla Tonguç Basmacı, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Ekim, 2012, sayı 121
- Mirzoeff, Nicholas, “**What is the Visual Culture**”, <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Mirzoeff-What is Visual Culture.pdf>, Erişim: Mart 2015
- Poynor, Rick, “**Atölye Dışında: Grafik Tasarım Tarihi ve Görsel Bilimler**” Çeviri: Beril Tülü, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Ekim 2014, Sayı 145
- Poynor, Rick, “**Grafik Tasarım Elistirisi Nedir?**”, Haziran 1995, Çeviren: Mine Haydaroglu, Yazılar, Ekim 1995, Sayı: 72
- Pullman, Chris, **The Education of Graphic Designer**, Steven Heller, Çeviri: Sadık Karamustafa, Allworth Press, New York, 1998, s. 109
- Saybaşı, Nermin, “**Giriş**”, Toplumbilim Görsel Kültür Özel Sayısı, Bağlam Yayıncılık, Sayı: 22, İstanbul

BİLGİ VE İLETİŞİM ÇAĞINDA BİLGİ OKURYAZARLIĞININ MOTOR KUVVETİ OLARAK GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNİN GELECEĞİNE DAİR BAZI GÖRÜŞLER

Nesrin GÜRSES¹²⁴
Reşit AKDAĞ¹²⁵

Özet

Sunulmak üzere olan bir yüksek lisans tezi kapsamında profesyonel bazı grafik tasarımcı veya akademisyenlerin görüşleri araştırılmış ve ulaşılan bazıları ile yüz yüze görüşülmüştür. Edinilen verilere göre Grafik Tasarımcı; entelektüel ve "bilgi okuryazarı" olmalıdır. Üniversitelerin Grafik Tasarım bölümlerine öğrenci alınırken kullanılan yöntemler "bilgi okuryazarı yetiştirme" hedefine göre güncellenmelidir. Grafik tasarım eğitimi disiplinler arası olmalıdır. Bunu gerçekleştirmek için seçmeli derslerin diğer alanlardan alınabilmesi sağlanabilmelidir. "Grafik Tasarım" oldukça etkili ve geçerli bir iletişim aracıdır. Bilgi ve iletişim teknolojileri küreselleşmenin ana unsurlarıdır. Küreselleşmenin bütün boyutlarıyla sardığı dünyada grafik tasarım ürünleri; bu anlamda yeni, geçerli ve oldukça etkili bilgi paylaşımı ve iletişim araçlarıdır. Öyleyse bilgi ve iletişim çağının başrol oyuncularından biri "grafik tasarımcıdır". Reel bir ihtiyaca cevap vermek zorunda kalındığından, alt dallarıyla birlikte grafik tasarım eğitiminin esnek bir yapıyla yeniden planlanması, son yılların pasif bırakılan yapısal dönüşüm projelerinin profesyonel yaklaşımlarla etkin hale getirilmesi gerekmektedir. Bu yeni yapısalcı süreçte –akademik ortamın öz nitelikleri korunmak şartıyla- her türlü etkileşim mümkün olabilmelidir. Ancak eğitimde teknolojinin kullanılma şekli, yoğunluğu veya niteliği konusu ayrıca ve iyice tartışılmalıdır. Tüketim dinamiklerinin körükleyicisi bir araç olmaktan çok, toplumu entelektüel değerler açısından doğru hedeflere sürükleyebilen bir vizyoner değişim ihtiyacının somutlaşmasından söz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bilgi okuryazarlığı, küreselleşme, entelektüel birikim, iletişim, disiplinler arası eğitim, grafik tasarım.

AT THE AGE OF INFORMATION AND COMMUNICATION, SOME CONCLUSIONS ON THE FUTURE OF GRAPHIC DESIGN TRAINING AS THE ENGINE POWER OF INFORMATION LITERACY

Abstract

For a master's thesis prepared in the context of the graphic design education, the ideas of The most important professional graphic designers or academics have researched and have been interviewed face to face. The Graphic Designer should be intellectual and "information literacy". The methods used to select students to the Graphic Design Departments of The Universities, should be updated according to the purpose of "information literacy training". Graphic design education must be interdisciplinary. To accomplish this, be able to provide elective courses can be taken from other areas. "Graphic Design" is a highly effective and valid as a communication tool. Information and communication technologies are key elements of globalization. Graphic design products in the world which surrounds all aspects of globalization; In this sense, new, current, and highly effective information sharing and communication tools. This situation is a real need, with sub-branches of graphic design training and re-planning with a flexible structure, must be activated with the professional approach of structural transformation project. This new structuralist process -Academic environment should be possible, provided that the essence of nature to avoid any interference. However, the use of technology in education shape, density or quality issues should be discussed separately and thoroughly. What is desired to be told, not lead to increased consumption, even more than that, the community is in need of a concrete visionary change can drag the right target in terms of intellectual values.

Key Words: Information literacy, globalization, intellectual resources, communication, interdisciplinary education, graphic design.

¹²⁴ Öğr. Gör., Ordu Üniversitesi, nesrin-gurses@hotmail.com

¹²⁵ Öğr. Gör., Ordu Üniversitesi, resit_akdag@hotmail.com

1. Bilgi Okuryazarlığı

Batı dünyası odağından bakıldığında, insanlık âleminin modern çağa doğru serüveninde; 18. yüzyıla kadar tarıma, ilkel düzeyde hayvancılığa ve balıkçılıkla birlikte sınırlı kapsamda ticarete dayalı bir toplumsal yapıdan 18. yüzyıl itibarı ile sanayi devrimi ve aydınlanma başlığı altında büyük çaplı toplumsal devinimlerin karşı konulamaz, öngörülemez ve sonuçları kontrol edilemez niteliklerinin zorlamasıyla sanayi toplumuna; sonrasında 20. yüzyılın ortalarından itibaren bilgi ve iletişim teknolojilerinin hayal edilemez boyutta gelişmesi ve küresel çapta radikal değişimlere/yeniliklere yol açan sonuçlarıyla sanayi toplumundan bilgi toplumuna geçildiği görülmektedir. Özellikle 1980'lerden sonraki dünyanın; bilgi ve iletişim teknolojilerinin hayatın her alanını saran ve insana dair neredeyse her şeyi köklü biçimde etkileyip değiştiren, yeniden tanımlayıp yapılandıran doğası sebebi ile bilinen tarihin tümünden her bakımdan farklı ve apayrı olduğu açıktır. Dünyanın “küresel bir köye” dönüştüğü ifadesi bu gelişmeler ışığında bilim kurgu cümlesi olmaktan çıkmış ve gerçeğe dönüşmüştür. Doğal olarak insanların algı ve ihtiyaçları da yeniden tanımlanmış ve dahası yönetilir olmuş, ekonomik, kültürel, sosyolojik etkilerle birlikte adeta dünya yeniden kurulmaya başlanmıştır.

Kontrolsüz tüketimi de beraberinde getiren bu benzersiz sürecin eğitim alanında da büyük ve önemli yansımaları olmuştur. Eğitim kurumları –artık- yetiştirdikleri bireylerin bu “yeni dünyanın” şartlarına uygun olabilmesi için hem öğrenci kabul ederken ve hem de yetiştirirken “bilgi okuryazarlığı”nın gerektirdiği donanım özelliklerini birincil önemde dikkate almak zorundadırlar. Bu anlamda yeni yetişmiş eleman profili sadece teknolojiyi etkin kullanabilen değil, bilgi becerileriyle donanmış (bilgiye ulaşabilen, bilgiyi kullanabilen, bilgi üretebilen ve iletebilen) birey olmayı içermektedir ki bu durum 1980'lerden önceki dünyanın gerektirdikleriyle hiç de benzememektedir.

“Bilgi okuryazarlığı” kavramı ilk olarak 1974 yılında Paul Zurkowski tarafından kullanılmış ve “*Bir problemin çözümünde bilgi kaynaklarını kullanmak kadar bilgiye erişim için gerekli olan teknik becerilere de sahip olmak*” şeklinde tanımlamıştır (Aldemir, 2004, 22,23; Spitzer 1998: 246; Bawden 2001:227). Kavram konusunda kaynaklarda adı sık geçen Taylor, 1979 yılında bir bilgi okuryazarlığı tanımının içermesi gereken unsurları şöyle sıralamıştır:

“Gerçek yaşamla ilgili problemleri çözebilmek için bilgiye ulaşma, değişik kaynaklardan bilgiye erişebilme, bilgilenmenin sürekliliğini sağlayabilme, bilginin ne zaman ve nasıl elde edileceğine ilişkin stratejiler belirleyebilme”. (Spitzer 1998: 246; Bawden 2001: 228).

Bilgi okuryazarlığı kavramının içeriği konusundaki tartışmaların sonucunda Information Fluency (bilgi akıcılığı), Global Informatics (küresel bilişim), Information Competence (bilgi yeterliliği), Information Discovery (bilgi keşfi), Information Empowerment (bilgi yetkinliği), Information Mapping (bilgi haritalama/bulma), Information Sophistication (bilgi hâkimiyeti), Macroscopism (makroskopizm), Library Experience (kütüphane tecrübesi) gibi bazı alternatif kavramlar türetilmiştir. Bu karmaşaya dâhil olmamak adına, kavramın ne anlama geldiği konusunu berraklaştırmak ve o zemin üzerinde hareket etmek daha makul görünmektedir (Kurbanoglu, 2010:723).

Ahmet Aldemir imzalı “Öğretmen Adaylarının Bilgi Okuryazarlığı Düzeyleri Üzerine Bir Araştırma” adını taşıyan tez çalışmasında (Aldemir, 2004, 22,23) özetlendiği şekliyle, bilgi okuryazarlığı konusundaki düşünceler; onun, diğer okuryazarlık türlerine göre üstlendiği başat rolü pekiştirmektedir. Çeşitli bilim insanlarından bir kısmı bilgi okuryazarlığını sürekli eğitimle ilişkilendirmekte, genel olarak bilginin elde edilmesi, yönetilmesi ve kullanılması becerisi olarak tanımlamakta, bireyin kişisel ve mesleki bağlamda sürekli

eğitim almasını sağladığını belirtmektedir. Çalışmada anlatılan diğer bir yaklaşıma göre ise bilgi okuryazarlığı bireyin sahip olması gereken özelliklere dayanmaktadır. Başka bir ifadeyle, bilgi okuryazarlığı konusundaki tanımlar bir yandan kavramı açıklamaya çalışırken aslında asıl önemli noktanın kime “bilgi okuryazarı” deneceği sorusunun cevabı olduğu vurgulanmaktadır. Bu soruya ilk cevaplardan biri 1979 yılında IIA (US Information Industry Association- Amerikan Bilgi Endüstrisi Derneği) tarafından verilmiş (Spitzer, 1998:246) ve “*Bilgi okuryazarı olan kişi, soruları sistematik olarak çözmeye bilgi kaynaklarını kullanabilen ve kaynakların kullanımı ile ilgili teknik becerilere sahip olan kişidir.*” denilmiştir. Amerikan Kütüphane Derneği’nin Bilgi Okuryazarlığı Komitesi tarafından 1989 yılında yayınlanan raporda ise bilgi okuryazarı kişinin taşıması gereken özellikler sıralanmış, “*Bilgi okuryazarı kişi; bilgi gereksinimini fark eder, gereksinim duyduğu bilginin yerini belirler, bilgiyi değerlendirir ve bilgiyi etkin olarak kullanır. Bilgi okuryazarı kişi, nasıl öğreneceğini bilen kişidir. Nasıl öğreneceğini bilir, çünkü bilginin nasıl düzenlendiğini, nasıl bulunacağını ve bilgiyi nasıl kullanacağını bilir.*” denmiştir. Burnheim’a göre de (1992: 194) kişinin bilgi okuryazarı olabilmesi için, “*bilgi gereksinimini fark etmesi, bilginin yerini belirleyebilmesi, bilgiyi değerlendirebilmesi ve gereksinim duyduğu bilgiyi etkili biçimde kullanabilmesi gerekmektedir.*” Doyle (1992:3) tarafından gerçekleştirilen ve “Delphi Çalışması” diye bilinen çalışmadaki tanıma göre bilgi okuryazarı olan bir kişi; “*Doğru ve yeterli bilginin mantıklı karar vermenin temeli olduğunu bilir, bilgi gereksinimini fark eder, bilgi gereksinimlerine dayalı olarak soruları formüle eder, olası bilgi kaynaklarını belirler, başarılı araştırma stratejileri geliştirir, bilgisayar tabanlı ve diğer teknolojileri de kapsayan bilgi kaynaklarına erişir, bilgiyi değerlendirir, bilgiyi düzenler, yeni bilgiyi mevcut bilgiyle bütünleştirir, bilgiyi eleştirel düşünme ve problem çözmeye kullanır.*” Lenox’a göre ise (1993:314) bilgi okuryazarı olan kişi; “*Bilmeyi arzu eden, soruları formüle edebilen, analitik düşünme becerilerine sahip olan, araştırma yöntemlerini belirleyebilen ve sonuçların değerlendirilmesinde eleştirel olabilen kişidir ve bilgi problemini çözebilmek için artan bilgi kaynakları üzerinde araştırma yapma becerisine sahip olmak zorundadır.*” Bruce (1994:3), kendinden önceki tanımlamaları kullanarak bilgi okuryazarı kişinin sahip olması gereken “yedi anahtar” özelliğinden bahsetmektedir: “*Bilgi okuryazarı; öğrenmeyle meşgul olur, bilgiyi etkin olarak kullanır, değişik bilgi teknolojileri ve sistemlerini kullanır, bilgi kullanımını teşvik eden iç dinamiklere sahiptir, bilgi dünyası hakkında sağlam bilgiye sahiptir, bilgiye eleştirel yaklaşır, bilgi dünyasıyla karşılıklı etkileşimi kolaylaştıran kişisel bir bilgi birikimine sahiptir.*” (Aldemir, 2004, 22,23)

Tessmer gibi bilim insanlarına göre bilgi okuryazarlığı; “*Araştırma stratejisi oluşturmak, bilgiyi değerlendirmek, detay üzerinde durmak, zaman unsurunu hesaba katmak ve problem çözmek gibi becerileri*” ifade eder ve bilgi okuryazarlığı ile bilgisayar okuryazarlığı karıştırılmaması gereken farklı kavramlardır (Aldemir, 2004, 23; Spitzer 1998: 247).

1987’de yayınlanan ve ERIC (Educational Research for Information Center) veritabanına girmesi ve bilgi okuryazarlığının eğitim programları içerisinde yer alması konusunu ele alması açısından bir kilometre taşı sayılan “*Bilgi Toplumu için Bilgi Becerileri (Information Skills for an Information Society: A Review of the Research)*” adlı kitabında, bilgi okuryazarlığı ve fonksiyonel okuryazarlık arasındaki yakın ilişkiye dikkat çeken Kuhlthau, bilgi okuryazarlığının eğitim programları içerisinde yer alması gerektiğini söylemektedir. Kuhlthau’ya göre bilgi okuryazarlığı; “*Bilgiye duyulan ihtiyacın hissedilmesinden bilgiye dayalı karar vermeye kadar devam eden süreçte, bilgisayar ve iletişim araçları tarafından sunulan bilginin yönetilmesi becerisidir.*” (Kurbanoğlu, 2010:727, Aldemir, 2004, 23; Spitzer 1998:249; Doyle 1994:1).

Pek çok bilim insanı, bilgi okuryazarı olmanın, *yaşam boyu öğrenme* veya *sürekli öğrenme* becerisine sahip olmak anlamına geldiğinde birleşmekte ve buradan hareketle “*bilgisayar kullanmayı bilme, bilginin doğasını anlama, teknik araçları kullanma, bilginin sosyal, kültürel ve felsefi etkisini bilerek bilgiye erişme sürecini kapsayan liberal bir sanat*” şeklinde tanımlamaktadırlar.

2. Yükseköğretim İçin Bilgi Okuryazarlığı Yetkinlik Standartları

Her ne kadar farklı gibi sunulan başka standartlardan bahsetmek mümkünse de Amerikan Kütüphaneler Derneği (*The American Library Association*)’ne bünyesindeki Üniversite ve Araştırma Kütüphaneleri Derneği (*The Association of College and Research Libraries*) tarafından 2000 yılında hazırlanan Yükseköğretim İçin Bilgi Okuryazarlığı Yetkinlik Standartları (ALA, 2000) genel kabul görmektedir. Bu standartlar (sonuçların neleri kapsadığı belirtilmeden) şu şekilde özetlenmektedir:

Standart 1: Bilgi okuryazarı öğrenci gereken bilginin niteliği ve kapsamını belirler.

Performans Göstergeleri:

1. Bilgi okuryazarı öğrenci bilgi ihtiyacını tanımlar ve açıkça dile getirir.
2. Bilgi okuryazarı öğrenci potansiyel bilgi kaynaklarının çeşitleri ve biçimlerini saptar.
3. Bilgi okuryazarı öğrenci gereken bilgiyi edinmenin maliyetleri ve faydalarını göz önünde bulundurur.
4. Bilgi okuryazarı öğrenci bilgi ihtiyacının niteliği ve kapsamını yeniden değerlendirir.

Standart 2: Bilgi okuryazarı öğrenci gereken bilgiye etkili ve verimli bir şekilde erişir.

Performans Göstergeleri:

1. Bilgi okuryazarı öğrenci gereken bilgiye erişmek için en uygun araştırma yöntemleri ya da bilgi alma sistemlerini seçer.
2. Bilgi okuryazarı öğrenci arama stratejilerini verimli şekilde tasarlar ve uygular.
3. Bilgi okuryazarı öğrenci bilgiye çevrimiçi olarak ya da çeşitli yöntemler kullanarak şahsen ulaşır.
4. Bilgi okuryazarı öğrenci gerekirse arama stratejisini yeniler.
5. Bilgi okuryazarı öğrenci bilgi ve kaynakları seçip özünü çıkarır, kaydeder ve yönetir.

Standart 3: Bilgi okuryazarı öğrenci bilgi ve kaynakları eleştirel gözle değerlendirir; seçilen bilgiyi kendi bilgi dağarcığı ve değer sistemine katar.

Performans Göstergeleri:

1. Bilgi okuryazarı öğrenci toplanan bilgiden çıkarılacak ana fikri özetler.
2. Bilgi okuryazarı öğrenci hem bilgiyi hem de kaynakları değerlendirmek için, kullanılacak ilk kriterleri açıkça ifade eder ve uygular.
3. Bilgi okuryazarı öğrenci yeni kavramları oluşturmak için ana fikirleri sentezler.
4. Bilgi okuryazarı öğrenci eklenen değerler, çelişkiler ya da bilginin diğer benzersiz özelliklerini belirlemek için, yeni edinilen bilgiyi önceki bilgi birikimi ile karşılaştırır.

5. Bilgi okuryazarı öğrenci yeni bilginin bireyin değer sistemi üzerinde etkili olup olmadığını belirler; farklılıkları uzlaştırmak için adım atar.
6. Bilgi okuryazarı öğrenci diğer bireyler, konu uzmanları ve/veya uygulayıcıları ile ayrıntılı sohbetleri sonucunda, edindiği bilgiye yönelik anlayış ve yorumu doğrular.
7. Bilgi okuryazarı öğrenci ilk sorgulamanın gözden geçirmenin gerekip gerekmediğini saptar.

Standart 4: Bilgi okuryazarı öğrenci belli bir amacı gerçekleştirmek için, bireysel veya bir grubun üyesi olarak, bilgiyi etkin şekilde kullanır.

Performans Göstergeleri:

1. Bilgi okuryazarı öğrenci yeni edinilen bilgiyi önceki bilgi birikimine katarak, belli bir ürün ya da performansın planlanması/yaratılması sürecine uygular.
2. Bilgi okuryazarı öğrenci ürün ya da performansı geliştirme sürecini tekrar gözden geçirir.
3. Bilgi okuryazarı öğrenci ürün ya da performans hakkında diğer kişilerle etkili bir iletişim kurar.

Standart 5: Bilgi okuryazarı öğrenci bilgi kullanımını çevreleyen ekonomik, hukuki ve sosyal konuların çoğunu anlar; bilgiye etik ve yasal olarak ulaşım kullanır.

Performans Göstergeleri:

1. Bilgi okuryazarı öğrenci bilgi ve bilgi teknolojisini çevreleyen etik, hukuki ve sosyo-ekonomik konuların çoğunu anlar.
2. Bilgi okuryazarı öğrenci bilgiye erişim ve bilgi kaynaklarının kullanımı üzerine yasalar, yönetmelikler, kurumsal politikalar ve görgü kurallarını izler.
3. Bilgi okuryazarı öğrenci ürün ya da performans hakkındaki iletişimde bilgi kaynakları kullanımını kabul eder.

Bu standartlarla -içerdiği geniş perspektife dikkat edildiğinde- ilerleyen zamanın da kuşatıldığı görülmektedir.

3. Bilgi Okuryazarlığı ve Grafik Tasarımcı

Bilgi okuryazarlığı konusunda en temel unsurun bilgi ve iletişim alanındaki beceriler ve bunların etkin kullanımı olduğuna dikkat edilmelidir. Bilgiyi paylaşan, yayan veya öğreten bir bireyin de sahip olması gereken en temel yetkinlik bu anlamda bilgi ve iletişim becerileriyle tanımlanacaktır. Önemle vurgulamak gerekir ki, bahsedilen beceriler, teknolojinin (örneğin bilgisayarın) kullanımı ile ilgili değil, “bilgi”nin kullanımına dair olanlardır. Böylece, iletişim ayağı ile birlikte, (fen bilimlerinden sosyal bilimlere ve sanata kadar) pek çok bilimsel disiplinin öğrenilebilmesine ve aktarılabilmesine uygun oldukça geniş bir vizyona ve entelektüel bir altyapıya işaret edildiği açıktır. Bu zengin kapsam, Kurbanoglu'nun (Kurbanoglu, 2010, 729, 743) ifadeleriyle şu şekilde söze dökülmektedir:

Eldeki tanımlar incelendiğinde bilgi okuryazarlığı kavramının bilgi problemi çözme aşamaları olarak da tanımlanan temel bilgi becerilerini içerdiği ve zaman içinde bilginin kayıt edildiği ortamlar çeşitlendiği için bilginin formatına; bilginin işlenmesi, depolanması, erişimi ve sunumu söz konusu olduğunda teknoloji bağımsız düşünmek olanaksız olduğundan bilgisayar okuryazarlığını da içeren teknolojik becerilere; birbirlerini tamamlayan unsurlar olarak

bağımsız öğrenme ve yaşam boyu öğrenme becerilerine; karar verme ve problem çözme yanında eleştirel düşünce, analiz ve sentez gibi üst düzey düşünme becerilerine; demokrasi, fırsat eşitliği, bireysel haklar gibi toplumsal, siyasal, sosyal konulara; bilgi kullanımı yanında bazı etik sorumluluklar getirdiği için etik konulara; bazı bireysel becerileri gerektirdiği ve/veya gelişimine faydalı olduğu için de ekip çalışması yapabilme, iletişim ve değişikliğe uyum sağlama gibi becerileri kapsayacak bir gelişim gösterdiği görülmektedir... Bilgi ihtiyacını farketme, bilgi ihtiyacını tanımlama, bilgi arama stratejileri geliştirme, bilgi arama, bulma, seçme, değerlendirme, kullanma, sınıflama, düzenleme, yorumlama, yeni bilgiyi mevcut bilgiyle bütünleştirme ve iletme gibi bilgi becerilerinin; muhakeme yürütebilme, karar verebilme, problem çözebilme, analitik düşünebilme, eleştirel düşünebilme, sentez yapabilme, yaratıcı düşünebilme, yeni bilgi üretebilme, geçmiş deneyimlerden yararlanarak bilgi ve beceri transferi yapabilme ve bilgiyi içselleştirme gibi üst düzey düşünme becerilerinin; iletişim, ekip çalışması, işbirliği, kişisel motivasyon, uyum sağlama gibi bireysel becerilerin; fonksiyonel okuryazarlık, bilgisayar okuryazarlığı, ağ okuryazarlığı kütüphane okuryazarlığı, medya okuryazarlığı, görsel okuryazarlık gibi çeşitli okuryazarlık becerilerinin birleşiminden oluşur.

David Bawden'ın "Information and Digital Literacies; a review of Concepts" adlı kitabında belirttiği gibi, "20. yüzyılın sonlarına kadar "sadece okuma ve yazma becerilerine sahip olmak" şeklinde bir içerikle kabul gören "okuryazarlık" kavramı, son yıllarda baş döndüren bir hızla gelişen bilgi ve iletişim teknolojileri ile bunun hem sebebi hem de sonucu olarak gösterilebilecek "bilgi miktarındaki artış" ve yine bunun sonucu olarak yeni teknolojik gelişmelerle birlikte çeşitlenmiştir." Okuryazarlık artık "beceri tabanlı" bir karakter kazanmaktadır. Bawden, bu kapsamda "bilgi okuryazarlığı", "bilgisayar okuryazarlığı", "kütüphane okuryazarlığı", "medya okuryazarlığı", "ağ okuryazarlığı" ve "dijital okuryazarlığı" gibi türleri saymaktadır. (Bawden, 2001:219)

Farklı okuryazarlık türleri ilgili oldukları disiplin içinde özgün bir anlam taşımakla beraber, bilgi okuryazarlığının, bütün okuryazarlık türlerinin anlaşılmasını sağlayacak bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir (Breivik, 2000:4). Bu yüzden bu çalışmada, özel olarak grafik tasarım olgusuyla daha yakından ilgili görülebilecek okuryazarlık türlerine odaklanmak yerine bilgi okuryazarlığı şemsiyesi bilinçli olarak seçilmiştir.

Spitzer, Eisenberg ve Lowe gibi önde gelen bilim insanları da, bilgi okuryazarlığını; görsel okuryazarlık, medya okuryazarlığı, bilgisayar okuryazarlığı ve ağ okuryazarlığı ile ilişkilendirmektedir. Bunlardan biri olan görsel okuryazarlık kavramı; fotoğraf, resim, grafik gibi görsel unsurları anlama ve kullanma becerisi olarak tanımlanabilir ve böylece görsel unsurlarla düşünme, öğrenme ve kendini ifade etme becerilerini de içerir. Görsel iletişim kavramının giderek güç kazandığı günümüz dünyasında okumaya/yazmaya dayalı kültürel etkileşimin yerine işitme ve görmeye dayalı bir yeni modelin yaygın kabul gördüğü ve yerleştiği gözlenmektedir. Yalçın'ın Lester'dan aktardığı gibi, "İnsanlar kelimeleri okumayı düşündüler, ancak görüntüleri okumayı asla düşünmediler... Bugün kelimeleri okumaktan daha çok medyada imgelerle karşılaşmaktayız". Günümüzde artık yoğun olarak görselleştirilmiş bir toplum içinde yaşanırken, halkla ilişkiler, gazetecilik, sinema, fotoğraf, reklam, televizyon, görsel ve grafik tasarımı alanıyla ilgilenenlerin, sunulan kelimeleri ve görüntüleri nasıl kullanacaklarını, nasıl yorumlayacaklarını bilmeleri gerekmektedir." (Yalçın, 2011, İpek, 2003, Parsa, 2007, Bangir, 2008).

Küreselleşmenin -ulaşım imkânlarının gelişmesiyle birlikte- iki belirleyici gücünden biri olan iletişim teknolojilerinin ışık hızında ve adeta karşı konulamaz bir kuvvetle hayatın her aşamasını yeniden tasarladığı ve gerçekleştirdiği bir çağda, çok etkili bir iletişim aracı olarak grafik tasarımın da başat bir role ve öneme sahip olduğu açıktır. Grafik tasarım ürünlerinin anlatım ve etki gücü, klasik sözlü iletişimin sunabildiklerini kat be kat geçmiştir. Farklı coğrafyalarda, farklı dil ve kültürlerle mensup insanlar, okuma yazma bilmeseler dahi, grafik imgelerle oluşturulan böylesi bir küresel dil yoluyla

öğretilen, etkilenebilmekte, yönlendirilebilmekte ve içeriği tartışmalı olsa da anlaşabilmektedirler. Bu durumda grafik tasarımcının “küresel bir dil” niteliği kazanmış olan grafik tasarım olgusu konusunda yetişmesi demek küresel/evrensel bir entelektüel seviyede bilgi ve fikir sahibi olmasını da gerektirmektedir (Yalçın, 2011, İpek, 2003, Parsa, 2007, Bangir, 2008). Ürettikleriyle hem kendi toplumunu hem de artık bir köy olarak kabul edilen küresel dünyayı etkileyebilecek bir güce/imbâna sahip bulunan grafik tasarımcının bilgi okuryazarı olması bir zorunluluktur (Gemalmayan, 2014). Ondokuz Mayıs Üniversitesi’nde hazırlanan ve sunulmak üzere olan yüksek lisans tezi (Gürses, Nesrin) kapsamında bu çalışmanın ilk yazarı tarafından görüşlerine başvurulmuş bazı profesyonel grafik tasarımcı veya akademisyenlerin görüşleri de kanaati desteklemektedir. Ülkemizde de bu yeni ve önceki süreçlere benzerlik göstermeyen durumun doğal bir sonucu olarak grafik tasarım eğitiminin yeniden yapılandırılması aşamasında, yetiştirilecek grafik tasarımcıların sahip olması şart olan minimum donanım özellikleri tanımlanırken kullanılacak temel kavram “bilgi okuryazarlığı” olacaktır. Buradan, yetiştirilecek grafik tasarımcıların öğrencilikleri sırasında aldıkları grafik tasarım eğitimiyle birlikte ve eğitim süreciyle ilgili programa dâhil edilen planlı uygulamalar yoluyla “bilgi okuryazarı” haline dönüştürülmesi gerektiği sonucu çıkmaktadır. Ancak bu yeterli değildir. Çünkü grafik tasarım öğrencisinin öğrenciliğe kabul edilmesiyle sonuçlanan seçme aşamaları da bu sonuçla ilişkilendirilmelidir. Ayrıca, yukarıda da ifade edilmeye çalışıldığı gibi, grafik tasarımın artık küresel bir dil, küresel güç olmak veya küreselleşmenin olumsuz etkilerinden korunmak isteyen devletler için çok etkili bir araç olduğundan hareketle, grafik tasarımcının bu anlamda altına gireceği büyük sorumluluğun da farkında olunarak, grafik tasarım eğitiminin bilgi okuryazarlığı ile ilişkilendirilmesinin ulusal boyutta da yadsınamaz bir öneme sahip olduğu ortadadır. Kaldı ki grafik tasarım olgusu sadece mevcut bilginin bulunması, değerlendirilmesi, kullanılması ve iletilmesi becerisi değil, ayrıca özgün bilginin üretildiği bir yetkinliği de kuşatmaktadır. Öyleyse, bilgi okuryazarlığının ilköğretimden itibaren eğitim sistemine dâhil edilmesi gereken bir olgu olduğu, yaşam boyu öğrenme ve öğrenmeyi öğrenme kavramlarıyla yakın ilişkisi bulunduğu göz ardı edilmemektedir (Kurbanoğlu, 2006).

4. Bazı Profesyonel Tasarımcı veya Akademisyenlerin Grafik Tasarım Olgusu veya Eğitiminin Bilgi Okuryazarlığı ile İlişkisi Kapsamında Görüşleri

Bu çalışmanın birinci yazarı tarafından Ondokuz Mayıs Üniversitesi’nde hazırlanan ve sunulmak üzere olan yüksek lisans tezi kapsamında profesyonel bazı grafik tasarımcı veya akademisyenlerin görüşleri araştırılmış ve ulaşılan bazıları ile doğrudan görüşülmüştür. Bu görüşmelerde, görüşülen kişilerin ve görüşme imkânı bulunamayan diğer bazı akademisyen veya grafik tasarımcıların daha önceden değişik vesilelerle ifade ettikleri görüşlerinin derlenmesi sırasında, grafik tasarım olgusu veya eğitiminin bilgi okuryazarlığı ile ilişkisi kapsamında değerlendirilebilecek çok önemli veriler elde edilmiştir.

Grafik tasarım alanında söz sahibi olan bu önemli kişilerin, görüşmelerle veya başka yollarla derlenen düşünceleri ve konuyla ilgili görüşleri şu şekilde özetlenebilir:

Gülizar Çepoğlu

(Grafist 13 Kataloğu için Gülizar Çepoğlu ile Röportaj, 13-17 Ekim 2009, Mimar Sinan Üniversitesi, Röportaj: Selen Başer Nejat)

“Tasarımcıyı, bilgi iletme görevini üstlenen bir aracı olmanın ötesinde bir ‘anlam üreticisi’ olarak konumlamaya çalışmak “eser sahipliği” (authorship) kavramını ve bununla ilgili

tartışmaları getiriyor gündeme... Grafik tasarım, kısa tarihinde genellikle, pazar ekonomisine dayalı, mal ve hizmetlerin tüketimine dayalı "ticari bir sanat" olarak konumlandırılmıştır. Böyle bir konumlandırma gereğince de grafik tasarım, bilginin aktarımı ile birlikte ikna etme ve manipülasyon üzerine odaklanarak gelişmiştir. Oysa tarihini detaylıca incelediğimizde grafik tasarımın, kültürlerin ve bu kültürlerin ürettiği anlamların/kavramların inşasında çok belirleyici bir rol oynayan sosyal içerikli bir geçmişini gözlemledik. "First Things First Manifestosu"nun tekrar yayımlanmasıyla, "eser sahipliği" (authorship) nosyonuna odaklanan tartışmalarla, sayısı artmakta olan araştırmalarla, son yıllarda, grafik tasarımın bu etkili ancak görünmez rolünün sorgulandığına ve vurgulandığına tanık oluyoruz. Öte yandan, Eye, Emigre, ve Dot Dot Dot gibi tasarım dergilerinde yayımlanan makalelerde grafik tasarımı salt ticari anlayışla sınırlamanın doğru olmadığı savunuldu... Bütün bunların farkında olan tasarımcı, sadece bilgi aktaran veya bu bilginin aktarılmasında kolaylaştırıcı bir rol üstlenen uygulamacı olmanın ötesine geçerek alıcı/iletici, izleyici/okuyucu ikili rollerini de üstlenerek, anlam inşasında yaratıcı rol üstlenen bir eser sahibi/sanatçı olur. Steven Heller, Eye Dergisi'nde yayımlanan bir makalesinde, Bruce Mau'yu "tasarım auteur'lüğünde yeni bir nesil" olarak betimledi ve Bruce Mau'nun da "eser sahibi"ni "düşünceye dayalı bir hassasiyeti ve sorumluluğu olan ve dünyayı gözlemlemeyi kendine uğraş edinmiş ve dünyadan yararlı bir töz üretmeyi aklına koymuş biri" olarak gördüğünü yazdı. Şunu da eklemeliyim, biz tasarımcılar sürekli metafor ve kültürel kodlar aracılığı ile mesajlarımızı aktarmaya çalışırız, ancak unutmamak gerekir ki bu mesajların etkisi mesajlarımızı ilettiğimiz okuyucuların/izleyicilerin algılamasına ve birikimine bağlıdır. Kaynağını kültürel ve edebi teoriden alan "exchange" (etkileşim, alış-veriş) üzerine kurulu bir iletişim modeli, 2000 yılında Marmara Üniversitesi'nde gerçekleştirdiğim "We Interrupt The Programme in Istanbul" adlı işbirliğinde ve aynı isimli kitapta ele alınmıştı. İşte yukarıda belirttiğim bu sebeplerle grafik tasarım (ki, sözlü ve yazılı kültür geleneklerini içerir) kültürlerin inşasında önemli bir rol oynar; sosyal etkileşimi, zaman (süreç) içinde, yansıtır ve dönüştürür."

(Çizgi Dışı dergisi için Gülizar Çepoğlu ile Röportaj, 6 Haziran 2010, Röportaj: Salih Cem Nar)

"...tasarımcı hayat deneyimlerinden hareket ederek görünmeyeni – özgün bir ifade sürecinden geçirecek – görünen hale getirebiliyorsa zaten "anlam üretiminin" önemini farkındadır. Bu farkındalık sadece salt bir tasarımcı olarak değil, alıcı/verici (veya okur/yazar) etkileşimi ile yansıyacaktır işlerine. Tasarım sürecinin önemi bu farkındalıkta yatar zaten. Bu farkındalık bir tasarımcının "anlam"ın ifade edilme biçimini sorgulayan disiplinlere olan yatkınlığını, ilgisini göstermez mi? Eninde sonunda bu disiplinlerle ilgisi artacak, onlara hakim olmaya çalışacak ve kuramsal yönünü de geliştirecektir, çünkü tasarım sürecinde altı çizilmesi gereken mesele "anlam"dır..."

...Tasarımcıların ürün semantiği olarak benimsediği, semiyoloji yani işaret bilim, bu benimsenen disiplinlerden sadece bir tanesi, kültürel çalışmaları (antropoloji, etnografi) ve edebiyat kuramlarını, bilgisayar bilimini, kognitif psikolojiyi ekleyebiliriz bu yan disiplinlere kolaylıkla, çünkü Gunnar Swanson'un açıkladığı gibi grafik tasarımı merkezi olmayan bir alan olarak tanımlamak mümkündür. Yani kendisini sadece ilişkiler aracılığı ile tanımlar. Swanson'un belirttiği gibi grafik tasarım "verilen projelerin gerektirdiği uygulamalar içinde var olmaktadır", bir başka deyişle grafik tasarım faaliyetlerinin kendisiyle ilintili diğer faaliyetlerin sunduğu bağlam tarafından belirlendiğini söylemek mümkündür ve buna bağlı olarak grafik tasarım uygulamalı sanatlar içinde yer almaktadır.

Elbette durum böyle iken, bir tasarımcının sadece eli değil aynı zamanda kafasını da işletmeli diyebiliriz. Ama zaten kim demiş tasarımcılar çok akıllı değil ve kitap okumazlar? Kuramsal yönünün de güçlü olması gerek ama bu bir yandan tasarım eğitiminin yeniden değerlendirilmesi ile ilgili tabii...

...şunu da ekleyeyim, Frascara grafik tasarımı bir seri sorumluluklar listesi olarak tanımlıyor: Bunlar sırasıyla; profesyonel, ahlâkî, sosyal ve kültürel sorumluluklar. Profesyonel sorumluluk – seçilebilen, ayırt edilebilir, dikkat çeken, anlaşılabilir ve ikna edici mesajlar yaratabilme yetisi. Ahlâkî sorumluluk – hedef kitlenin insani özelliklerini ihmal etmeyen, iletişimsel bir bağın kurulması. Sosyal sorumluluk – topluma katkılarda bulunacak mesajların görsel sunumu. Kültürel sorumluluk – toplumun kültürel varlığını zenginleştiren işlerin yaratılması."

(Karşıtlıkların Beslediği Dengeli Tasarım, <http://gulizarcepoglu.com/press2t.html>)

“Grafik tasarım; sözlü, yazılı ve görsel kültür geleneklerini içerir ve kültürlerin inşasında önemli bir rol oynar; sosyal etkileşimi, zaman içinde, yansıtır ve dönüştürür.”

Ayşegül İzer

(“Bir Grafik Ekolu: MSGSU - Grafik Bölümü”, 01 Haziran 2007, Sayı: Haz 2007, http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2007/06/aysegul_izer_bir_grafik_ekolu_msgsu_grafik_bolumu.html)

“...Grafik Tasarım Bölümü’nde ...eğitimin amacı, çağdaş ve etkin bir görsel dil yaratabilecek, toplumsal ve kültürel yapıdaki değişimleri izleyen, kavrayan ve sorgulayan bilinçli tasarımcılar yetiştirmektir... Grafik Tasarım öğrencisi için tabii ki çizim yeteneği gerekiyor ama düşünme yeteneği bizim için daha önemli. Öğrencilerin bu bağlamda ...daha çok okumaları, gözlemlenmeleri, dünyada olup bitenlerin farkında olmaları gerekiyor...”

... Düşünen ve sorgulayan nesiller yetiştiremediğimiz için gerçekten çok üzgünüm... Çünkü Grafik Tasarım Eğitimi alabilmek ve mezun olduktan sonra uluslararası arenada bu mesleği sürdürebilmek için çizim yeteneğinden çok algıda ve kavramada yetenekli olmak, çağın dilini iyi bilmek, problemi özgün, çabuk, etik ve doğru çözmek gerektiğini düşünüyorum...

...Grafik Tasarım Bölümü’nde çağdaş ve etkin bir görsel dil yaratabilecek, toplumsal ve kültürel yapıdaki değişimleri izleyen, kavrayan ve sorgulayan daha çok düşünen ve hayata dair daha çok derdi olan tasarımcılar yetiştirmek, bu doğrultuda eğitim programımızı güncellemek ve Grafist etkinliğimizi daha uzun yıllar devam ettirebilmek en büyük hedeflerimizdendir...

Bu meslekte başarılı olabilmek için öncelikle bilgi çağının ihtiyaçlarına ve hızına yetişebilmek, çalışkan olmanın yanı sıra çok iyi bir gözlemci, genel kültür seviyesi yüksek bir araştırmacı kimliğe sahip olmak gerekir...”

Emre Becer

(Grafik Tasarım Sayı 14/ Kasım 2007 Grafik Tasarım Eğitimi ve Doğru Bilinen Yanlışlar /Emre Becer /SAYFA: 53, 55, 58, 59, 60)

“Ülkemizdeki birçok okulda, grafik tasarım bölümleri için açılan yetenek sınavlarında adayların sadece resim – çizim yetenekleri değerlendirilmekte, kavramsal düşünce ve sözel yetenekleri hemen hemen hiç ölçülmemektedir. Bu da öğrenci kalitesini düşüren ve tasarım eğitimini olumsuz yönde etkileyen bir faktördür. Ülkemizde hem eğitim çevreleri, hem de piyasa, grafik tasarımı dijital teknoloji ve bilgisayarla o kadar fazla özdeşleşmiştir ki, tasarımın öncelikle araştırmaya ve kavramlaştırmaya dayalı düşünsel- yaratıcı bir süreç olduğu çoğu zaman ihtimal edilmektedir.

Eğitimciler, öğrencilerini; yeterli, üst düzeyde motive olmuş ve kendi çalışmalarını acımasızca eleştirebilen tasarımcılar haline dönüştürebilecek bir “araştırma ve sorgulama ruhunu” sınıflarında yeşertmek durumundadır.

Öğrenciler; sınıfların ötesinde uzanan ve dünyayı biçimlendiren bütün olay ve koşullar arasında, yaptıkları tercih ve geliştirdikleri tasarım stratejileri konusunda belirli bir bilinçle donatılmalı, tasarımcının bir kültürü biçimlendirme yetkisine sahip olduğunu bilmeli ve bu gerçeği akademik yaşamlarının ilk yıllarında öğrenmiş olmalıdır. Bir çok tasarım programının ilk hedefi, mezunlarını profesyonel bir çevrede görsel tasarım dilini kullanarak sofistike hizmet verebilecek bir yeterlilik ve çok yönlülüğe sahip hale getirmektir. Buradaki “hizmet” sözcüğü, tasarımcının kendi kişisel eğitimlerinin ötesinde bir sorumluluğa sahip olduğunu ve mesajını görsel olarak iletmediği özel ya da genel izleyici kitlesinin kültürünü (düşünce ve inanma biçimi) kaçınılmaz biçimde etkilendiğini vurgulama amacıyla kullanılmıştır. Ancak sıftaki proje ve derslerde vurgulanmadığı sürece, öğrencilerin kültür ve hedef kitle gibi kavramları dikkate almaları beklenemez. Eğitimciler, öğrencilerinin çalışmalarını zengin bir terminoloji kullanarak, derinlemesine analiz edebilecekleri bir ortam yaratmakla yükümlüdür... Hiçbir zaman salt kutsama ve yüceltme amaçlı olmaması gereken eleştiri; daha çok, tasarımcının motivasyonunu ortaya çıkarıp ayrıştıran bir inceleme-sorgulama süreci olarak ele alınmalıdır.

Günümüzde grafik tasarımı bölümlerine karşı büyük bir ilgi söz konusu. Yeni hedefler belirleniyor; yeni atölye ve laboratuvarlar inşa ediliyor. Peki, öğrenciler mesleği yakından

İlgilendiren somut olgulara yeterince yönlendirilebiliyor mu? Tasarım metodolojisi iyi öğretiliyor mu? Tasarım tarihi konusunda gerekli bilgiler verilebiliyor mu? Öğrenciler kültürlerini biçimlendirilmiş ve halen biçimlendirmekte olan olguları iyi analiz edip, bunlardan sonuç çıkarabiliyor mu? Düşünceler doğru ve anlaşılır biçimde ifade edilebiliyor mu? Hızlı adımlarla ilerleyen ve sürekli değişen bir çevrenin yarattığı teknoloji aracılığıyla, çabuk ve zeki çözümler üretebiliyor mu?

Teknoloji, kavramsal ve estetik bir bakış açısı doğrultusunda kullanılmalıdır. Tasarım, entelektüel ve disiplinlerarası bir etkinlik alanı olarak, öğrencilerin olası çözümlere ulaşmada araştırmalarını çıkış noktası olarak değerlendirip; not alma, eskiz yapma ve yazma gibi yöntemleri vazgeçilmez aşamalar olarak uyguladığı, bilimsel ve akademik yaklaşımlar doğrultusunda ele alınmalıdır. Bu aşamalardan herhangi birinin dikkate alınmaması bile o eğitim kurumunu ticari bir okul ya da kurs statüsüne indirmeye yeter.

Tasarım eğitiminin bütün sorumluluğunu öğretim elemanının omuzlarına yüklemek elbette yanlıştır. Öğrenciler de aktif olmayı öğrenmelidir. “Uyurgezerlik”, öğrencinin daha ön planda olduğu bir yöntemin daima tercih edildiği grafik tasarım eğitiminin en büyük düşmanıdır... Bilgisayarla oldukça hızlı tasarımlar yapabilmesine karşın, arkasında plan ve araştırma olmayan bir tasarım stratejisinin iz bırakan ve yankı yapan bir proje ile sonuçlanması pek de mümkün görülmemektedir.

Öğrenciler bir şeyler yapmayı çok arzu ediyor, ancak bilmeyi ya da öğrenmeyi pek istemiyor. Bir öğretim üyesini gözünden bakıldığında, tasarım eğitiminin sadece düşünceleri biçimlendiren araç ve yöntemleri öğretmekle sınırlı olamayacağı açıktır. Bu eğitim aynı zamanda entelektüel bir diyalog ortamı oluşturmayı ve kültür üzerinde yapılacak tartışmaları (kültürden yararlanmaktan çok, ona bir şeyler eklemek, kültürü ortaya çıkarmak, olumlu özelliklerini savunmak ve kültürü neyin tehdit edip zayıflattığını sorgulamak) da kapsamalıdır. Piyasa, grafik tasarımı ve uygulayıcılarını daima birer meta olarak değerlendirme eğilimindedir. Sadece “güzelleştirme aracı” olarak kullanılan bir çalışma, tasarımcının içerik ve mesaj geliştirme ile ilgili işlev ve sorumluluklarını kısıtlar. Belki de piyasa “çizgiyi aşan” tasarımcıların üretecekleri işlerden korkmaktadır. Ancak neden ne olursa olsun; bir tasarımcının tembelce oturup, yavan bir stilist olarak çalışmayı kabullenmesi düşünülemez. Bunu kabullenmek, grafik tasarımın teknikten başka bir şey olmadığını onaylamak demektir. Bir eğitimci olarak, öğrencilerimizin yaptıkları işlerle seçkin ve ileride olmalarını sağlayacak bütün değerleri onlara aktarmakla yükümlü olduğumuzu düşünüyorum.”

(E-posta ile görüşme, 30 Ağustos 2011)

“Grafik tasarım eğitimi programı hazırlayacak olsam; edebiyat, felsefe, sosyoloji, psikoloji, göstergebilim, iletişim, pazarlama, işletme yönetimi ve tasarım hukuku gibi derslere mutlaka yer veririm.”

Tevfik Fikret Uçar

(http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2005/12/tevfik_fikret_ucar.html, Söyleşinin yayınlandığı tarih: 01 Aralık 2005)

“O (yazılım) sadece bir araç, fikir ve yaratıcılık her şeyden önce gelir... Biz salt yazılım öğretmek bu işin olamayacağını düşünüyoruz. Grafik tasarım bir düşünce biçimi ve eylemin adıdır. Bir yaklaşım ve yaratım biçimidir. Grafik tasarımın özü bu. O yüzden dünyadaki iyi tasarım okullarına bakarsanız düşünmeyi öğretmekte çok çaba sarf ediyorlar. Biz de her tekniği proje yaptırarak öğretiyoruz...”

...Yaratıcılığı geliştirici özgün çalışmalar yaptırmaya gayret ediyoruz... Mesela benim dersimle ilgili malzemeler ¹ yaratıcılık, zeka, enerji, azim, öğrenme aşkı”² daha sonra kalem, silgi vs. Ben bunları söylüyorum öğrencilerime.

(Grafik Tasarım Öğrencilerine:) Lütfen dünyanın bir parçası olun. Müzik dinleyin, kitap okuyun, internette surf yapın, sergi ve konferanslara katılın, hobiler edinin, mümkünse seyahat edin, yeni şeyler öğrenme duygusunu yitirmeyin. Bütün bunların tasarımcı kişiliğinize etkisini göreceksiniz. Çok çalışınlar, çok düşününler, çok okuyup, çok sorgulasınlar. Dünyada sadece tasarım bilen bir tasarımcı kadar aptalca bir şey yoktur. Bu tasarımcı boyut ve derinlikten

yoksun ikinci sınıf bir tasarımcıdır. Ancak bu sayede analitik bir düşünce ve özgün bir yaklaşım biçimi geliştirebilirler.”

İlhan Bilge

(İlhan Bilge, Grafik Tasarım Dergisi, 18. Sayı, Mart 2008: 27)

“Tasarım okulunun öğrenciye kazandırdığı beceriler ve geliştirdiği alışkanlıklar, sanatın gerektirdiklerinden farklıdır. Sanatçı olmaya karar veren bir grafik öğrencisi, çok farklı bilgi ve beceriler kazanmalıdır. Her şeyden önemlisi, farklı bir düşünce yöntemi geliştirmelidir. Tasarımcı, tüketiciye göre düşünme refleksi kazanır. Tüketicinin algılama biçimi, zevki, eğilimleri, dünya görüşü ve duymak istedikleri önemlidir onun için. Söyledikleri hemen ve eskizsiz anlaşılmazsa, hiçbir işe yaramaz. Bu yüzden, yaptığı tasarım, çoğaltılmadan önce, ön testlerden geçirilebilir. Tüketicinin algılamasına göre değiştirilebilir, yeniden –gerekirse başka bir tasarımcı tarafından- tasarlanabilir. Sanatçı ise yalnızca kendisine göre düşünür. Kimse onu yapısını değiştirmeye zorlayamaz... Son sözü Derya Öztürk’e bırakalım: Almandan tercüme ettiği söz şöyle: Sanatta uzmanlaşma yoktur, tasarım ise sadece uzmanlaşmadır.”

(<http://www.bakdergisi.com/interviews/9/ilhan-bilge>)

“Tasarımcı, uygulamayı bilen ve kendinden isteneni uygulayan kişi değildir; düşünen, yorumlayan ve çözüm geliştiren kişidir. Önündeki projeyi biçimlendirirken, dünyayı ve yaşamı da biçimlendirmektedir. Bunu yapabilmek için dünyayı ve yaşamı tanımak zorundadır ve onlara karşı sorumluluk taşır...

...Bir grafik tasarım yaptığımızda, onun iletileceği insanların değerlerine ve kültürüne karşı sorumluluğunuz vardır. O kültürün içine doğdunuz, onunla biçimlendiniz ama onu siz yaratmadınız. Dolayısıyla, tahrip etme hakkına sahip değilsiniz. Zedeleden, eksiltmeden, kendinizden sonrakilere iletmekle yükümlüsünüz...

...Burada sayılamayacak kadar çok sorumluluk gerektiren bir meslek, burada sayılamayacak kadar çok bilgi gerektirir. Tasarım, renklerle çizgileri bir araya getirip insanlara beğendirmekten çok daha fazla bir şeydir. Dolayısıyla, tasarım öğrencisi de biçimler oluşturmaktan çok daha fazlasını öğrenmelidir.”

(Ocak 2010 Sayısı, http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2010/01/ilhan_bilge.html)

“...Bence tasarımcının üç sepeti var. Birinde mesleki bilgisi, ikincisinde o ürünle ilgili bilgisi ve üçüncüsü ise genel kültürü var. Yalnız tasarım öğrenerek tasarımcı olamazsınız.”

(Yüz yüze görüşme, 16.08.2011)

“Tasarım çizmekten çok yorumlama işidir. Yani dünyayı tanıyacaksınız, yorumlayacaksınız. Entelektüel bir birikim gerekiyor, tanımak gerekiyor. Okuyacak, izleyecek, seyahat edecek, gözleyecek bir şeyler biriktirecek, bunu anlatacak.”

Namık Kemal Sarıkavak

(Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Mayıs- Haziran 2013 Prof. Dr. Namık Kemal Sarıkavak, Hacettepe Örneğinden Hareketle, Grafik, Görsel İletişim veya İletişim Tasarımı Eğitiminin Bugünü ve Geleceği, Makale, 66/74)

“Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümünde dersler 2007 yılında, Avrupa Birliği’ne Uyum Çerçeve Anlaşması bağlamında ve Bologna Süreci’ne uygun olarak güncellenmiş, temel dersler yaklaşık %40 ile %50’de bırakılarak hem bölüm içi, hem de bölüm dışı seçmeli derslerin sayısı artırılmıştır. Ancak o dönemde konu (Bologna vizyonu) yeterince anlaşılammış, yapılan değişikliklerle aslında disiplinlerarası (inter-disipliner) veya çok disiplinli (multi-disipliner) ya da çift-dallı bir eğitim ve öğretim ortamı oluşturmaya yönelik ana amaca -özellikle güzel sanatlarda ve de grafik bölümünde- tam anlamıyla ulaşılammıştır. Zaten bu durum yetmiyormuş gibi, 2007 sonbaharından itibaren yürürlüğe geçirilen

uygulamalarda zaman içinde bir takım sıkıntılar yaşanmış, Bologna Süreci'nin ruhu tam olarak özümsemediği için eski alışkanlıklarla -güya yeni olan- bu yaklaşımlar yürütülmeye çalışılmıştır. Anlayış yeni olsa da, müfredat ve program gerçek anlamda yenilikçi olamamıştır...

...Tüm dünyada grafik iletişim ve tasarım son derece hızla değişirken, ister sadece grafik ya da grafik tasarım, isterse görsel iletişim tasarımı ya da iletişim tasarımı adıyla tanımlansın, söz konusu eğitim ve öğretimin ne eski anlayışla ne de eski usullerle artık daha fazla yürütülemeyeceği 2000'lerin ilk on yılı boyunca anlaşılmıştır...

...Teknolojideki hızlı gelişmeler iletişim tasarımı içinde grafik tasarımın evrimini kolaylaştırdı. Bilgi teknolojisi, bilim, iş ve mühendislik dahil olmak üzere, tasarım ve diğer çalışma alanları arasında sahip olunan disiplinlerarası işbirliği (interdisciplinary collaboration) son on yılda ivme kazanmıştır. Akademisyenler için lisansüstü öğrenci ve araştırma beklentileri artmış ve tasarım yönetimi, tasarım düşüncesi ve tasarım girişimciliği uzmanlık alanları ortaya çıkmıştır...

...GMK'nın Türkçe çevirisini "Yazılar" dergisinde (118. sayıdan 124. sayıya kadar) yayınladığı "Icograda 2011 Tasarım Eğitimi Manifestosu" dört temel başlık altında kaleme alınmıştır. Bunlar "İletişim Tasarımı", "Değişim: Fırsatlar ve Zorluklar", "Bir Meslektaş ve Küresel Yurttaş Olarak Tasarımcı" ve "Tasarım Eğitiminin Geleceği" başlıklarıdır. Manifesto incelendiğinde şu saptamalar yapılabilir:

Öncelikle manifestonun "İletişim tasarımı" başlığında (ki bu terim, 2007 yılında La Habana'da düzenlenen Icograda Genel Kurulu tarafından -grafik sanatı, grafik iletişim, görsel iletişim, görsel tasarım ve iletişim tasarımı gibi birçok adı olan "grafik tasarım" teriminin yerine, günümüz için en uygunu olarak belirlenmiştir) uzmanlık tanımı ve değişimlerden bahsedilmekte, iletişim tasarımının entelektüel, yaratıcı, stratejik, idari ve teknik bir etkinlik olduğu ve uzmanlığın temel olarak iletişim sorunlarına görsel çözümler sağlamaya dayandığı ifade edilmektedir. Süren paragraflarda, iletişim tasarımının başka disiplinlerden kaynaklanan ifade biçimlerinin ve yaklaşımların çok boyutlu ve karışık bir görsel kabiliyet içerisinde giderek daha çok birleştiği bir meslek haline geldiği saptanmaktadır. Üstelik günümüzde, ileri düzey dijital araçların kullanımı ve bilginin paylaşımı sayesinde, tasarım disiplinleri arasındaki sınırların eskiye göre daha geçirgen olduğu, bu çok oyunculu çalışma sürecinin daha yüksek bir karmaşıklık düzeyine eriştiği ve bu nedenle de iletişim tasarımcılarının, eskiden olduğu gibi tek kişiden çok kişiye değil, artık çok kişiden çok kişiye görüşme kipinin ya da iletişim biçiminin hâkim olduğu daha geniş kapsamlı medyalar bağlamında rollerini ve amaçlarını baştan tanımlamaları gerektiği vurgulanmaktadır...

... Manifestonun son paragrafında "geleceğin yakın veya uzak olduğunu düşünme gücünün, tasarım eğitiminin ve araştırmaya dayalı uygulamaların ayrılmaz bir unsuru olması gerektiği; yeni tasarım algısının ise hem doğa, insanlık ve teknoloji, hem batı ile doğu ve kuzey ile güney, hem de geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında uyumlu ve dinamik bir denge sağlamayı amaçladığı" vurgulanmaktadır.

(Icograda Design Education Manifesto 2011, p: 8 ve Grafik sanatlar Üzerine Yazılar (GMK). Temmuz 2012, Sayı:118. Çeviri: Leyla Tonguç Basmacı)

Sadık Karamustafa

(Sadık Karamustafa, "21. Yüzyıl Türkiye'si'nde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi" başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi)

"Tasarım eğitim temelleri sistemine, modernizmin zorunlu ilkeleri olan soyutlama ve deneyselliği soktu. Tasarım eğitimi, öğrenciler, kendi uzmanlık alanlarına geçmeden önce, bütün tasarım disiplinleri için zorunlu, olan, soyut problemlerin çözümüne dayalı temel eğitimle başlıyordu. Soyutlama, deneysellik ve geleneksel formüllerin reddine dayanan bu eğilim, tasarım eğitiminde köktenci tavrı temsil ediyordu.

İkinci Dünya savaşından sonra Bauhaus fikirleri Amerikan tasarım okullarını büyük ölçüde etkiledi. Birçoğu bu modeli en yalın haliyle benimsedi ve tüm tasarım disiplinlerinin eğitimi bu modelle başlatıldı. Aslı temel tasarım (basic design) eğitimi olan bu sistem, İDGSA programına yetmişli yıllarda, her nedense "temel sanat" adıyla uygulanmaya başlamıştır.

Ancak ne yazık ki tasarım eğitimde Bauhaus ilkeleri sadece ilk sınıfta uygulandı. Daha sonra öğrenciler kendi uzmanlık dallarına geçtiler. Tasarım okullarının çoğu birinci sınıftan sonra, modern usta çırak sistemi diyebileceğimiz bir yöntemi seçtiler ve tasarım uzmanlık sınıflarında, temel tasarım yöntemleri yerine öğrencilere mesleki uygulamaları taklit eden projeler yapturdular.

...Dünyada ve Türkiye'de tüm grafik tasarım okulları için tek bir model olamaz. Grafik tasarım başka alanların içeriğiyle çalışan bir disiplindir; kendi içeriği yoktur. Grafik tasarımın içeriği, mesajı iletilen konu tarafından belirlenir. Görsel iletişime konu olan problemler her koşulda değiştiği için, grafik tasarımın içeriği de buna bağlı olarak değişir.

Grafik tasarım eğitimine ilişkin modeller ve programlar ülkelere, bölgelere, kentlere, kültürlere, dillere, ekonomik, sosyal ve bilimsel gelişme düzeylerine, orta öğretim programlarına, öğrenci ve öğretim elemanlarının yapısına bağlı olarak farklılaşır.

21. Yüzyılı "Yaratıcılık Çağı" olarak niteleyebiliriz. Yaratıcılığın en önemli araçlarından biri tasarımdır. Grafik tasarımın da içinde bulunduğu tasarım disiplinlerinin, 21. Yüzyılın yıldız meslekleri olacağını söyleyebiliriz. Asıl sorulması gereken soru bu noktada ortaya çıkıyor: Dünyada ve Türkiye'de tasarımcılar Yaratıcılık Çağı'nın yıldızları olmaya hazır mı?

Türkiye'de yeniçağda öncülük yapacak tasarımcıları yetiştirmek için, eğitimden ve öğrenci seçiminden başlayarak, tasarım bilgisinin üretilmesine ve yaygınlaştırılmasına, tasarım konseyi, enstitü, müze, bilgi-belge merkezlerinin kurulmasına, güçlü, bağımsız tasarımcı kuruluşların oluşmasına, kamu hizmetlerine tasarım bilincinin yerleştirilmesine, tasarım, eğitim ve sanayi üçgeninin oluşturulmasına kadar pek çok alanda köklü değişimler gerçekleştirmek zorundayız.”

Bülent Erkmen

34 yaşında iken kendisiyle yapılan ve Milliyet Sanat Dergisi, Eylül 1981 sayısı sayfa 10'da yayımlanan bir söyleşide grafik tasarım eğitimi açısından da önemli şu tespiti yapmaktadır:

“Grafik çok hızlı değişen bir sanat. Değişikliklerden çok çabuk etkilenen, etkilenmesi gereken bir sanat. Malzemesinden anlatım diline, yazı karakterinden resimleme anlayışına, teknolojisine kadar her şey çok hızlı değişiyor. Bu değişimi fark edebilmek, bu değişime ayak uydurabilmek, ürettiklerimizle bu değişimi aşabilmek için beynimizle, bedenimizle, yapıtlarımızla bu değişimin içinde “sürekli” yer almamız gerekir.”

Zülfikar Sayın

(Yüzyüze görüşme, 15 Eylül 2011)

“Gerek Türkiye’de gerek de dünyada öyle bir hızlı değişim ve dönüşüm var ki iletişim çok önem kazanıyor. Yani teknoloji, özellikle internet alanındaki gelişmeleri hesaba kattığınız zaman her şeyde, ama her şeyde iletişim var, bunu görürsünüz.

Aslında grafik tasarımcı iletişim alanı içerisinde o kadar büyük bir yere sahip ki, grafik tasarımcının yeri, rolü büyük bir öneme sahip ki. Grafik tasarımcı görsel iletişim tasarımı yapıyor. Şimdi normal iletişim tasarımı alanında ya da çerçevesinde görsel iletişim tasarımı nasıl bir yer kaplar? Eğitimbilimcileri, bilim insanlarının yaptıkları araştırmalardan şöyle bir veri aklıma geliyor. İnsanlar %85’in üzerinde bir oranda görme duyusu aracılığıyla gerçekleştiriyorlar öğrenmelerini. Şimdi algıda görmenin işlevi %85’in üzerinde oranda bir öneme sahipse eğer görsel iletişim tasarımcısının ya da iletişim tasarımcısının bu kadar ciddi bir önemi var. Bu nedenle de grafik tasarımcıya her geçen gün daha çok gereksinim olacaktır. İletişim teknolojileri alanındaki gelişmelerden yola çıkarak bunu rahatlıkla söyleyebilirim...

... Sınavlara geldiğimiz zaman sadece beceriye sahip insanları almak doğru değildir. Çünkü beyni, zekâsı, dehası, birikimi, derinliği çok yüksek olmayan insanların da gördüğü şeyi iyi çizdiğini çok gördük. Bunlar genelde geliyorlar, birincilikle giriyorlar hatta fakültelere, sonra

mezun bile olamıyorlar ya da sonunculukla mezun oluyorlar, sonra piyasaya çıkıyorlar ortada kalıyorlar, yaratıcılık yönleri, yetenekleri çok güçlü olmadığı için.

Mutlaka gördüğünü çizebilme becerisini bir ölçmemiz lazım, bu bir. İkincisi, düşündüğünü de çizebiliyor mu, o da önemli. Düşündüğünü çizerken; yaratıcılığını, yeteneğini görmeye çalışabiliriz. Ancak bu yeterli olmaz. Yaratıcılığı irdeleyecek başka ölçütlere de başvurmak gerekir. ÖSYM tarafından yapılan sınavlarda alınan puanlar okuma, bilgilenme anlayışı ve eğilimini ölçmek için önemlidir...

... Ama ben şunu önemserim bir grafik tasarım öğrencisinin başka alanlardan ve başka bölümlerden ders alma özgürlüğünün olması gerekir. Çünkü grafik tasarımcı iletişim tasarımı yaptığı için her dersten, her meslekten, her alandan ne kadar çok bilirse o kadar çok şanslı olur. Kitlelere, topluma yönelik mesaj tasarımı yapan kişinin sosyolojiyi çok iyi bilmesi lazım...

... Bilgi, iletişim, iletişim ve tasarım teknolojileri baş döndürücü bir hızla değişiyor, geliyor. Türkiye'deki grafik tasarım bölümlerinin ivedilikle bir araya gelerek sorunlarını tartışması ve çağdaş, yeni planlar, programlar geliştirmesi için belki siz bu araştırmanızla önyak olabilirsiniz. Ne dersiniz?!"

Uğurcan Akyüz

(Yüzyüze görüşme, 15.09.2014)

"... bu çocuklarımızın öz güvenleri gelişmiş, aynı zamanda toplumsal sorunlara duyarlılıkları olan, kendilerini dünyayla uyum içerisinde, dünyayla yarışabilecek uyum içerisinde donanımına sahip olduklarına inanan, kendi benliklerine inanan, çözüm önerileriyle de, yaptıklarıyla da bunu kanıtlayan başarılı insanlar olarak bu çocukların yetiştirilmesi gerekiyor."

Dilek Bektaş

(Yüzyüze görüşme, 16.08.2011)

"...Soyut bölümler olarak kalmaması lazım, zaten kredili sistem de disiplinlerarasını öne çıkarır. Ama bunu layıkıyla tam yapan, bilmiyorum....

...çünkü grafik tasarım, biliyorsunuz, günün nabzını tutmak zorunda, yani günün sanatını, kültürünü, sosyolojik yapısını bilecek ki bugünde yaşayan insana hitap edebilecek. Onun için entelektüel birikimi olması gerekiyor grafik tasarımcının, yani dünyada bu böyle. Bir bestecinin afişini yaparken o bestecinin müziğini biliyor tasarımcı...

... Belli bir kavramı görsel dile dönüştürme yeteneği var mı? Onun için ancak bizim bölümün giriş sınavında bu soruyu sorabiliyoruz, biraz da tabi o yüzdeler açısından düşmüş oluyor. Yani ÖSS'yi belli bir seviyede tutup onun üzerinden kavramsal soru sormak lazım...

... Evet, kavramsal diyorum. Yani bir keresinde çelişki, çelişki kavramını anlat kâğıdın üzerinde. Sonra da muhakkak bir mülakat yapmak gerekiyor en son evreye geldikten sonra, mesela 25 kişi alınacaksa 75 kişiye indirip son barajda onu son şeylerde bir konuşma yapmak gerekiyor. Ne kadar bilinçli öğrenci, ama işte o mülakattan hep korkulur nedense....

... biz grafik bölümüne alırken, biz böyle bir de genel kültür sınavı yapıyoruz çoktan seçmeli, genel olarak "entelektüel birikimi nedir?"le ilgili sorular soruyoruz kendisine genel kültürden ama o bile yani az oranda etkili olduğu için fazla etkili olmuyor...."

Emre Senan

(1960 Sonrası Türk Grafik TasarımındaUlusal Üslup Sorunsalı, Fuat Akdenizli, İzmir-2008, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Ekler)

“...eğitimin ‘piyasalaşması’ kimi ‘yüksek öğretim’ kurumlarında verilen grafik tasarım eğitiminin, günün eğilimlerine uygun bir biçimde yüzeyselleştiğini gösteriyor. Bir tasarım problemini çözmekten çok ona "süslü" bir yanıt üretme çabasının var olduğunu ve bunun öğretildiğini söyleyebilirim. Bu da niteliksiz ve derinliksiz tasarım ürünleri üretmeyi doğru var sayan, sorgulamayan bir tasarımcı kuşağının yetişmesine yol açıyor.”

H. Yakup Öztuna

(Görsel İletişim Kültürü Dergisi Grafik Tasarım, 2008 yılı Sayı 17 Sayfa 25)

“Her öğrencinin vizyonunun veya geliştireceği görsel becerinin kendisine özgü olması, eleştirel ve analitik düşünme yollarını kazanmaları, temel tasarım eğitiminin en önemli yapı taşlarından biridir... Biz üniversitede üst dilden konuşuyoruz ve öğrencilerimizden de bireysel inisiyatif göstermelerini bekliyoruz, ama her adımda yönlendirmeye muhtaçlar. Öğrencilerin çevrelerine alıcı bir gözle bakmaları, içinde yaşadıkları kültürü çok iyi özümsemeleri gerek.”

Sait Maden

(Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Ocak 2008, Sayı 16 Ömer Durmaz söyleşisi, SAYFA: 25, 27, 29, 35, 39)

“Grafik, bir üst yapı ürünü. Etkileyici bir dil. Yapımcısından, çağdaş yaşamın gerilimine, çok renkliliğine uygun, bir duyarlılık, bir yaratma gücü bekliyor. Her türlü tüketim ürününün, her türlü toplumsal olayın geniş halk yığınlarına duyulması gibi bir işlevi var, bunu gerçekleştirirken plastik sanatların ortak araç ve ilkelerinden yararlanıyor. Ama toplumun bütün katlarında plastik sanatlardan daha dolaysız bir yayılma, etkileme gücünde.

...Bütün güncel duyarlılıkların kaynağında yer alan her türlü yeniliğe açık, devrimci bir sanat olan grafik Batı’da olduğu gibi bizde de uzun bir geçmişi bulunmayan bir olgu; sinema gibi, fotoğraf gibi... grafik sanatı günümüzün en önemli dillerinden biri.

...Ülkemizin düşünce ve sanat ortamında yaşanan yanlışlığı grafik sanatı da yaşadı. Geleneksel biçimlerin, çizim ve bezeme sanatlarının diri yanlarını çağdaş, evrensel duyarlılıklara katıp yoğuracak yerde, Batı’dan alınma hazır kalıpları kullandı. Bir Japon, bir Polonya grafiği yerel değerlerden yola çıkıp, kişilikli, evrensel bir kimlik kazanırken, bizde uygulanan grafik, yerel kaynaklarımıza dönük, özgün bir kişiliğe kavuşamadı.”

5. Sonuçlar ve Öneriler

Uluslararası Grafik Tasarım Birlikleri Konseyi *Icograda* (International Council of Graphic Design Associations) *2011 Tasarım Eğitimi Manifestosu’nun “Tasarım eğitiminin geleceği” (the future of design education)* başlığı altında yer alan şu ifade araştırma sonuçlarımızı desteklemektedir:

“Tasarım eğitimcisinin rolü artık bilgi sağlayıcı olmaktan çıkmıştır, öğrencileri daha anlamlı uygulamalara yönlendirmek için onlara ilham kaynağı olan ve ilham aşıl原因 ve bunu da onlar için kolaylaştıran bir aracı (yol gösterici) olmaya dönüşmektedir!”

Türkiye’de Grafik Tasarım eğitimi konusunda paradigma değişimine ve yeni bir yapılanmaya ihtiyaç vardır. Küreselleşen dünyada, bilgi ve iletişim çağının niteliklerini algılayıp anlamlandırarak bir duruşla grafik tasarım eğitimi veya *Icograda* tarafından 2007 yılında yapılan yeni tanımıyla “*İletişim Tasarımı*” eğitimini; hem öğrenci kabul etme aşamaları, hem lisans eğitimi süreci, hem de okul-piyasa etkileşimleri bakımından, “*bilgi okuryazarı yetiştirme*” hedefine göre, grafik tasarımın evrensel iletişim dili olma ve duyu/düşünceleri etkileme gücü, küreselleşme gibi kavramlar temelinde ve dinamik bir nitelikle, yani; esnek, genişletilebilir, değiştirilebilir, sürdürülebilir ve disiplinlerarası programlar olarak yeniden yapılandırmak gerekmektedir.

Önde gelen akademisyen ve tasarımcıların görüşleri bu “gerekliliğin” derecesinin zorunluluk düzeyinde olduğunu göstermektedir.

Bu zorunlu paradigma değişiminin motor gücünün “bilgi okuryazarlığı” kavramıyla ayrılmaz biçimde ilintili olduğu anlaşılmaktadır.

Bir başka deyişle “bilgi okuryazarlığı” kavramı, “Grafik Tasarım Eğitimi” olgusunun motor kuvveti değerindedir.

Küresel anlamda içinde bulunulan “bilgi ve iletişim” çağında, bilgi okuryazarlığının motor kuvveti olarak grafik tasarım eğitiminin geleceğine dair seslendirilen çok önemi görüşlerin uygulamaya geçirilmesi zarureti iyice belirginleşmiştir.

Çünkü grafik tasarım ürünleri, nitelikleri yüzünden, küreselleşmenin bütün boyutlarıyla sardığı dünyada; yeni, geçerli ve oldukça etkili, bilgi paylaşımı, iletişim ve en etkili öğrenme araçlarından biri veya birincisidir.

Öyleyse, küresel boyuta/önemde bir aktör ve hatta oyun şekillendiricisi olarak Grafik Tasarımcı; gerçek anlamda “entelektüel” ve “bilgi okuryazarı” olmalıdır.

Grafik tasarım eğitimi mutlaka disiplinlerarası olmalıdır. Bunu gerçekleştirmek için özenle belirlenen seçmeli derslerin diğer alanlardan alınabilmesi sağlanabilmelidir. İlgili fakülte ve bölümlerin fiziksel olarak yakın olmasının sağlanması bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Görülmektedir ki, bilgi ve iletişim çağının başrol oyuncularından biri “grafik tasarımcıdır”.

Grafik tasarım eğitiminin esnek bir yapıyla yeniden planlanması, son yılların pasif bırakılan yapısal dönüşüm projelerinin profesyonel yaklaşımlarla etkin hale getirilmesi gerekmektedir.

Bu yeni yapısal süreçte –akademik ortamın öz nitelikleri korunmak şartıyla- her türlü etkileşim mümkün olabilmelidir.

Ancak eğitimde teknolojinin kullanılma şekli, yoğunluğu veya niteliği konusu ayrıca ve iyice tartışılmalıdır.

Tüketim dinamiklerinin körükleyicisi bir araç olmaktan çok, toplumu entelektüel değerler açısından doğru hedeflere sürükleyebilen bir vizyoner değişim ihtiyacının somutlaşmasından söz edilmektedir.

Usta grafik tasarımcı ve akademisyenlerin, vurgulanan sorunların çözümü için ve çözüm önerilerinin çözüme ulaştırılması konusunda şüphe duymayacakları şartlarda bir araya gelecekleri uygun ortamlar oluşturulmalı ve üretilen sonuçların uygulanabilir olması sağlanmalıdır.

Kaynakça

Akdenizli, F. (2008). 1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, Ekler.

Akyüz, U. (15.09.2014). Yüz yüze görüşme.

Aldemir, A. (Haziran 2004). Öğretmen adaylarının bilgi okuryazarlığı düzeyleri üzerine bir araştırma: Sakarya Üniversitesi örneği, Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Alpan (Bangir), G. (Aralık 2008). Görsel Okuryazarlık Ve Öğretim Teknolojisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:V, Sayı:II, 74-102, <http://efdergi.yyu.edu.tr>.

- Bawden, D. (2001). Information and Digital Literacies; a review of Concepts, *Journal of Documentation*, LVII, (2), 218-59.
- Becer, E. (Kasım 2007). Grafik Tasarım Eğitimi ve Doğru Bilinen Yanlışlar, *Görsel İletişim Kültürü Dergisi Grafik Tasarım*, Sayı 14, 53, 55, 58, 59, 60.
- Becer, E. (30 Ağustos 2011). E-posta ile görüşme.
- Bektaş, D. (16.08.2011). Yüz yüze görüşme.
- Bilge, İ. (Mart 2008). *Grafik Tasarım Dergisi*, Sayı: 18, 27.
- Bilge, İ. <http://www.bakdergisi.com/interviews/9/ilhan-bilge>.
- Bilge, İ. (Ocak 2010). http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2010/01/ilhan_bilge.html.
- Bilge, İ. (16.08.2011). Yüz yüze görüşme.
- Bilgi Okuryazarlığı Standartları: <http://www.ilipg.org/sites/ilipg.org/files/documents/2011/02/il-competency-standardsforhighereducationtr.pdf> (İngilizce aslı için: Information Literacy Competency Standards for Higher Education (<http://www.ala.org/ala/mgrps/divs/acrl/standards/standards.pdf>).
- Breivik, P. S. (3rd - 7th July, 2000). Information Literacy for the Sceptical Library Director, IATUL Conference Queensland University of Technology, Brisbane, Queensland, Australia.
- Brunhein, R. (1992). Information Literacy : a core competency. *Australian Academic and research Libraries*. XXIII, 4, 188-96.
- Doyle, C. S. (1994). *Information Literacy in an Information Society: A Concept for the Information Age*, New York, Syracuse University.
- Çepoğlu, G. (Ekim 2009). Gülizar Çepoğlu ile Röportaj, *Grafist 13 Kataloğu için*, Mimar Sinan Üniversitesi, Röportaj: Selen Başer Nejat, 13-17.
- Çepoğlu, G. (6 Haziran 2010). Gülizar Çepoğlu ile Röportaj, *Çizgi Dışı dergisi için*, Röportaj: Salih Cem Nar.
- Çepoğlu, G. Karşıtlıkların Beslediği Dengeli Tasarım, <http://gulizarcepoglu.com/press2t.html>.
- İpek, İ. (July 2003). Bilgisayarlar, Görsel Tasarım ve Görsel Öğrenme Stratejileri, *The Turkish Online Journal of Educational Technology – TOJET* ISSN: 1303-6521, volume 2, Issue 3, Article 9.
- İzer, A. (01 Haziran 2007). Bir Grafik Ekolü: MSGSU - Grafik Bölümü, www.photoshopmagazin.com/dergi/2007/06/aysegul_izer_bir_grafik_ekolu_msgsu_grafik_bolumu.html.
- Karamustafa, S. (Haziran, 2003). 21. Yüzyıl Türkiye'sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi, *Sanatta Yeterlik Tezi*.
- Kurbanoglu, S. (2006). www.ilipg.org/sites/ilipg.org/files/bo/sunumlar/serap_kurbanoglu_bilgi-okuryazarligi.pdf.
- Kurbanoglu, S. (2010). Bilgi Okuryazarlığı: Kavramsal Bir Analiz *Information Literacy: A Conceptual Analysis* S. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü, *Türk Kütüphaneciliği* 24, 4, 723-747. www.bby.hacettepe.edu.tr/yayinlar/dosyalar/2253-4361-1-PB.pdf.
- Maden, S. (Ocak 2008). *Görsel İletişim Kültürü Dergisi Grafik Tasarım*, Ömer Durmaz söyleşisi, Sayı 16, 25, 27, 29, 35, 39.
- Öztuna, H. Y. (2008). *Görsel İletişim Kültürü Dergisi Grafik Tasarım*, Sayı 17, 25.
- Parsa, A. F. (Şubat 2007). *Görsel Okuryazarlık: Görselleri Okuma Değerlendirme Ve Yaratma Süreci*, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, *Yeni Düşünceler*, 111-129.
- Sarıkavak, N. K. (Mayıs- Haziran 2013). *Hacettepe Örneğinden Hareketle, Grafik, Görsel İletişim veya İletişim Tasarımı Eğitiminin Bugünü ve Geleceği*, *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Makale, 66/74.
- Sayın, Z. (15 Eylül 2011). Yüz yüze görüşme.
- Spitzer, K. L. Lowe, C. A. ve Eisenberg, M. B. (1998). *Information Literacy: Essential Skills for the Information Age*. Syracuse, New York: ERIC, Clearinghouse on Information & Technology. IR-104.
- Uçar, T. F. (01 Aralık 2005). http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2005/12/tevfik_fikret_ucar.html.

Yalçın, B., Çolak, B. (30 Kasım-2 Aralık 2011). Bilgi Okuryazarlığı Bağlamında Grafik Bölümü Öğrencilerinin Algı Düzeylerinin Analizi, inet-tr.org.tr/inetconf16/bildiri/48.pdf, XVI. Türkiye'de İnternet Konferansı, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, Konak, İzmir.

Yüksel, R. (27 Mayıs 2014). Gemalmayan, Visual Literacy and Basic Design Teaching in the Visual Arts Education, Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sakaefd/article/viewFile/5000033692/5000033664>.

İLK KADIN FOTOĞRAF SANATÇISI JULIA MARGERET CAMERON

H. Nurşen BATUK¹²⁶

Giriş

Fotoğraf binlerce yıl süren çalışmaların sonunda görüntünün ışığa karşı duyarlı bir gereç üzerine kaydedildiği mekanik bir süreçtir. 1800’lü yıllarda sanayi devrimi ve teknolojinin gelişimi, fotoğraf makinesinin bulunuşu ve bu süreç içerisinde resmin de teknolojiyle birlikte değişimi, yeni biçim ve form arayışları fotoğraf makinesine olan ilgiyi arttırmış; fotoğraf makinesi resim ile birlikte paralel bir gelişim kazanmıştır. Fotoğraf makinesi kimi zaman ressamın bir aracı kimi zaman da kendi bir sanat aracı olarak kullanılmıştır. Fotoğraf makinesi, sanat aracı olarak 1850’li yıllarda İngiltere’de High photograph olarak ortaya çıkmıştır. 1850’lerden 1890’lı yıllara kadar fotoğraf, geleneksel resmetme tekniklerinin özellikle de çizerek ve boyayarak resmetmenin yerini almaya yönelmiştir.

1850’lerin ortalarında “High Art Photograph” adı verilen bir akımın ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu grupta yer alanlar O. Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson, William Lake Price ve Julia Margaret Cameron resim sanatının konularını ele alarak ideal görüntü peşinde negatif montajlarıyla tekrar yorumlama yaparlar. High Art Photograph akımı sanatçıları, İtalyan Rönesans Sanatını, Shekaspere yapıtlarını, Tennyson’un şiirlerini de konularının içine katarak kimi zaman taklitçiliğe varan noktalara kadar gitmişlerdir. Yüksek Sanat (High-Art) fotoğrafçılık yaklaşımı, bu grup içerisinde yer alan fotoğraf ve fotoğraf sanatçıları, özellikle fotoğrafın diğer sanat dalları gibi kabul görmesini sağlamıştır. Buldukları dönem içerisinde bu amaçlarını gerçekleştirmişlerdir.

Oskar Gustav Rejlander 1840’lı yıllarda İngiltere’ye gelen İsveçli bir ressam ve fotoğrafçıdır. Önceleri kendini ressam olarak kabul ettirmeye çalışırken fotoğrafı da kendine araç olarak seçmiştir. Fotoğrafın tekniğinden yararlanarak iyi resimler yapabileceğini düşünüyordu. Resimcilik adı altında toplanan akımın öncüleri arasında yer aldı. Oskar Rejlander ‘in Hayatın iki yolu (The Two Ways of Life)adlı çalışması onu ünlü yapan fotomontajı 1857 yılında gerçekleştirmiştir. 30 parça ayrı negatiften oluşan bu çalışma resimselcilik anlayışının en yetkin örneklerindedir. “Üst üste baskı tekniğiyle oluşturulan bu fotoğraf, genç bir insanın hayatta karşısına çıkabilecek iki farklı geleceği göstermektedir. Bir tarafta sağda dürüst, çalışkan, dindar, ev işleriyle uğraşan insanlar, diğer yanda solda ise kumarbazlar, şehvet düşkününü insanlar görülmekte. Fotoğrafta yer alan çok sayıda çıplak genç kadın, dönemin resim anlayışının bir yansıması olarak görülmektedir.”Tipik Victoria dönemi resmine benzer. (Kılıç, 2008:123)



Resim: Oskar Rejlander “Hayatın iki yolu”,1857

¹²⁶ Teknoloji ve Tasarım Öğr., Çatalarmut İlkokulu, İlkadım, Samsun. nbatuk55@hotmail.com.

Bu çalışmadan bir yıl sonra Henry Peach Robinson birden çok negatif kullanarak oluşturduğu “Sönen Hayatlar” adlı fotoğrafında hasta yatağında yatan bir genç kız ve ailesi resmetmiştir. Bu çalışma da Rejlander’ın çalışması gibi birden çok negatif birleştirilerek oluşturulmuştur.



Resim: Henry Peach Robinson “Fading Awayé
“Sönen Hayatlar”, 1858

H. P. Robinson’un yapıtlarına baktığımızda kompozisyonu desenle oluşturup gereken sayıda çekimle montajlayıp nihai fotoğrafı oluşturuyordu. Yaptığının Patchwork olduğu yönündeki eleştirilere de “Bazı fotoğraflarda birçok fotoğraf kullanmak gerçekliğe daha fazla yaklaşmayı sağlar” cevabını veriyordu: “Doğanın düzensiz bir yığın halinde aslına tam olarak uygun tasviri gerçekliktir; aynı tasvirin seçerek ayıklanmış hali gerçeklik ve güzelliştir; birincisi sanat değildir, ikincisiyse sanattır (Bajak, 2004: 93).

Rejlander ve Robinson birden çok negatif kullanarak oluşturdukları bu çalışmalarlarıyla fotoğrafa özgü bir etki yaratmaya çalışmışlardır. “Sönen Hayatlar” adlı çalışmanın Kraliçe Victoria tarafından Art Treasure Exhibition sergisinde eşi Prens Albert için alınması bu tarz fotoğrafçıların arkasında olunduğunun göstergesi sayılır.

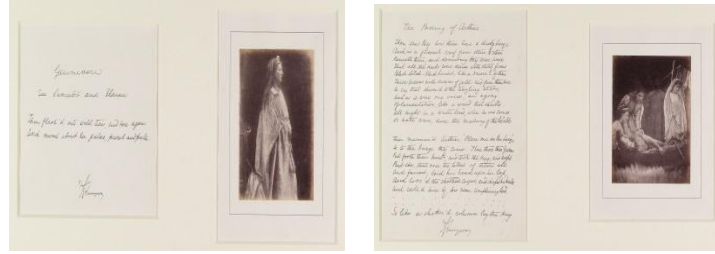


Resim: Julia Margaret CAMERON

High Photograph Sanat akımı içerisinde yer alan ilk kadın fotoğraf sanatçısı Julia Margaret Cameron 1815 yılında Fransız kökenli İngiliz bir ailenin kızı olarak Kalküta’da dünyaya gelmiştir. Eğitimini Fransa ve İngiltere’de tamamladıktan sonra bu dönemde önemli bilim adamı ve astronom olan Sir John Herschel tanışmıştır. Cameron, fotoğraf

makinesiyle ilgili bilgileri daha fotoğraf makinesiyle tanışmadan önce, yaşamı boyunca çalışmalarında arkadaşı ve destekçisi olan Herschel'den, onunla yazıştığı dönemde aldığı bilinmektedir. Herschel fotoğraf makinesi hakkında yazılar yazmış hatta ilk fotoğraf örneklerinden de göndermiştir. Julia Margaret Cameron 1838 yılında Hindistan'da Sir Charles Hay Cameron ile evlendi. 1848 yılında İngiltere'ye giderek orada yaşamaya başladı. Komşusu Sir Henry Taylor ve onun aracılığıyla da Alfred Tennyson ile tanıştı. Bu sanatçılar Cameron'un fotoğraflarına da konu olacaktırlar. Cameron, 48 yaşında kızının ve damadının hediye ettiği fotoğraf makinesi ile evinin bahçesinin bir bölümünde olan tavuk kümesini karanlık oda ve stüdyo olarak düzenleyerek çekimlere başladı.

Konu olarak önce ailesinden başlayan daha sonra çevresindeki yakın arkadaşlarını çeken Cameron daha sonraları ise arkadaşı olduğu Alfred Tennyson'un şiirlerinden de esinlenerek yaptığı çalışmalar ile o döneme damgasını vurmuştur. Bu çalışmalarını çok beğenildiği kadar ağır eleştirilere de maruz kalmıştır. Bu dönemde Cameron Oskar Rejlander ile birlikte çalıştığı da söylenmektedir.



Resim

Resim:

Julia Margaret Cameron Alfred Tennyson'un şiirleri için İllüstrasyonlar

1864 yılının ilk aylarında yapmış olduğu çalışmalarını büyük bir şekilde deneme ve yanılma yöntemi ile sanatçı, teknik ve estetik anlayış geliştirmiştir. Cameron'un güven ve inancını ortaya koyan bu çalışmalar aynı zamanda onun çağdaşlarının çoğunun çalışmalarından farklı fotoğraflarının teknik ve estetik kalite içerisinde gerçekleştirilmiş olduğu sinyallerini vermiştir.

Bu deneme yanılma sürecinde sanatçının en çok tedirgin olduğu kimyasal çözelti olan potasyum siyanürün kullanımıydı. Çünkü vücutla herhangi bir temas ve teneffüsün olmaması gereken bir çözelti idi. Bu endişeleri Herschel'e yazmış olduğu mektuplarda görülmektedir. Aynı zamanda bilimsel nedenlerden ötürü de sıkıntılar yaşıyor ve bunu da mektuplarında belirtiyordu.

Julia Margaret Cameron ıslak kollodion cam plaka negatiflerdeki albümin-gümüş baskılar yaptı. Islak "Kollodyum iyotla karıştırılarak cam bir levha üzerine düzgün bir şekilde sıvanır. Camın yüzeyindeki alışımin bir süre pıhtılaşmasını bekledikten sonra gümüş nitrat banyosuna daldırılarak yüzeyde gümüş iyodür oluşturulur ve yüzey duyarlı hale getirilir. Böylece elde edilen duyarlı cam levha henüz yaşken; fotoğraf makinesinde pozlanır ve aradan fazla zaman geçmeden üzerine pirogallik asit dökülerek banyo edilir. Daha sonra ise potasyum siyanür çözeltisi ile görüntü sabitleştirilir. Bu yöntemde, banyo işleminin hemen yapılması gerekiyordu, çünkü kollodyum katmanı sertleştikten sonra işleme tabi tutulamıyordu. Archer'in buluşu olan bu yeni yöntem, yaş kollodyum yöntemi, dagerreyotip ve kalotipin yerini alarak 1880'e kadar çok yaygın olarak kullanılmıştır" (megep).

Julia Margaret Cameron, fotoğrafçılığı, insanların, olayların ya da yerlerin fotoğraflarını çekip onların direkt birer kopyasını yapmaktan ziyade, bir resim sanatı gibi kullanmakla ilgileniyordu. Fotoğraflarını oluşturmak için uyguladığı metotlarda maceracı, yenilikçi ve tahmin edilemez biriydi.



Resim: J.M.Cameron
"Sister Spirits"1865



Resim: J.M.Cameron
"The Rosebud Garden of Girls"1868

Cameron sıklıkla (negatifleri üzerinde), istenmeyen figürleri fotoğraflarından çıkarır hatta fotoğraflarına arzu ettiği yeni anlamlar yüklemek için onları keserek şekillendirirdi.



Resim: J.M.Cameron
"King Lear Allotting His
Kingdom to His Three Daughters",1872



Resim: J.M.Cameron
"Arthur Passing" (1874)

Julia Margaret Cameron'un tarzını belirleyen süreç doğrudan onun yaşadığı dönemle ilişkilidir. Siyasi açıdan Britanya İmparatorluğunun dünya siyasetinde başta olduğu ve coğrafi olarak en geniş sınırlarına ulaştığı dönemde yaşayan Cameron, bu dönemin politik ve toplumsal hayatında egemen olan Victorian erdemli kadın figürünün yükseldiği, Protestan ahlakının tüm aile hayatı içerisinde katı bir biçimde uygulandığı

ve annelik olgusunun koruyuculuğu, erdemi ve ahlakı temsil ettiği bir dizi uygulamayı içermektedir. Bu normlar ile biçimlendirilen kadın figürünün, bu dönem Britanya’ında aktif bir rol üstlendiğini de söylememiz mümkündür. Kadınların çeşitli kadın kolları ve erkeklerle birlikte sürdürdükleri çeşitli sosyal etkinlikler içerisine girdiklerini gözlemlememiz mümkündür. Kaçınılmaz bir biçimde Cameron’da bu dönemin entelektüellerinin oluşturduğu pek çok sosyal oluşum içerisinde yer almıştır. Bu süreç hem onun entelektüel çevresini oluşturmuş hem de fotoğraf çalışmalarının kaynak oluşturacak birikimi edinmesine katkıda bulunmuştur (<https://istanbulft.wordpress.com/category/ift-fotograf-dunyasindan-kisiler-kurumlar/29.03.2015>).



Resim:J.M.Cameron
“Mary Mother”, 1867



Resim:J.M.Cameron
“ Beatrice”, 1866

Julia Margaret Cameron’un parmak izleri fotoğraflarında sonsuza kadar kalacaktır. Sanatçının elindeki fiziksel iz sanatçının bir çeşit imzasıdır. Baskının sağ alt taraftaki görünen iki belirgin siyah leke onu rahatsız etmemiş, aynı şekilde görenleri de rahatsız etmemiş. İşaretleli tabeladan sayısız baskılar yapmış ve ressam G. F. Watts baskılardan ortaya çıkan görseli ‘epey harika’ olarak nitelendirmiştir.



Resim: J.M.Cameron
Mary Hillier

Cameron’u çok rahatsız eden şey işe negatiflerinin ani bozulması, yani onun deyimiyle ‘petek çatlağıydı. Bu çizgi şeklinde örtü gibi yayılan ince desenler Mary Hillier’in üstünde görülebiliyordu. Petek çatlağı, onun Astronot Sir John Herschel’e yaptığı ‘Yaşam

Boyutunda Kafa', 'Christabel' ve 'Koruyucu Melek' adlı çalışmaları gibi birçok ödüllü negatif çalışmalarında görülebiliyordu.



Resim:J.M.Cameron
"Christabel" ,1866



Resim:J.M.Cameron
" Julia Jackson" , 1867

1869 yılında 'Rüya' nın bir kopyasını Güney Kensington Müzesinin müdürü olan Henry Cole'a başarısızlık ile ilgili endişelerini dile getiren bir mektupla birlikte yolladı. Başlarda çok fazla etkilemese de ilerleyen zamanlardaki negatif çalışmalarında tam 45 negatif petek çatlağı yüzünden etkilendi. Bu tarihten itibaren Cameron ileri düzeyde gelişmeler kat etse de, petek çatlağına neyin sebep olduğunu ve nasıl kontrol altına alınacağını bilmiyordu.

Julia Margaret Cameron son dönemini geçirdiği Seylan'da da çalışmalarına devam etmiş ama teknik yetersizliklerden dolayı İngiltere'de olduğu kadar yoğun bir şekilde çalışmamıştır.

Sonuç

İngiltere'de Kraliçe Victoria döneminde toplumun, hangi konuların sanat çalışmalarına uygun olabileceği ile ilgili kesin bir fikre sahip olması, bu dönemin, sanatçıları duygu tarafı ağır basan öyküsü olan konuları işlemeye yönlendirmiştir. Sadece günlük hayattan kesitler sunan konuların işlenmesinden kaçınılmıştır. Fotoğrafçılar ve ressamlar sık sık, şiir, efsane ve İncil'den faydalanmışlar ve sahne alıntıları yapmışlardır. Cameron, bu dönemin politik ve toplumsal hayatında egemen olan Victorian erdemli kadın figürünün yüceltildiği, Protestan ahlakının tüm aile hayatı içerisinde katı bir biçimde uygulandığı ve annelik olgusunun koruyuculuğu, erdemi ve ahlakı temsil ettiği bir dizi uygulamayı fotoğraf çalışmalarında gerçekleştirmiştir. Bu normlar ile biçimlendirilen kadın figürünün, bu dönem Britanya'sında aktif bir rol üstlendiğini de söylememiz mümkündür. 1870'lerde Julia Margaret Cameron şiirsel konuları benimsemiş, fotoğraf çalışmalarında Shakespeare ve Tennyson'dan ilham alarak kurgular yapmıştır. Bulduğu dönemde toplumun, sembolizm ve duygusallık arzularını doyumuştur.

Julia Margaret Cameron çalışmalarında portre ve farklı konulardaki stüdyo çekimleri çok dikkat çekicidir. Portre çalışmalarında kullandığı kişilerin karakterlerini ön plana çıkarması ve tüm canlılığıyla ortaya koyması inanılmazdı. Diğer bir çalışması ise dini, tarihi ve edebi konuları hikâyeleştirerek stüdyo ortamında çekimler yapması, bulunduğu dönemi anlatan açıklayıcı fotoğraflar olarak ortaya çıkar. Victorian kadınının deneyimini direk olarak

yorumluyor ve kadın kimliğinin sorgulanması ve modern çağın tanımlayıcı özelliği olarak yansıtıyor. Bu fotoğraflar o dönem içerisinde çok anlaşılmasına rağmen daha sonraki yıllarda ilham kaynağı oluşturmasının yanı sıra gelecekteki genç sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur.

Julia Margaret Cameron son yıllarında taşındığı Seylan'da da çalışmalarına devam etmiş fakat teknik yetersizlik ve malzemenin pahalı olmasından dolayı oradaki çalışmaları çok etkili olamamıştır.

İngiltere'de çektiği fotoğraflar üzerinde kurgulama yaptığı çalışmalar kendi döneminde eleştirilse bile bu başarılı çalışmaları onu günümüze kadar taşımış ve onu tarihte ilk kadın fotoğrafçı olarak yerini almasını sağlamıştır.

Kaynaklar

Baudelaire, Charles“Fotografi Sanat mı?”, Çev. Turhan Ilgaz, Modernizmin Serüveni, Haz. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.25-27.

Batur, Enis. (2002) **Modernizmin Serüveni**, , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.25-27.

Bajak, Quentin.(2004) Karanlık Odanın Sırları / Fotoğrafın İcadı, Türkçesi:Ali Berktaş,İstanbul, Yapı Kredi Yayınları :Mayıs 2004 s.93

Baudelaire, Charles. (2003) Modern Hayatın Ressamı, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 57-58.

Crary, Jonathan.(2004) Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine, Çev. Elif Daldeniz, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.13-38.

Cameron, Margaret Julia. 'The Whisper of the Muse', albumen print from wet collodion-on-glass negative, 1865. Museum no. PH.44.746

Çoker, Adnan.(1983). “Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı, Ressamlar” Yeni Boyut, 2/9, Ocak 1983, s.4..

Dellaloğlu, F Besim.(2001) Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 100-101

Eastlake, Elizabeth Lady. “Photography”, Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas, s. 655-662.

Giderer, Hakkı Engin.(2003). Resmin Sonu, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003.

Kılıç, Levent. (2008).Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Dost Kitapevi :şubat 2008 s.123”

Lupack, Barbara T. With Lupack, Alan(2008) “**Illustrating Camelot**”,**Boydell&Brever Ltd: Ocak 2008**

Newton, William Sir. (1998) “Upon Photography in an Artistic View, and its Relation to the Arts”, Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas, ed. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, Blackwell Publishers, USA, 1998, s. 652.

Newton, William Sir. a.g.m., s.652-654.

Megep:[http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/grafik/moduller/pinhole_igne_deligi_kamera.pjerişim]

Oscarenfotos:<http://oscarenfotos.com/2013/09/21/julia-margaret-cameron-fotograf-a-visionaria/>

Özdemir,Beyhan. Fotoğraf Estetiğinin Oluşum Süreci <http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?t=312.06.02.2015>

Web:www.npg.org.uk/collections/search/person/mp87869/mary-louisa-fisher-ne-jackson)

Web:(<http://www.bl.uk/collection-items/tennysons-idylls-of-the-king-photographically-illustrated-by-julia-margaret-cameron>)

Web:(<https://istanbulft.wordpress.com/categ>)

SİVAS'TA YAŞAYAN ÂŞIKLIK GELENEĞİ (GELENEK İÇİNDE DEVAM EDEN TÜR VE ŞEKİLLER)

Zekeriya KAPTAN¹²⁷

Özet

Âşıklık geleneği yüzyıllardır Anadolu coğrafyasında varlığını sürdüren ve günümüzde de halen canlılığını koruyan Türk kültürünün önemli unsurlarından biri olmuştur. XVI. yüzyıl itibarıyla önemli bir gelişim gösteren âşıklık geleneği, zamanla Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde varlığını hissettirmiştir. Fakat günümüze gelindiğinde ise yetişen temsilcilerin sayısı itibarıyla, geleneğin sadece birkaç ilde devam ettiği görülmektedir. Özellikle Kars, Erzurum, Sivas ve Adana gibi illerde geleneğin temsilcilerine bugün halen rastlamak mümkündür. Halk edebiyatı ve müziğinin kaynak kişileri, taşıyıcıları ve üreticileri olan geleneğin asli temsilcileri âşıklar, Türk kültüründe önemli yer tutan ve kendine özgü kuralları olan âşıklık geleneğini günümüze kadar ulaştırmışlardır. Ancak toplumsal gelişimlerin beraberinde, değişimlerin-dönüşümlerin yaşandığı günümüzde âşıklık geleneğinde bazı kırılmalar değişim ve dönüşümler yaşamaktadır. Bu çalışmada; Sivas ilinde ki geleneğin temsilcileri ile birlikte, bir kurallar bütünü olan Âşıklık geleneği içindeki devam eden tür ve şekiller tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmada, etnomüzikoloji disiplini içerisinde, betimsel düzende durum saptamaya yönelik bir nitel araştırma modeli temel alınmıştır. Veriler nitel araştırma yöntemlerinden Doküman İncelenmesi (Analizi) Gözlem ve Görüşme teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Elde edilen bulgular araştırma konusu gereği görsel olarak kayıt altına alınmıştır. Araştırma sonucunda; Sivas'ta halen yaşamakta olan âşıklık geleneği ve gelenek içinde devam eden türler ve şekillere dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sivas, Âşıklık Geleneği, Tür ve Şekiller

TRADITION OF MINSTRELSY ONGOING/EXISTING IN SIVAS (THE FORMS AND TYPES IN THIS TRADITION)

Abstract

Tradition of minstrelsy has been in existence since many centuries in Anatolian geography and has been an important unit of Turkish Culture. This tradition had become more effective in all districts of Anatolia by sixteenth century, barely nowadays, just in a few city. Especially, in Kars, Erzurum, Sivas and Adana still can be attained this traditions representatives. Within social progress some conversions and transformations bein spied on tradition of minstrelsy. With this qualitative research based on ethno-musicology discipline, forms and types of this tradition tried to determined with its representatives in Sivas. Document review and interwiev has used as data collection technique and the results stored as video footage. As a result of this research, tradition of minstrelsy and its forms and types ongoing in Sivas tried to pointed out.

Keywords: Sivas, Tradition of Minstrelsy, Forms and Types.

GİRİŞ

Âşıklık geleneği yüzyıllardır Anadolu coğrafyasında varlığını sürdüren ve günümüzde de halen canlılığını koruyan kültürel varlığımızın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Âşıklık geleneği uzun süren deneyimlerden geçerek biçimlenmiş, kendine özgü icra üslubu, geleneğe dayalı yapısı, âşıklığa başlamak, âşık olmak ve âşıklığı sürdürebilmek için uyulması gereken kuralları olan bir gelenektir (Artun, 2009).

¹²⁷ Yrd. Doç. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik ABD, Sivas. zkaptan58@hotmail.com

Âşıklık geleneği bağımsız bir sosyo-kültürel kurum kimliğiyle ortaya çıktığı XVI. yüzyıldan günümüze kadar, Türk kültür yaşamı içinde yer alan, öğeleri içinde barındıran Türk kültürünün bütün katmanlarınca özümlenen ve çağlar boyu süren toplumun ortak kültür kodlarını oluşturan önemli bir kurum olmuştur. Türk sosyo-kültürel yapısı içinde oluşan serbest ve zorunlu kültür değişimleri toplumsal dokuyu şekillendirmiş, yapısal ve işlevsel yönden âşıklık geleneğine önemli kaynak olmuştur (Çobanoğlu, 1999: 54).

Geleneğin temsilcileri; Âşıklar, içinde buldukları toplumun dünya görüşünü, sanat zevkini, yaşam düzenini ve beraberinde de geleneklerini yansıtan, yaşatan ve gelecek nesillere aktarılmasında köprü görevi gören halk sanatçıları olmuşlardır. Bir yönüyle, halk edebiyatı - halk müziği ürünlerinin hem üreticisi hem taşıyıcısı hem de güncelleyicisi olan âşıklar, bu yönüyle de halk kültürü içerisinde önemli bir yer tutan ve kendine özgü kuralları olan âşıklık geleneğinin, asli temsilcileri olarak günümüze kadar ulaşmayı başarmışlardır.(Çınar, 2010).

XVI. yüzyıl itibariyle önemli bir gelişme/ilerleme gösteren âşıklık geleneği, zamanla Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde varlığını hissettirmiştir. Ancak günümüze geldiğinde ise yetişen temsilcilerin/âşıkların sayısı itibariyle, geleneğin sadece birkaç ilde devam ettiği görülmektedir. Özellikle Kars, Erzurum, Sivas ve Adana gibi illerde geleneğin temsilcilerine günümüzde de rastlamak mümkündür.

Sivas İli bugün halen geleneğin kurallarının ve icra bağlamlarının yaşandığı önemli merkezlerindedir. Kaya (2008)'ya göre; "Bugüne kadar Sivas'ta tespit edilen âşıkların sayısı 800'dür. Sivas halk âşıkların diyarıdır. Pir Sultan Abdal'dan Âşık Ruhsatiye, Âşık Veysel'den Âşık Sefil Selimi'ye uzanan zaman koridorunda Sivas, Anadolu da Âşıklık Geleneği'nin kalbinin attığı yer olmuştur. İlk temsilcilerine XVI. yüzyılda rastladığımız âşıklar arasında; Kul Hüseyin, Pir Ali, Pir Sultan Abdal ve Samut; XVII. yüzyılda; Budala, Hüseyin Abdal, İsmail, Karaoğlu, Kul Mustafa, Senem; XVIII. yüzyılda ise Ali Nebi, Hayrani, Kul Mehmet ve Sefil Öksüz Sivas'ta yetişen âşıkların önemli temsilcileri olmuştur". Sivas İli geleneğe mekânsal açıdan destek veren illerin başında gelmektedir. Sivas İli geneli içerisinde âşıklık geleneğinin canlı tutulduğu/yaşatıldığı yerler/mekânlar bulunmaktadır. Bununla birlikte başta Şarkışla (Emlek), Divriği (Çamşılı), Elbeyi Bölgesi gibi yerleşim yerleri geleneğin merkezi olarak birçok âşık yetiştirmiş ve yetiştirmeye devam etmektedir

Geleneğin en belirgin özelliklerinden biri sürekliliktir. Ancak bu süreklilik içinde yaşam koşullarına bağlı olarak değişme, genişleme, daralma gibi gelişmeler ortaya çıkabilir (Düzgün, 2009). Toplumsal gelişmelerin beraberinde, değişimlerin-dönüşümlerin yaşandığı günümüzde âşıklık geleneği de bazı kırılmalar değişim ve dönüşümler yaşamaktadır. Özellikle XIX. yüzyılın ortalarından itibaren, önce yazılı, sonra elektronik ortamla tanışan gelenek, birtakım iniş-çıkışlarla günümüze kadar gelmiştir.

Bu çalışmada; Sivas İlinde ki geleneğin temsilcileri ile birlikte, bir kurallar bütünü olan Âşıklık geleneği içindeki devam eden tür ve şekiller tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmayla Sivas'ta yaşayan Âşıklık geleneği ve bu gelenek içinde devam eden tür ve şekiller/icra biçimleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada yapılması düşünülen; Sivas'ta gelenek içinde devam eden tür ve şekiller / icra biçimleri görsel ve işitsel olarak kayıt altına almaktır. Sonrasında alınan kayıtların bir belgesel-film niteliğine dönüştürmektir.

Bununla birlikte; kültürümüzün önemli bir parçasını oluşturan âşıklık geleneğini ve içerisinde devam eden tür ve şekiller/icra biçimlerinin tespiti, bunların görsel ve işitsel olarak kayıt altına alınması konusunda bilimsel bir materyal ve örnek bir çalışma oluşturmak, elde edilen verilen doğrultusunda geleneğin gelecek kuşaklara aktarımını sağlamaktır

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma; Ülkemiz müzik dokusu içerisinde önemli bir yere sahip *Âşıklık Geleneği*'nin unutulup yok olmaması ve bir sonraki kuşaklara aktarabilme duyarlılığı ile görsel-işitsel olarak kayıt alınması bakımından, önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Çalışma; Sivas' ta yaşayan âşıklar ile sınırlıdır. Âşıklar Sivas Fasıl Heyeti Âşıklar ve Halk Oyunları Derneği (SİFAHOD)'ne kayıtlı/üye olan âşıklardır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırmada, etnomüzikoloji disiplini içerisinde, betimsel düzende durum saptamaya yönelik bir nitel araştırma modeli temel alınmıştır. Veriler nitel araştırma yöntemlerinden *Doküman İncelenmesi (Analizi) Gözlem ve Görüşme* (Yıldırım ve Şimşek, 2005) teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Elde edilen bulgular araştırma konusu gereği görsel olarak kayıt altına alınmıştır. Araştırma sonucunda; Sivas'ta halen yaşamakta olan âşıklık geleneği ve gelenek içinde devam eden türler ve şekillere/icra biçimlerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Evren

Araştırmanın evrenini Türkiye'de ki âşıklar geleneği içerisindeki bütün âşıklar oluşturmaktadır.

Örnekleme

Nitel araştırmalarda, çok sayıda bireyin araştırma kapsamına dâhil edilmesi güçtür; çünkü toplanan verilerin ayrıntılı ve derinlemesine olması gerekmektedir. Bu durumda örnekleme büyüklüğü toplanacak verinin derinliği ve genişliği ile ilgilidir. Yani örnekleme dâhil edilecek birey ya da bireylerden elde edilmesi planlanan verinin derinliği ve genişliği örnekleme büyüklüğü ile genellikle ters orantılıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Bu doğrultuda araştırmanın örneklemini, Sivas ilinde yaşayan ve âşıklık geleneği içerisindeki âşıklar oluşturmaktadır.

Veri Toplama Yöntemleri

Bu araştırma da veriler, doküman incelenmesi, gözlem ve görüşme gibi çoklu nitel araştırma teknikleri (Kümbetoğlu, 2008) kullanılarak elde edilmiştir.

Öncelikle; araştırmanın problem cümlesiyle doğrudan veya dolaylı ilgili olabilecek doküman incelemesi yapılarak ulaşabilinen yazılı kaynaklar, dergiler, makaleler, tezler, görsel-işitsel kaynaklar taranmıştır.

İkinci aşamada; gözlem yapılacak ortamlar tespit edilerek, gözlenen ortam ve kişiler görsel-işitsel olarak kayıt altına alınmıştır

Son olarak araştırma konusuna ek bilgi veya destekleyici bilgi almak amacıyla araştırmaya katılan kişilerle görsel kayıt öncesi ve sonrası görüşme yapılmıştır. Bu aşamada görüşme tekniği olarak; “Yapılandırılmış Görüşme Tekniği” (Yıldırım ve Şimşek, 2005) kullanılmıştır. Araştırmanın amacına ulaşabilmek için gerekli verileri toplamak üzere araştırmacı tarafından görüşme soruları hazırlanmış ve tüm görüşmeler bu sorular çerçevesinde gerçekleştirilmiş ve görsel-işitsel olarak kayıt altına alınmıştır. Görüşmeye katılan kişilerin verdikleri cevaplara kısıtlama getirilmemiş, konuyla ilgili olarak gelenek içinde devam eden tür ve şekiller/icra biçimlerini doğal bir anlatımla ifade etmelerine, dile getirmelerine olanak sağlanmıştır.

Veri Çözümleme Yöntemleri

Nitel araştırmalar, araştırma sırasında elde edilmiş verileri ya da bulguları inceleyerek hipotezlerini çürütmek ya da desteklemek için bir çaba içerisinde değildirlir. Aksine, elde edilen verilerin sistemli ve planlı bir şekilde incelenmesi sonucunda, tümevarım yöntemiyle kuram üretme yoluna gidilir (Ekiz, 2003).

Araştırmada kullanılan nitel araştırma yöntemleri ışığında elde edilen veriler, betimsel çözümleme yöntemleri uygulanarak değerlendirilmiştir. Araştırma verileri; ilk kaynaktan bir anlatım yoluyla görsel ve işitsel olarak sunulmaya çalışılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Günümüzde Sivas'ta âşıklık geleneği çeşitli yönleriyle canlılığını devam ettirmektedir. Ancak Âşıklık geleneğini besleyen kültür kaynaklarının azalmasıyla âşıklık geleneği zayıflamış, geleneğin içindeki bazı tür ve şekiller devam ettirilirken bazıları varlığını kaybetmiş durumdadır.

Geneli itibariyle Âşıklık geleneği içerisindeki tür ve şekiller şu şekilde sıralanabilir;

- 1- Mahlas Alma
- 2- Rüya Sonrası Âşık Olma. (Bade İçme)
- 3- Usta - Çırak
- 4- Atışma - Karşılaşma
- 5- Leb - Değmez (Dudak-Değmez)
- 6- Askı (Muamma)
- 7- Dedim - Dedi Tarzı Söyleyiş
- 8- Tarih Bildirme
- 9- Nazire Söyleme
- 10- Saz Çalma.

Sivas İli'nde Gelenek İçinde Devam Eden Tür ve Şekiller

1- Karşılama-Atışma: Âşıkların doğaçlama yaparak, karşılıklı olarak belirli bir kural doğrultusunda söyleşmelerine "atışma" denir. Atışma, en az iki aşığın dinleyici huzurunda karşı karşıya gelerek birbirlerini sazda ve sözde belli kurallar çerçevesinde denemeleri esasına dayanır. Âşıklık geleneğinde atışma-karşılaşma, ustalığın sınanması ve yeteneklerin sergilenmesi anlamına gelir. Atışma belirli bir ayağa uygun olarak yapılmaktadır. Bir atışmada, karşı tarafın başlattığı ayak ya da toplulukta bulunanlardan birisi tarafından verilen bir ayak temel alınır. Yarışma karşılıklı olarak söylenen dörtlüklerle devam ettirilerek gönül alma dörtlükleriyle bitirilir (Artun; 2009).

Karşılama-Atışma Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

ERKANİ: Asıl adı Yavuz ALTAY'dır. 1960 yılında Sivas'ın Çayboyu Mahallesinde doğmuştur. Âşık Gülşadi'nin yeğenidir. Gülşadi'nin yanında yetişmiştir. İlk şiirini askerdeyken Gülşadi'ye cevap olarak yazmıştır.

ERDEMCAN: Asıl adı Sefer ERDEM'dir. 1955 yılında Sivas'ın ilçesi Ulaş'ta doğmuştur. Âşık Davut Sulari ve Urfalı Âşık Mehmet Batur ile birlikte bir süreliğine çalışmıştır. Sivas'ta birçok aşığın yetişmesinde önemli rol oynamıştır.

2- Leb-Değmez (Dudak-Değmez): Âşıkların ustalıklarını sergilemek için bir çeşit söz söyleme becerisi olarak başvurdukları bir biçimdir. İçinde (B,P,M,V,F) dudak ve dış-dudak sesleri bulunmadan söylenen/yazılan şiir demektir. Âşıkların dudakları arasına iğne koyarak yarıştıkları bir atışma biçimidir. Verilen ayağa göre tek bir âşıktaki dudakdeğmez yapılabilir.

Leb-Değmez Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

ÖZLEMİ: Asıl adı Özlem OLGAÇ'tır 1982 yılında Sivas'ta doğmuştur. Âşık Derdiyar'ın çırağıdır. Geleneği sürdüren bir diğer isim *Âşık Erkanı*'dir

3- Hikâyeli Türkü: Topluluklar karşısında sazla/bağlama ve sözle âşık tarafından söylenen nazım karşılığı hikâyeye çeşididir. Hikâyeli türkülerde mensur bölümler taklit ve mimiklerle, manzum bölümler ise saz/bağlama eşliğinde söylenir.

Hikâyeli Türkü Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

EFSANİ: Asıl adı Mustafa TOMBUL'dur. 1961 Sivas Gazi Köyü doğumludur. Ustası yoktur, sazı/bağlamayı ustalikle çalmaktadır.

GÜLŞADI: Asıl adı Yılmaz ALTAY'dır. 1950 yılında Sivas'ta doğmuştur. Saz/bağlama çalmada ustadır ve şiir tekniği çok iyidir. Sivas'ta birçok kişinin âşıklığa yönelmesinde etkili olmuştur.

4- Mizah: Toplumsal ya da bireysel kusurları, yetersizlikleri, adaletsizlikleri vb. doğrudan ve dolaylı yoldan eleştiren sanat biçimlerine mizah adı verilir. Mizahta ironi alaya almaktır. Küçümseme vardır, zarafetten uzaklaşılabilir. Gülünçleştirme ve ironi bireye ve topluma yöneltilebilir dolaylı eleştirisi biçimidir (Artun, 2009).

5- Koçaklama: Coşkun ve yiğitçe bir üslupla savaş ve kahramanlıkları konu edinen, yiğitlik ve mertlik duygularını işleyen şiiirlerdir. Bu türün en başarılı sanatçıları Koroğlu (16. yy) ve Dadaloğlu (19.yy)'dur.

Mizah ve Koçaklama Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

HAYALİ (HAYALOĞLU): Asıl adı Zeki ALTUNAY'dır. 1953 yılında Ağrı'nın Eleşkirt ilçesinde doğmuştur. Saza ve şiire küçük yaşlarda ilgi duyan Hayali, âşık tarzı şiirler yazmaya Sivas'ta başlamıştır. Mahzuni ve Çobanoğlu'nu kendisine manevi usta saymış ve etkilenmiştir.

6-Zakirlik-Nefes: Nefes Alevi-Bektaşî geleneğinde, inanışları yönünde düzenlenmiş kutsal bir ilham ile söylenmiş dini şiirlerdir.

Zakirlik-Nefes Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

CEMAL(İ): Asıl adı Cemal ÖZCAN'dır. 1950 yılında Sivas'ın kangal ilçesinde doğmuştur. Küçük yaşlarda saz meclislerinde bulunmuştur. Daha sonraları ise cem ayinlerinde zakirlik yapmıştır. Toplam 7 albümü vardır. Saz çalmada ustadır.

7-Tasavvuf: Dini ve tasavvuf konularında yazılan ve söylenen şiirlerdir. Tasavvufî halk şiiri geleneğinde sanatsal kaygı ikinci planda tutulmuş, daha çok tasavvuf düşüncesini ve dinsel değerleri yayma amacı güdülmüştür. Bu yönüyle bu tür şiirlerde didaktik unsurlar ağır basmaktadır.

Tasavvuf Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

KADİMİ: Asıl adı Kenan GÖZCÜ'dür. 1953 yılında Malatya'nın Hekimhan ilçesinde doğmuştur. Sivas âşıklarından Sefil Selimi'nin çırağı olmuş onun yanında yetişmiştir. Yaklaşık 25 yılı aşkın süredir Sivas'ta yaşamaktadır.

8- Divan: Âşıkların söylediği divan, divan edebiyatındaki divanlardan farklıdır. Âşıklık geleneğindeki divan on beş hecelidir. Ancak on dört ve on altı heceli olanları da vardır. Divanların değişik makamları vardır. Diğer yandan aruzlu şekiller içinde divan, âşıklar arasında "Divani" adı ile bilinen nazım şekillerdendir. Failatün/ Failatün/ Failatün/ Failün kalıbı ile yazılır Bu tür âşıkların divan sairlerine özenmelerinden doğmuştur.

Divan Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

GÜLŞADİ: Asıl adı Yılmaz ALTAY'dır. 1950 yılında Sivas'ta doğmuştur. Saz/bağlama çalmada ustadır ve şiir tekniği çok iyidir. Sivas'ta birçok kişinin âşıklığa yönelmesinde etkili olmuştur.

9- Halk (Kalem) Şairi: Âşıklık geleneğinde saz çalmadan sadece geleneğe uygun şiirler yazan âşıklara Halk (Kalem) Şairi denir. Kalem şairleri üzerinde dil, anlatım, konu bakımından divan şiirinin türlü etkileri görülür.

Halk (Kalem) Şairi Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

İSMETİ: Asıl adı Abdülkadir NAMLI'dır. 1934 yılında Sivas'ta doğmuştur. Sivas Elbeyli bölgesi şairlerindedir. Hakkında bugüne kadar beş kitap ve bir de lisans tezi yapılmıştır.

10- Usta Malı: Âşıklar, katıldıkları toplantılarda kendi şiirlerini söylemeden önce ustasını şükranla anıp bir şiirini okurlar. Buna usta malı söyleme ya da usta malı satma denir (Yardımcı, 1998: 155).

Usta Malı Geleneğini Uygulayan Âşıklar:

GARİP ŞENTÜRK: Asıl adı Şentürk İYİDOĞAN'dır. 1969 yılında Sivas'ın Zara ilçesinde doğmuştur. İlk şiirleri Zazaca'dır. Daha sonra Türkçe şiirler yazmaya başlamış ve Âşık Mahzuni Şerif'in verdiği bilgiler doğrultusunda şiir tekniğini ilerletmiştir. Asıl kendisini öne çıkaran durum kendisinde bulunan Âşık Veysel'in kendi sazıyla Veysel'in türküleri söylemesidir.

Sonuç

Çalışma sonucunda; Âşıklık Geleneği'nin Sivas İli genelinde halen canlılığını koruduğu sonucuna varılmıştır. Gelenek içinde devam eden ve tespit edilen tür ve şekillerin sayısı 10'dur. Bu; tür ve şekillerin ustalıkla icra edildiği görülmektedir. Diğer yandan; çalışmayla Âşıklık geleneği ve onların günümüz temsilcileri gelecek kuşaklara özgün bir biçimde aktarıldığı düşünülmektedir.

Öneriler

Araştırmanın modeli doğrultusunda, bu çalışma Sivas İli kapsamında geniş bir evren içerisinde ele alınabilir. Ayrıca bu çalışma, diğer yöre âşıklarının görsel-işitsel olarak kayıt altına almada örnek bir çalışma olabilir.

Kaynakça

- ARTUN, Erman,** Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı, İstanbul: Kitabevi, 2009.
- ÇINAR, Sevilay,** Kadın Âşıklar, İstanbul: Kalan Müzik, 2010.
- ÇOBANOĞLU; Özkul,** Osmanlı Devletinde Türk Halk Kültürünün Değişim ve Dönüşüm Dinamikleri, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.
- DÜZGÜN, Dilaver,** Âşık Reyhanî Hayatı Sanatı ve Şiirlerinden Seçmeler, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1997.
- DÜZGÜN, Dilaver,** Âşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu, Millî Folklor, Sayı 84: 2009.
- EKİZ, Durmuş,** Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş, Ankara: Anı Yayıncılık, 2003.
- KAYA, Doğan,** Sivas Halk Şairleri, Sivas: Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2010.
- KÜMBETOĞLU, Belkıs,** Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008.
- YARDIMCI, Mehmet,** Halkbilim ve Edebiyat Yazıları, Malatya: 1993.
- YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan,** Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2005.

DİVRİĞİ YÖRESİ ALEVİ-BEKTAŞI CEMAATİ DİNİ RİTÜEL VE MÜZİKLERİ

A. Metin KARKIN¹²⁸

Derya KARABURUN DOĞAN¹²⁹

Özet

Çok geniş topraklara sahip ve yüzölçümü itibari ile Türkiye'nin yüzölçümü olarak ikinci büyük ili olan Sivas, otantik özellikleriyle ve zengin folkloruyla dikkatleri üzerinde toplayan önemli bir ildir. Bu bağlamda, araştırmada Sivas iline bağlı merkez Divriği ilçesi ele alınarak, bu yörede yaşayan Alevi-Bektaşî cemaatine ait, sosyo-kültürel yapının, cemaatin inanç sistemi dini ritüel ve ritüellerde kullandıkları müziklerine ne şekilde yansıdığına tespitine yer verilmiştir.

Çalışmada ayrıca, Divriği merkezde kültür-müzik ilişkisi içinde yaşayan Alevi-Bektaşî cemaati dinsel müziklerinin karakteristik özelliklerinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Araştırma, Divriği bölgesinde yöre âşıklarının çok sayıda olması, köylerinin çoğunun Alevi-Bektaşî inancına sahip olması, cemlerin ve sazlı sözlü ortamların yoğunluğu ile birlikte aşk ve gurbet gibi konularla bu kültürün gelişmesine katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

Çalışma; nitel araştırma yöntemi ve kültür analizi modeli ile gerçekleştirilmiştir. Divriği merkezde yaşayan Alevi-Bektaşî cemaatinin müziği ile birlikte 'dini ritüel' ve 'müzik kültürü' üzerinde durulmuş, kültürel yapı ile ilgili yorumlar yapılırken, dinsel müzik ve dini ritüellerde kullanılan ritim, söz, çalgı, ve ritüeli uygulama biçimlerinden yararlanılmıştır. Bu bağlamda, Divriği Alevi-Bektaşî cemaatine ait dinsel müziklerin ve ritüellerin, yörede yaşayan kültürün ve etnisitenin bir temsili niteliğinde olduğu, dini ritüeller uygulanırken icra edilen eserlerin form ve repertuar analizlerine yer verilmiş, müzikli deyişlerin makamsal özellikler taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Divriği, Alevi-Bektaşî, Müzik, Kültür, Ritüel.

ABSTRACT

As being the second largest city with vast land, Sivas is an important city noted for its authentic features and rich folklore. In this context, The setting of the research is Divriği district of Sivas and shows how socio-cultural structure of Alevi - Bektashi Community living in the district is reflected in belief system of the community religious rites, and music used in the rites.

The study also aims to determine characteristics of religious music of living in Alevi-Bektashi community living in a culture-music relationship in Divriği center. The study is important in terms of contributing to the development of the culture with the large number of minstrels living in Divriği region, most of the villages having Alevi-Bektashi faith, intensity of Jem Ceremonies and music and singing, and the subjects of love and homesickness.

The Study was carried out with qualitative research method and culture analysis model. Religious rites and music culture along with music of Alevi-Bektashi community were emphasized and while commenting on cultural structure, rhythms, lyrics, instruments and ritual practice types used in religious music and religious rites were taken into consideration. In this context, we concluded that religious music and rites of Divriği Alevi-Bektashi community had a nature of representation of the culture living in the region and ethnicity moreover form and repertoire analysis of the musical works performed during religious rituals were included, and we concluded that musical phrases showed modal properties.

Key Words: Divriği, Alevi-Bektashi, Music, Culture, Ritual.

¹²⁸ Prof. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, mkarkin@inonu.edu.tr

¹²⁹ Arş. Gör., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, dkaraburun@gmail.com

Giriş

Alan araştırmaları ve kültürel analiz çalışmaları farklı kültürlerin, farklı ve benzer olan özelliklerini ortaya çıkarmayı ve betimlemeyi hedeflemektedir. Çeşitli kültürel yapıların birleştiği yurdumuzun tüm bölgeleri alan araştırmaları için zengin bir potansiyel yapıya sahiptir. Konu ile ilgili olarak yapılan alan araştırmamızda İç Anadolu bölgesinde yer alan Sivas Divriği ilçesi merkez bölgesinde yaşayan Alevi-Bektaşî cemaati dinsel müzikleri ele alınarak, çalışmada Dini Ritüel- Müzik ilişkisi üzerinde durulmuş, ayrıca etnomüzikoloji disiplini içerisinde betimsel olarak var olan durumu çıkarmaya yönelik bir nitel araştırma modeline yer verilmiştir.

Toplumun dini inançlarını ve din kavramını araştırmacılar farklı şekillerde yapmışlardır. İnsanların yaşamları boyunca dini inançlarının güdümlerini duygular oluşturmaktadır. Din kavramının tanımlarına baktığımızda, din; bir yandan bir insan topluluğunun doğaüstü ve kutsal bulduğu şeyleri yorumladığı ve yanıtladığı bir inanç ve pratikler sistemi olarak tanımlanırken öte yandan kültürel bir boyuta da sahip olduğu belirtilir. Giddens ve Durkheim tarafından din, topluluk üyeleri için düzenleme, kural ve zorunluluklar getirilen bir yolu olarak ifade edilmektedir (Giddens, 1996: 85, Durkheim, 1965: 92).

James'e göre dinin "ilk ve derin kaynağı" duygulardır (Egemen, 1952: 11). İnsanların düzenli bir hayat geçirmelerini sağlayan doğum, ölüm, evlilik, aile gibi kavramların genel olarak dini inançlar ve kurallar ile düzenlenmiş olmaları, din ile kültür etkileşiminin büyük bir göstergesidir. Bu bakımdan din, kültürün özünü oluşturur ve toplumun her alanını belirler. Dini öğretilerin aktarımı ve uygulanması söz konusu olduğunda ritüel, ibadet ve ayinlerden söz etmek mümkündür. Tolstoy'a göre dini değerlerin sanatla aktarılması mümkündür; "Sanat ne keyiftir, ne avuntu, ne de eğlence; sanat yüce bir iştir. Sanat insan yaşamında bilinçli bilgiyi duygulara aktaran organdır"(Tolstoy, 2010: 230). Sanatsal yaratıların insanlar üzerindeki etkisi, eğitim ve kültür düzeyleriyle, inançları ve toplumsal değerlerindeki değişikliklerle kişiden kişiye farklı şekillerde olabilmektedir. Bu durumun en güzel örneğini tarihte ve günümüzde, farklı dini inançlarla şekillenmiş, dindar kişiler tarafından yapılmış mimari eser olarak mabetlerde, şiir olarak ilahilerde, putperestlerin yaptığı heykellerde, mozaik ve gravürlerde görebilmekteyiz.

Sanat türleri içerisinde dini inançların insanlara aktarımını sağlayan, duygusal etkiyi yoğunlaştıran ibadet ve ritüellerde yoğun olarak kullanılan en önemli tür müzik sanatıdır. Müziğin dinsel ibadette kullanılması tarihte çok sık görülen bir durumdur. Ayrıca müziğin ve dansın, dinlerde ritimsel öğelerle duyguları harekete geçirmesi ve hislerin ifade edilmesi için kullanılması yaygın bir durumdur.

"Müzik bir olgu olarak, her toplum, daha da indirgersek her bireyin yaşamında vardır. Her kültürün müzik geleneğinin var olduğundan söz edebiliriz ama nasıl bir gelenek olduğunu sorgulamaya başladığımızda, seslerin düzenlenişinde ve müziğin içeriğinde farklılıklarla karşılaşırız. O müzik, ancak o toplumun kültürel bağlamında ve yaşantısında anlaşılabilir" (Kaplan, 2005: 59).

Müziğin dini cemaatlerin ritüellerinin içerisinde kullanılıyor olması, insanları birbirlerine bağlayıcı özelliğinden kaynaklanmaktadır, bu durum birçok müzikolog için inceleme konusu olmuştur: Blacking, "Folk müzik, bir araya gelerek birbirlerine bağlılıklarının işareti olan ses kalıplarını üreten halkların gerçek birlikteliğini ifade eder" (1995: 52) diyerek folk müziğin etnisite ve cemaat ruhu ile olan bağlantısını vurgulamıştır. Merriam da müziğin kültürel bir fenomen olduğunu ifade eder. O'na göre müzik, kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesnel bütünüdür

(Merriam, 1964:103). İbadetler içerisinde müziğin kullanımı birçok din ve inanç sisteminde görülmektedir. Alevi-Bektaşî cemaatinin kültürünün büyük bir bölümünü oluşturan dini sözlü gelenekler, tarih boyunca müzikle genç kuşaklara aktarılmıştır. Bu durum etnomüzikolojik açıdan önem arz etmektedir. Çünkü müzik Alevi-Bektaşî kültürünün devamında ve yaşatılmasında büyük rol üstlenmiştir ve müzik kültürü olarak etnomüzikolojinin araştırma konusu içine girmektedir.

Konuyla ilgili, taranan kaynaklardan toplanan veriler ve yörede uzman kişilerle yapılan görüşmeler ışığında çıkan sonuçlar, içerik analizi ve müziksel analiz yoluyla çözümlenmiş ve sonuçlar ortaya çıkarılmıştır. Çalışmanın Divriği merkezle sınırlandırılmış olmasının nedeni, etnografik gözlem ve betimlemelerde daha fazla ayrıntıya girilerek, elde edilen bilginin daha güvenilebilir ve denetlenebilir olmasını sağlayabilmektir.

Divriği Yöresi ve Divriği'de Alevi-Bektaşîlik

Çalışmanın konusunu oluşturan Divriği yöresi Alevi-Bektaşî müziklerini Dini Ritüel-Müzik ilişkisi içerisinde incelemek, için, öncelikle Sivas ilinin ve Divriği ilçesinin genel özelliklerine değinmek gerekmektedir. Bu genel özellikler içerisinde bölgenin coğrafi konumu, geçim kaynakları büyük önem taşımaktadır.

Sivas'ın nüfus olarak en yoğun olan ilçesi Divriği'dir. Divriği, Yukarı Fırat Havzası'nın İç Anadolu sınırı yakınında, Sivas ilinin güney doğusunda yer almaktadır. Divriği ilçesi Çaltı Çayı vadisinde dar bir ova içerisinde kurulmuştur. Sivas'a karayolu ile 184 km., demiryolu ile 179 km. uzaklıktadır. Doğuda Erzincan ili İliç ve Kemaliye ilçeleri, kuzeyde Zara ve İmranlı, batıda Kangal, güneyde Malatya ili Hekimhan, Arguvan ve Arapkir ilçeleri ile sınırdır. İlçenin yüzölçümü 2781 Km² olup denizden yüksekliği ortalama 1225 metredir. Bu yükselti, köylerde yer yer 2000 metreyi bulur. Tarıma elverişli düzlükler sınırlıdır. İlçenin arazisi dağlık ve engebeli bir bölgeyi kapsamakta ve genel olarak çıplak ve sarp görünüşlüdür. Vadi içerisinde söğüt ve kavak türü ağaç topluluklarına, dağlık bölgelerde ise bozuk türde orman alanlarına rastlanılmaktadır (Üçer- Pekşen, 2001: 23). Divriği ilçesinde bulunan yoğun nüfusun en önemli nedeni Divriği'nin köylerinde geçim kaynaklarının azlığıdır. Bu nedenle köylerde genel olarak yaşlı nüfus yaşamaktadır. Genç nüfus ilçelere ya da Sivas merkeze göç etmiştir.

Divriği ilçesinin iki önemli akarsuyu bulunmaktadır. Bunlardan ilçenin kuzeydoğusundan geçen Çaltı Çayı (Ulus); ilin güneyindeki dağlardan kaynaklanarak, Yılanlı Dağları'ndan çıkan Güney Çayı ile Tecer, Gürlevik ve Karabel yörelerinden kaynağını alan Sincan Çayı'nın Divriği yakınlarında birleşmesiyle oluşmaktadır. Çaltı Çayı'nın bir kolu olan Nih Çayı'nın ana kaynağı üzerinde Divriği'yi sulayan Mursal Barajı/Göleti kurulmuştur. 1992 yılında Mursal Göleti'nin yapılmasıyla ilçe merkezi ve yakın köyler sulama suyuna kavuşmuşlardır. Divriği'nin diğer akarsuyu da Çayözü (Hamu) vadisinden geçen Hamu Çayı'dır. Çaltı Çayı'ndan sonraki büyük çay olan Hamu doğrudan Fırat'a dökülmektedir (Üçer- Pekşen, 2001: 23).

İlçe ekonomisi genel olarak tarım ve hayvancılığa dayanır. Ayrıca ticari faaliyet ve işçilik de önemli geçim kaynağını oluşturur. Tarımsal ürün olarak hububat, yem bitkileri, bakliyat, endüstri bitkileri, meyve ve sebze yetiştirilmektedir. Divriği'ye geri dönüşler olsa bile, yoğun bir göç yaşanması sebebiyle, tarımsal ve hayvansal ürün faaliyetleri azalmaktadır. (Üçer- Pekşen, 2001: 24). Sivas; Malatya, Tokat ve Kahramanmaraş illeri ile çevrilidir. Sivas ve komşu illeri türkü dağarcığı bakımından oldukça zengindir. Bölge olarak Sivas, Türkiye'nin Doğu Anadolu bölgesinde bulunan ve bu bölgeye ait sosyal

yapının küçük bir örneğini teşkil eden yapıdadır. Sivas'ın Divriği ilçesi konum olarak tüm bölgelerin bir bakıma kesişme noktasındadır bu nedenle sosyal yapısı çeşitlilik ve zenginlik göstermektedir. Sosyal yapıda bulunan bu çeşitlilik aynı zamanda kişilerin dinsel inanç sistemlerine de yansımaktadır. Sivas birçok etnik kimliği içerisinde barındırmaktadır. Etnik kimlik, özellikle Türkiye'de çoğu zaman din olgusu, inançsal farklılıklar ile oluşmaktadır. Divriği'de yoğun nüfus sayısına sahip olan Alevi- Bektaşî cemaati de bu etnik kimliklerden biridir.

Durkheim ve Giddens'e göre din; bir yandan bir insan topluluğunun doğaüstü ve kutsal bulduğu şeyleri yorumladığı ve yanıtladığı bir inanç ve pratikler sistemi olarak tanımlanırken öte yandan kültürel bir boyuta da sahip olduğu belirtilir. Din, topluluk üyeleri için düzenleme, kural ve zorunluluklar getirmenin bir yoludur aynı zamanda (Giddens, 1996: 85, Durkheim, 1965: 92). Doğum, ölüm, evlilik gibi olguların ve aile gibi kurumların başlangıçta genellikle dini inançlar çerçevesinde düzenlenmiş olmaları, din ile kültür etkileşiminin büyük bir göstergesidir. Din kurumunun bu bakımdan, kültürün özünü oluşturduğunu ve toplumun her alanını belirlediğini söylemek mümkündür.

“Arapça anlamı ile Alevi; “Ali'ye mensup”, “Ali'ye ait”, “Ali yanlısı” olarak bilinmektedir (Fırlıklı vd., 1990: 19). Alevilik, Bektaşîlik Terimleri Sözlüğünde; Hz. Muhammed'i izleyen üç halifeyi tanımayan, Hz. Ali'yi imam ve halife kabul eden, kendine özgü kural ve törenleri bulunan, dinsel ve siyasal inanç sistemi olarak tanımlanmaktadır. Türkiye'de yaşayan Alevi toplulukları kendilerini “Anadolu Alevileri ve Bektaşî” olarak adlandırmaktadırlar. Bu adlandırma sadece dini inanç sistemine özgü değil, Anadolu ile özdeşleşmiş bir düşünce sistemidir. Alevi- Bektaşîlik kendine has oluşunun nedenini Önder şu şekilde açıklamıştır; “Türklerin, Aleviliği Anadolu'ya geldikten sonra benimsemiş, bu inancı kendi töresine, geleneklerine, değer yargılarına, yaşam tarzına göre yoğurup yorumlamış olmasıdır (Önder, 1999: 57).

İnançsal hiyerarşik yapının oluşması görev yetkileri ve yetiştirilme şekillerinin belirlenmesinde izlenen yolu anlatan Divriği yöresi dedelerinden Hüseyin Gazi Metin (Dede) “Türkiye'de yaşayan Alevilerin hepsini kapsayan bir lider ya da din adamı olarak hepsinin seçtiği bir dede yoktur. Anadolu'da ‘ocakzade dedeleri’ vardır. Bunlar kendilerinin Hz. Ali'nin soyundan olduklarını söylerler. Alevi dedeleri tarih boyunca ocakzadeden gelen o posta oturan dedenin ölümünden sonra onun yerine geçecek soyundan olan kişilerden seçilmektedir”(Metin/2015) sözleri ile açıklamaktadır. Alevi dedeleri Hz. Ali'nin soyundan gelenlere ocakzadeyiz derler. “Divriği merkezde, toplumun o yörede yaşayan alevi cemaatine mensup kişilerin rızası ve onayı alınarak, dedenin vefatından sonra yerine inançsal birikimi, bilgisi ve davranışları ile örnek olacak çocuğu seçilmektedir”(Metin/2015).Divriği yöresi dedelerinden Hüseyin Gazi Metin (Dede)'nin bu ifadelerinden Divriği merkezde dedelerin soydan geldiğini görmekteyiz.

Divriği yöresinde yaşayan Alevi cemaati için namaz, Sünni cemaatindeki gibi beş vakit kılınan namaz değildir. Bu cemaat namazı “halka namazı” olarak adlandırmaktadır. Namazın adının halka namazı olmasının nedeni cemlerde kılınması ve oturuş biçiminde olmasıdır. Bu namaz için önceden abdest alınmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de geçen secde, niyaz, rükû gibi kelimelerin hepsi burada uygulanır. Fakat “Kible”den kasıt insanın cemali, “kıyam”dan kasıt salâvat ile ayağa doğrulma, “kıraat”tan kasıt ise Kur'an-ı Kerim'deki sure ve ayetlerin duvaz ve nefeslerle diz üstü gelinerek sazın eşliğinde okunması “rükû” ya varma, secde'ye inme, “sücut” yere niyaz, alın koyma, çapraz el bağlama, boyun bükme gibi vücut hareketlerini ifade etmektedir. Bu ibadet biçimine: “Halka Namazı” denir” (Metin/2015).

Divriği yöresi köylerinden Çamşılı Hüseyin Abdal Cem evi ve Derneği Başkanı Gazi Orhan Türkyılmaz “Divriği merkezde herhangi bir cem evi bulunmamaktadır. Bu nedenle cemler büyük evlerde, ya da kültür derneğinin kiraladığı büyük mekânlarda yapılmaktadır. Bu ayini cemlerinde erkek kadın yan yanadır. Kadın din görevlisi vardır fakat din görevlisi değil de “yol görevlisi” olarak adlandırılmaktadır. Abdal Musa’ya cemi öğreten İdris’in kızı Fatma Ana’dır. Geçmişte Çamşılı’da Hüseyin Gazi Metin Dede’nin ebesi Fatma Ana cem yürütüyordu. Bize de Elif Endam (Elo Ana) cem yürütüyor” diyerek cemlerde kadınların etkin rol üstlendiğini vurgulamaktadır. (Türkyılmaz/2015). Ayini cemlerde 3 kadın, süpürgeciyiz, güru hunarcıyız, kırklar ceminde üç bacıyız, var olsun serman kör olsun yezit, daha sonra ya Allah ya Muhammed, ya Ali diye süpürürler halıyı. Bunlar süpürgecidir yani ferraşlardır bu şekilde süpürge ile halıyı süpürürler. Alevi cemlerinde yalnız din yetkilisi dededir. Kadınlar yetkili değildir. Alevi ayinlerinde sadece 12 hizmet ceminde yalnız 3 tane süpürgeci kadın bulunur” (Metin/2015).

“Cem evinde görevli olan kişiler Anadolu tarihinde hiçbir zaman alevi dedeleri asla maaş almamışlardır. Bu dedeler gittikleri yerlerde durumu iyi olmayan kişilere yardım etmişlerdir. Dedeler yöre halkını dini konularda bilinçlendirecek konferanslar, seminerler vermektedir” (Metin/2015) sözleri ile dedelerin devletten herhangi bir maaş almadığını aktarmaktadır.

Divriği merkezde Hacı Bektaş Veli’nin amcasının oğlu ünlü Abdal Musa’nın anısına geleneksel lokma günleri, muharrem ayının sonunda aşure günleri etkinlikleri, Hazreti Muhammed ve Ehlibeyt Sevgisi konulu konferans günleri tertip edilmektedir. Alevilikte Muharrem ayında cem çünkü bu ay hüzün ayıdır. Alevi Dedeleri 48 Cuma haktır der. 52 hafta bir yıldır. Bunun 4 haftası Muharrem ayıdır. Divriği merkezde her hafta cem yapılmamakta ve daha çok kış aylarında cem yapılmaktadır. Bu cemler yörede cem evi olmadığı için düğün salonu gibi bir mekân kiralanarak ya da havalar iyi ise açık havada yapılmaktadır.

Divriği Merkezde Yaşayan Alevi Bektaş Müzik Kültürü

Din kurumu, kültürün özünü oluşturur ve toplumun her alanını belirler. “Ortadoğu’da belirleyici kimlik unsurunun din olduğu söylenebilir. Özellikle Türkiye’nin bulunduğu coğrafyada, dinsel kimlik öteden beri etnik kimliği belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Din toplumsal yaşamla iç içedir ve kültürel çevreyi belirlemiştir” (Karpas, 1988: 77). Din kurumu kültürün her ögesi gibi, o kültürün müziğini belirleme konusunda da çok etkilidir.

“Güçlü bir kanal olarak müziğin duygusal yaşamı diğer sanat türlerine göre daha yoğun bir biçimde etkileme özelliği ritüellerdeki uzun soluklu var oluşunun zeminini hazırlamaktadır”(Andrews, 1916: 331). Ritüeller ve dini pratikler olmaksızın dini inançlar duygusal ve toplumsal boyutlarından, güdümlenici güçlerinden tümüyle yoksundurlar. Bu pratiklerin ve ritüellerin birçoğu müzik eşliğinde yapılmaktadır. “Müziğin duygusal bir coşkuyu yaratma, duyguların ifadesi için meşru bir ortam oluşturma özelliği ritüellere katılımı teşvik eden temel niteliklerindedir”(Alcorta, Sosis, 2005: 336)

Dinlerin kendilerini ifade etmek ve bireysel bağlamlarının ötesinde toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmek, toplumsal bir boyut kazanmak üzere başvurdukları önemli olgulardan biri sanattır. “Dinsel ritüeller, Tanrı’ya tapınma aracı olmanın yanı sıra, insanların evlilik, doğum ve ölüm deneyimlerini paylaşarak bir topluluk bilinci kazanmalarına yardımcı olur ve grubu bir araya getirir”(Durkheim, 1965: 97). Alevi Bektaş dinsel törenlerinde müziğe yer verildiği hatta bu inancın bir parçası olduğu, bağlama, müzik, semah olmadan cem

törenlerinin yapılmadığı gözlemlenmiştir. Markoff'un yapmış olduğu araştırmalarda, Alevi-Bektaşiler "zahiri dindarlık örtüsü kuşanmanın, günlük ibadeti yerine getirmenin, Mekke'ye hacca gitmenin yalnızca zevahiri kurtarmak olduğunu düşünürler. Tanrı'ya daha derin, kalpten ve vasıtasız bir biçimde zikir, dans ve müzikle ulaşılan ruhani arınma ile varılabileceğine inanırlar" (Markoff, 1986: 42-53).

Divriği yöresinde yaşayan Alevi Cemaati, Alevilik inancının kökeninin Horasan'dan çıktığına ve buradan yayılan bir öğreti olduğuna inanmaktadır. Onlara göre; Alevilik ince bir yoldur, bir inançtır. Sorunlarını, kendi içerisinde çözümlere kavuşturan bir inançtır. Dedikodu yapmamak, kin tutmamak, duyduğunu söylememek, kusurları örtmek, sır tutmak Alevilik inancının esaslarındandır. Alevilik geleneği Hz. Peygambere ve Hz. Ali'ye dayanır. Anadolu'nun 1000 yıllık tarihinde alevi ayinlerini cemlerini dedeler yönetmektedir. Yani dedeler o cemin o işin hocasıdır eğitmenidir ve kendisi yönetir. Onun yardımcısı olan 2 ya da 3 tane zakir bağlama çalar. "Alevi-Bektaşî kültüründe iki tür bağlamanın kullanıldığı görülür: Günümüzde çoğunlukla kısa saplı bağlama olarak da anılan Çöğür kullanılsa da, diğer taraftan on iki adet teli dolayısıyla, On İki İmamı temsil eden ve en büyük boyutlu bağlama olan Meydan Sazı da, Alevi-Bektaşî kültüründe kullanılır" (Erol, 2009: 117). Alevi cemlerinin olmazsa olmazı bağlamadır. Onsuz cem olmaz. Bunun yanında ney kaval gibi başka enstrüman asla olmaz. Burada kutsiyet atfedilen enstrüman bağlamadır. Bağlama dedenin öncülüğünde zakirlerinde refakatinde cemi yönlendirmektedir.

Yörede genellikle Pir Sultan Abdal, Virani, Hayati, Kul Himmet, Sefil Sıtkı, Seyit Meftuni gibi âşıkların deyişleri çokça çalınıp söylenmektedir. Bu deyişlerin büyük bir bölümü Alevi cemlerinde, semah dönülürken icra edilmektedir. Divriği yöresinin köylerinden olan Çamşır ozanları ile ünlü bir yerleşim yeridir. Birçok ozan şiirlerini Çamşır Hüseyin Abdal Derneğinin katkıları ile kitap haline getirmiştir. Âşıklar her sosyal tabakadan çıkabilirler. Onların çoğunlukla para kazandıkları ayrıca bir meslekleri vardır. Bazen boş zamanlarında kendi kendilerine, bazen de başkaları için türkü söylerler. Bu türkülerin sözlerini aktarırken de çoğunlukla ya bir bağlama, ya da bir divan sazı kullanırlar. Düğünlerde, aile toplantılarında, âşıklar arasında yapılan yarışmalarda, hatta dini törenlerde, ünlü profesyonel âşıkların çalıp söylediği konserlerde, radyo ve televizyonda bir ücret karşılığında icralarını yaparlar.

Divriği merkezde "her hafta cem yapılmaz. Görgü cemi dört dörtlük bir cemdir. Yani alevi cemlerinde bu cemler çok fazla yapılmamıştır. Yıl içerisinde Hidrellez Cemi, Abdal Musa Cemi, Görgü Cemi ve Nevruz Cemi yapılmaktadır. Bu etkinliklerde Allah sevgisi, Hz. Muhammed sevgisi, Hz. Ali sevgisi, Kuran ve Ehlibeyt sevgisi, 12 imam sevgisi, Kerbela, Hz. Hüseyin ve Kerbela şehitleri anılmaktadır. Burada kararmış gönüller tazeleniyor, Allaha yalvarılıyor, Allaha tezzerruh, tehni ve tesbih niyazda bulunuluyor. Bunun içinde semah dönülmektedir. Semah bir vecd trans hali, Allaha yalvarma şekli, Alevinin bir ibadet şeklidir" (Metin/2015).

Genel olarak Divriği merkezde Alevi ayini cemlerini yönlendiren 7 büyük hak âşığı vardır. Bu alevi cemlerini onlar süslemiştir. "Mesela Şah Hatayı, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Virani, Yemini, Nesimi, Fuzuli bunlar Anadolu Aleviliğini ayini cemi dizayn eden Alevilerde bir kutsal niyet getiren Duvaz İmam vardır. Bu 12 İmamın isminin zikredildiği demeler, şiirler, tercii bentler, gazeller olarak gösterilir. Hz. Hüseyin için Kerbela olayları ile ilgili demeler, deyişler, duvaz imamlar bulunmaktadır" (Metin/2015). Bunlar işi daha coşkulu hale getirmektedir. Divriği merkez Alevi ayini cemlerinde aşağıda bulunan semahlar dönülmektedir.

Divriği Merkez Ayini Cemlerinde Semahlar ve Müziksel Analizleri			
Semah Adı	Makam Dizisi	Karar Sesi	Usul
KIRKLAR (GİTME TURNAM GİTME)	Hüseyini	La	Karma Usul (9/8-12/8)
TURNA (GİNE DERTLİ DERTLİ)	Hüseyini	La	Karma Usul (9/8-2/4)
KIRAT (KIRAT BU DAĞLARI AŞMALI)	Hüseyini	La	10/8
LÂDİK (SALINI SALINI GELEN)	Uşşak	La	Karma Usul (4/4-7/4)
GARİPLER (BEYLERİMİZ ELVAN)	Uşşak	La	9/8
HUBYAR (YÜCE DAĞ BAŞINDA)	Uşşak	La	9/8
GÜZEL ÂŞIK CEVRİMİZİ (DEMEDİM Mİ)?	Uşşak Dörtlü	La	2/4
YÜRÜ GÜZEL (TAHTACI)	Çargah	Do	10/8

Tablo 1.Divriği Merkez Ayini Cemlerinde Semahlar ve Müziksel Analizleri

Cemleri coşturan Tablo 1’de gösterilen deyişler, alevi cemlerini renklendiren ona bir ilahi nitelik kazandıran sazında eşliğinde onu coşturan bir ortam yaratmaktadır. Bu ezgiler özellikle hüseyini, uşşak ve çargâh makam dizileri kullanılarak söylenmektedir. Yörede Hüseyini makam dizisi kullanılarak icra edilen deyişlerin fazlalığının nedenini, bu makam dizisinin adlandırma olarak Alevi-Bektaşî kültüründe önemli yeri olan Hz. Hüseyin’in adını temsil ediyor olmasına bağlayabiliriz. Bu makam dizileri içerisinde, özellikle deyişlerde, makam dizilerinin karar seslerine bakıldığında la (hüseyini), la (uşşak) seslerinin daha baskın olduğu görülmektedir. “Güzel Âşık Cevrimizi” semahı aynı zamanda Sünnî Tasavvuf Musikisi içerisinde söylenen “Demedim mi?” ilahisi ile söz olarak aynıdır. Bu ilahi 4/4 usul yapısında ve Nihavent makam dizisi içerisinde seyretmektedir. Divriği’de ilahinin sözleri aynı kalarak farklı şekilde ezgilendirilmiştir ve ilahi semahlarda okunan deyiş formuna sokulmuştur. Bu semah La-Re Dügâh -Neva arasında seyrettiği için makam dizisi yerine, Uşşak dörtlüsünde seyrettiğini söylemek mümkündür. Yeden olarak Sol Rast perdesi kullanılmıştır. Bu durum kültürlerin müziklerinin birbirlerinden etkilenebileceğinin en güzel kanıtıdır.

Makam dizisi ve karar sesleri bakımından genel itibari ile Alevi-Bektaşî müziksel kültürünü temsil eden makam dizilerinin bunlar olduğu söylenebilir.

Garipler semahı okunurken yeldirme bölümünde 9/8’lik usulden, farklılaşarak ezgi trafiği hızlanmaktadır. Semahların bu hareketli yapısı nedeni ile daha çok ritmik olarak 9/8, 10/8 ya da karma usulde oldukları görülmektedir. Ayrıca semahlar karar sesi olarak genellikle “La” kararlıdır. Tarih boyunca bağlama çalımları olarak yörede icra edilen taşlama, ağırlama, miraçlama, Muhammed’in doğumu gibi notalaştıran bağlama çalımları da vardır.

Doğu Anadolu bölgesinde semahların yapısı, "ağırlama-yeldirme-yürütme-yeğinleme" düzeninde gelişmiştir. Semahların genel özelliklerine bakıldığında ağır hareketlerle başladıkları, giderek hızlandıkları ve sonra yeniden ağırlaştıkları görülmektedir. Divriği'de semahlar, genellikle kadın-erkek beraber dönülür. Divriği merkezde yapılan Alevi ayini cemlerinde, semah dönecek kişilerin belli bir özel kıyafeti yoktur, ancak bazı yörelerin (Tokat gibi) kendilerine özgü özel kıyafetleri vardır. Tarihte Anadolu'da semah dönen kadınlar üç etek ve fistan gibi kıyafetler giymişlerdir. Semah dönen kişilerin kıyafetlerinde bölgelere göre bir farklılık görülebilir. Semahta önemli olan şey kişilerin içten gelen duygularıdır, bundan dolayı kıyafet önemli değildir. Divriği'de semah dönen kadınların genel olarak kullandıkları başörtüsü yeşil renklidir.

Divriği merkezde Alevi-Bektaşî cemaatine ait semahların müziksel analizlerinin yanı sıra yörelere ve notaya alan kişilere ait bilgilere Tablo 2'de yer verilmeye çalışılmıştır.

Divriği Merkez Ayini Cemlerinde Semahların Yöresi ve Notaya Alan Kişiler		
Semah Adı	Yöresi	Notaya Alan
KIRKLAR (GİTME TURNAM GİTME)	Erzincan	Yücel PAŞMAKÇI
TURNA (GİNE DERTLİ DERTLİ)	Sivas/Divriği	Nida TÜFEKÇİ
KIRAT (KIRAT BU DAĞLARI AŞMALI)	Sivas/Divriği	Nida TÜFEKÇİ
LÂDİK (SALINI SALINI GELEN)	Sivas/Sarkışla	İhsan ÖZTÜRK
GARİPLER (BEYLERİMİZ ELVAN)	Kırkkale/Büyükafşar	Anonim
HUBYAR (YÜCE DAĞ BAŞINDA)	Sivas/Yıldızeli	Nida TÜFEKÇİ
GÜZEL ÂŞIK CEVRİMİZİ (DEMEDİM Mİ?)	-	Anonim
YÜRÜ GÜZEL (TAHTACI)	Tokat/Reşadiye	Yücel PAŞMAKÇI

Tablo 2. Divriği Merkez Ayini Cemlerinde Semahların Yöresi ve Notaya Alan Kişiler

Tablo 2'de görülen semahların yöresine bakıldığında, Divriği merkezde dönülen semahların yöresel olarak sınır illeri ile oldukça etkileşimde olduğu görülmektedir. Semahların 1984-1986 yılları arasında derlemeci olan Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Gani Peşken ve İhsan Tüfekçi tarafından notaya alındığı gözlemlenmiştir. Yörede Virani, Nesimi, Yemininin, Pir Sultan Abdal, Kul Himmetin, Şah Hatayi'nin deyişleri de semahlarda dile getirilmektedir. Bu deyişler makamlarla birleştirilmiş ve kitap haline getirilmiştir.

Cemlerde semah dönecek kişilerin bir sayısı vardır. Semahlar özellikle ikişer, ikişer dönülür ve arkasından 12 hizmet ceminde 12 kişi çıkar, bu sayı bazı zamanlarda 40 kişiye kadar varabilmektedir. Bunlar en sonunda semah dönerler, zaman zaman ikili, üçlü, dörtlü,

beşli altılı, şekilde semah dönülür. Semah dönen bayanlar vardır, fakat zakir olan bayan yoktur. Semahı zakir çalar söyler ve dedenin yardımcısıdır zaman zaman dedede zakire eşlik eder. Bazen cemaatte ritüellere, deyişlere eşlik edebilir. Divriği merkezde, dinsel semahları seslendirenlere, “Duaz-ı İmam”ları yönlendirenlere verilen isim “Zakir” dir. Bağlama kutsal sayılmakta, bağlama enstrümanına “Telli Kuran” denilmektedir. Dini metinleri dede dışında, zakirde okuyabilmektedir. Semaha katılmak için semah dönmeyi bilmesi lazımdır kişinin, bilmeyen kişiyi semaha çıkarmazlar. Semaha girecek kişinin cemaat üyesi olması gerekmemektedir. Gönüllülük esasına dayanmaktadır.

Sonuç

Sivas’ın Divriği ilçesi etnik kimlik bakımından Alevi- Bektaşî nüfus yoğunluğuna sahip bir ilçedir. Araştırmada Divriği merkezde Cem evinin bulunmaması nedeni ile ibadetlerin (cem ayinlerinin) aksadığını her hafta ayinlerin yapılamadığını söylemek mümkündür. Yapılan cem ayinlerinin ise daha çok günü birlik kiralanan büyük mekânlarda yapıldığı görülmektedir. Devletin ve ilgili kurumların yardımları ile yöreye bir cem evinin açılması, yörede var olan bu kültürün yaşamasına ve genç nesillere aktarılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Alevi-Bektaşî kültürünün yansıması olan cem ayinleri, bu ayinlerin içerisinde icra edilen dinsel müzikler, günümüzde konser salonu, düğün salonu gibi birçok mekânda, cem evinin olmamasından kaynaklı festivaller gibi günlerde bir gösteri olarak da sunulmaya başlanmıştır. Daha çok inançsal yapı olarak kapalı olan Alevi-Bektaşî kültürünün temsili niteliğindeki dinsel müziklerin ve icraların, artık inançsal yapısının yanı sıra, Alevi-Bektaşî kültürünün gösterilmesi tanıtılması anlamında da farklı mekânlarda icra edildiğini söyleyebiliriz.

Divriği merkezde yaşayan Alevi- Bektaşî cemaati cem ayinlerinde kutsiyet atfedilen enstrüman bağlamadır. Bağlamaya aynı zamanda ‘Telli Kuran’ denilmektedir. Bağlama dedenin ya da yol görevlisi (Ananın) öncülüğünde cemi yönlendirir ve zakirler tarafından çalınmaktadır. Cem ayinlerinde genel olarak yörede, Pir Sultan Abdal, Virani, Hayati, Kul Himmet, Sefil Sıtkı, Seyit Meftuni gibi âşıkların deyişleri çokça çalınıp söylenmektedir. Bu cemlerde Kırat, Turna, Kırklar, Ladik, Garipler, Hubyar, Yürü Güzel semahları dönülmektedir.

Semahların çoğunluğunun Hüseyin ve Uşşak makam dizisi içerisinde seyretmekte olduğu, karar sesi bakımından ise La karar sesinde icra edildikleri, semahlardaki hız değişimleri nedeni ile usul olarak 9/8 ve karma usul yapısında seyrettikleri gözlemlenmiştir. Ayrıca yörede sadece Sivas yöresine ait semahlar değil, aynı zamanda Tokat, Kırıkkale ve Erzincan yöresine ait semahlarında dönüldüğünü söylemek mümkündür. Bunun nedeni yörenin çevre illerden müzik kültürü olarak etkilenmesidir. Türk halk müziğinin korunması ve aktarılmasında Sivas, Divriği ve Divriği’nin köylerinden olan Çamşılı’da yaşayan ozanların katkıları yadsınamayacak derecede önemlidir. Çamşılı birçok ozanı ve aşığı içerisinde barındıran bir köydür. Bu yörede yaşayan ozanlara devlet ve ilgili kurumlarca yapılacak destek ile Türk halk müziğine daha büyük katkılar sağlanacağı söylenebilir.

Kaynakça

- ALCORTA, Candace S. ve Richard Sosis (2005), “Ritual, Emotion, and Sacred Symbols The Evolution of Religion as an Adaptive Complex”, *Human Nature*, 16/4, ss. 336.
- ANDREWS, George W. (1916), “Music as an Expression of Religious Feeling”, *The Musical Quarterly*, 2/3 ss. 331.
- DURKHEIM, Emile (1965), *The Elementary forms of the Religious Life*, Newyork: Free Pres.
- EGEMEN, B. Z. (1952), *Din Psikolojisi Saha, Kaynak ve Metot Üzerine Bir Deneme*, Ankara: AÜİF Yayınları.
- EROL, Ayhan (2009), *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- FIĞLALI, Ethem R., vd. (1987), *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*, İstanbul: Tercüman Yayınları, s.19.
- GIDDENS, Anthony (1996), *Introduction to Sociology*, Newyork: W.W.Norton.
- KAPLAN, Ayten (2005), *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- KARPAT, Kemal (1988), “*Tehe Otoman Ethnic and Confessional Legacy in the Middle East: Kedorie, E.*”, s.77.
- MARKOFF, Irene, “The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret of İslam: The Case of the Alevi of Turkey”, *The World of Music*, XXVIII, Sayı 3, 1986b, s.42-53.
- MERRIAM, Allan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Northwestern University Pres.
- ÖNDER, Ali Tayyar, *Türkiye'nin Etnik Yapısı*, Ankara: Önderler Yayınları.
- TOLSTOY, L. N.(2010), *Sanat Nedir? Çev: Mazlum Beyhan*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Görüşme

- Çamşih Hüseyin Abdal Cemevi ve Dernek Başkanı: Gazi Orhan TÜRKYILMAZ (12.02.2015)
- Çamşih Hüseyin Abdal Cem evi Dede: Hüseyin Gazi METİN(18.02.2015)
- Sivas Hacı Bektaşî Kültür Vakfı Başkanı: Emine İMREN(22.02.2015)
- Sivas Hacı Bektaşî Veli Anadolu Kültür Vakfı Başkanı: Cahit ALBAYRAK(15.02.2015)

NECİL KAZIM AKSES'İN MİNYATÜRLER VE ON PİYANO PARÇASI ALBÜMÜNDEN BİR FÜG ANALİZİ

Burcu Avcı Akbel¹³⁰

Hacı Bekir Kurşunet¹³¹

Özet

Müzik formları içerisinde Füg, polifoni usul ve teknikleriyle yazılan bir formdur. Profesyonel bir bestecinin tüm bestecilik ustalığını gösterebildiği bu formdaki eserler, bestecilerin genellikle olgunluk döneminde yazılır. Müzik tarihinde Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Sebastian Bach, Dimitri Şostakoviç, Paul Hindemith, Cemal Reşit Rey, Faik Canselen, Necil Kazım Akses ve daha birçok besteci bu formda örnek eserler vermiştir. Bu çalışmada Türk Beşleri'nden Necil Kazım Akses'in Minyatürler ve On Piyano Parçası albümünden VII numaralı Fügü, eser analizi derslerinde kullanılacak bir kaynak oluşturmak amacıyla doküman incelemesi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Bu aşamada, Fügün üç sesli olduğu bulgusundan hareket ederek, füg ilk olarak üç çizgili grafik haline getirilmiş ve daha sonra tema, cevap, karşı kurum, ara müzik ve form yönünden analiz edilmiştir. Analiz sonucunda elde edilen bulgular grafik üzerinde sembollerle gösterilmiştir. Son olarak fügün, genel füg kurallarıyla içerik açısından ortak ve farklı olan yönleri belirlenmiştir.

A FUGUE ANALYSIS FROM NECİL KAZIM AKSES'S MINIATURES AND TEN PIANO PIECES ALBUM

Abstract

Fugue is a form composed methods and techniques of polyphony in musical forms. These works are usually composed during composer's mastership periods. The composers such as Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Sebastian Bach, Dimitri Shostakovich, Paul Hindemith, Cemal Resit Rey, Faik Canselen, Necil Kazım Akses and many more composed example works of this form in Music history. In this study, the Fugue from album called The Miniatures and Ten Piano Pieces were analyzed by using method of document analysis in order to create a resource that will be used in fugue analysis courses. Firstly, At this stage it is moving from the finding that three-voice fugue is, both the form of fugue and fugue elements have been analyzed in terms of techniques of polyphony. Secondly, the findings have been viewed with characters such as T, K in three stripes graphics. Finally, common and different features of the fugue have been identified from the aspects of fugue composed rules.

1. Necil Kazım Akses

Necil kazım akses yurtdışında eğitim almış ilk kuşak bestecilerden biridir. Türk beşlerinin bir üyesi olan Akses, 6 mayıs 1908'de İstanbul'da doğmuştur. Osmanlı imparatorluğunun son yıllarını ve Türkiye cumhuriyetinin kuruluşunu yaşamıştır. Müzik yaşantısı, ilkökul yıllarında Kevser Hanım'dan keman dersleri almakla başladı. Daha sonra Kemani Yorgi Efendi ile keman çalıştı. Lise yıllarında Mesut Cemil Tel ile viyolonsel çalışmaya başladı. Ayrıca bu dersler sırasında Mesut Bey'den kompozisyon öğrenmeye başladı¹³².

1926'ya kadar Cemal Reşit Rey'den Fransız müziği, armoni ve kontrpuan dersleri aldı. 1926-1934 yılları arasında Prag ve Viyana'da müzik eğitimi aldı. Burada Alois Haba, Joseph

¹³⁰ Yrd. Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Devlet Konservatuvarı burcuavci812002@yahoo.com

¹³¹ Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü bekirkurşunet@gmail.com

¹³² Olcay Koçak, Necil kazım akses, Kastaş Yayınevi, İstanbul 2006: 12-13).

Marx gibi isimlerle çalıştı. 1934 yılında Prag Konservatuarı'ndan ve Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nin ileri devre kompozisyon bölümünden iki diploma alarak mezun oldu¹³³.

Akses, 1935'te musiki muallim mektebinde öğretmenliğe başladı. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun ile birlikte derleme çalışmalarında bulundu¹³⁴. 1958'de opera ve bale genel müdürlüğü görevine atandı. Necil Kazım Akses, opera, senfoni, şan ve orkestra, solo çalgı ve orkestra, oda müziği, şan ve piyano, solo piyano ve koro için eserler yazmıştır¹³⁵. Yaşamını Türk müziğinin gelişimine adan ve bu uğurda önemli eserler verip bir yandan da eğitmenlik yapan Necil Kazım Akses 16 şubat 1999'da hayata gözlerini yummuştur¹³⁶.

2. Giriş

Füg müzik formları içerisinde polifoni usul ve teknikleri kullanılarak yazılan ve bestelenmesi zor olan bir formdur. "Kontrapuntal deyişte, "konu" denen kısa ama belirgin bir doğurucu temayla işlenmiş, taklitler kullanan bir parçadır"¹³⁷. Tema, cevap, karşı kurum ve ara müzik olarak dört ana elementi vardır. Bunlardan tema polifoni usul ve teknikleri kullanılarak geliştirilir ve füg boyunca çeşitli şekillerde duyulur. Cevap, temanın dominant tonunda seslenen ikinci şeklidir. Tonal ve real (gerçek) cevap olarak ikiye ayrılır. Tonal cevap, temanın ses ve aralık olarak kısmen değişmiş haliyken; Real cevap temanın hiçbir ses ve aralık değişikliğine uğramadan seslenen halidir. Karşı kurum, cevaba eşlik eden diğer müzik cümlesidir. Ara müzik de temamlar arasında bağlantı görevi üstlenen müzik motifidir. Fügün bu elementleri de polifoni usul ve teknikleri kullanılarak geliştirilir; fakat kaynağını temanın ses ve ritim özelliklerinden alır.

Füg formu basit ve bileşik yapıda olmak üzere iki türlü yazılır. Basit fügler tek konulu/temalı olarak yazılır. Tema başta tek sesli olarak duyurulur ve füg boyunca gelişimine devam edilir. Birleşik füglerde ise tema birden fazladır. Durum böyle olduğundan temalar ya sırasıyla ya da aynı anda seslenmeye başlar. Örnek olarak J. S. Bach'ın *Wholtemperierte Klavier* isimli eserinin 1. Defterinden 5 sesli Do diyez minör füg, birleşik füg yapısındadır ve temalar sırasıyla verilmiştir¹³⁸. La majördeki 19. Prelüd de esasen 3 sesli ve 3 temalı birleşik bir fügdür ve 3 tema da aynı zamanda başlayarak verilir.

Fügler genelde Sergileme, Gelişim ve Röpriz olarak üç bölme halinde yazılırlar. Sergileme bölmesinde Tema, öncelikle tonik-dominant tonlarında seslenir ve ardından tüm partilerde seslendikten sonra sergileme bölmesi sona erer. Gelişim bölmesinde tema ve fügün diğer elementleri polifoni usul ve teknikleriyle geliştirildikten sonra Röpriz bölmesine geçilir. Röpriz bölmesinde tema ana tonda seslendirildikten sonra füg sona erer.

¹³³ Olcay Koçak, *Necil kazım akses*, Kastaş Yayınevi, İstanbul 2006:18).

¹³⁴ Görkem Çalgan, *Necil kazım akses'in yaşam öyküsü ile "viyola konçertosu'nun müzikal Ve teknik analizi"* Diğer türk bestecilerinin viyola için yazılmış Eserlerine yönelik bir değerlendirme sanatta yeterlik çalışması sanat eseri raporu, Uludağ Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Bursa 2007:2.

¹³⁵ Evin ilyasoğlu, 71 Türk bestecisi, pan yayıncılık, İstanbul, Eylül 2007:64-65.

¹³⁶ Görkem Çalgan, *Necil kazım akses'in yaşam öyküsü ile "viyola konçertosu'nun müzikal Ve teknik analizi"* Diğer türk bestecilerinin viyola için yazılmış Eserlerine yönelik bir değerlendirme sanatta yeterlik çalışması sanat eseri raporu, Uludağ Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Bursa 2007:5.

¹³⁷ Andre Hodeir (2011:34). (çeviren: İlhan Usmanbaş), *Müzikte türler ve biçimler*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2011.

¹³⁸ <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue04.html> 23/03/2015, 16:10

Füg, profesyonel bir bestecinin polifonik yazı tekniğindeki tüm müzikal bilgi ve becerisini gösterebilmesi için en uygun formlardan biridir. "... bir bakıma bu anlayışın en yüksek noktası demektir"¹³⁹. Müzik tarihi boyunca bu formda Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Sebastian Bach, Dimitri Şostakoviç, Rodion Shedrin, Paul Hindemith, Cemal Reşit Rey, Faik Canselen ve daha birçok besteci bu formda takım halinde eserler vermişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonra yetişen büyük bestecilerimizden Necil Kazım Akses de füg formunda eserler bestelemiştir. Bu fügler içerisinde bir tanesi de Minyatürler ve On Piyano Parçası isimli albümde yer alan VII parçadır. Araştırmamızın konusunu bu füg oluşturmaktadır.

2.1. Problem Cümlesi

Necil Kazım Akses'in Minyatürler ve On Piyano Parçası isimli albümünden VII numaralı füg hangi polifoni usul ve teknikleriyle işlenmiştir?

2.1.1. Alt Problemler

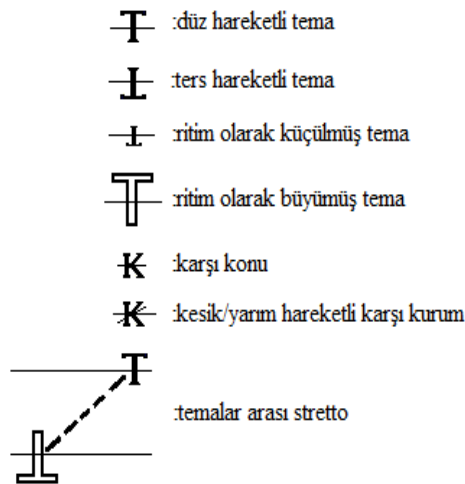
- Fügün form yapısı nasıldır?
- Fügün klasik füg kurallarıyla ortak yönleri nelerdir?
- Fügün klasik füg kurallarından farklı yönleri nelerdir?

2.2. Yöntem

Araştırma sürecinde döküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Analiz iki aşamada tamamlanmıştır.

- İlk aşamada Fügün Tema, Cevap, Karşı Kurum ve Ara Müzik gibi elementleri nota üzerinde belirlenmiş, ardından fügün form yapısı belirlenmiştir.
- İkinci aşamada elde edilen veriler üç sesli/çizgili grafik halinde bilgisayar ortamında gösterilmiştir. Ayrıca grafik üzerinde fügün form analizi de gösterilmiştir.

Analiz sürecinde kullanılan semboller şöyledir:



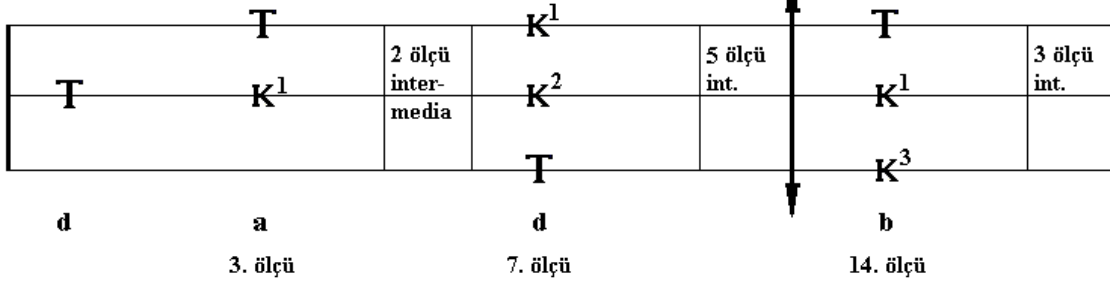
¹³⁹ Andre Hodeir (2011:34). (çeviren: İlhan Usmanbaş), **Müzikte türler ve biçimler**, Pan Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2011.

2.3. Amaç

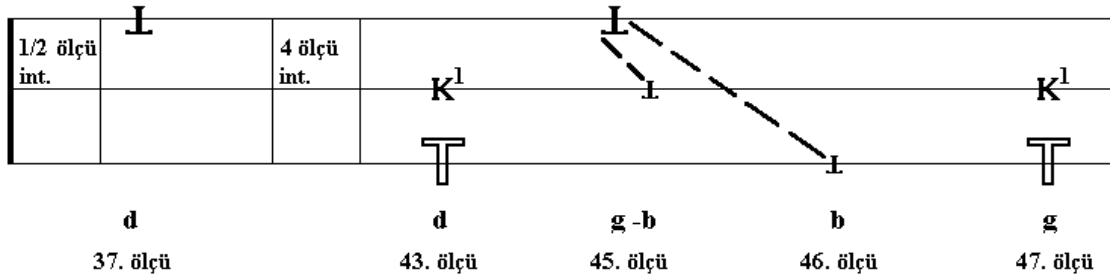
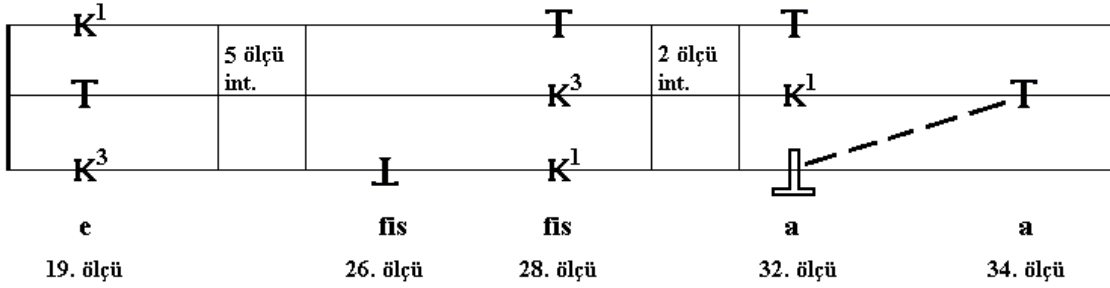
Araştırmanın amacı müzikal açıdan söz konusu füğün form yapısını, elementlerini belirlemek daha sonra bu verileri grafik halinde göstermek ve küçük de olsa eser analizi derslerine bir kaynak oluşturmaktır. Araştırmada ayrıca, eseri icra etmek isteyenlere, eseri daha iyi tanıyabilmeleri için ön bir bilgi sunmak amaçlanmıştır.

3. ANALİZ

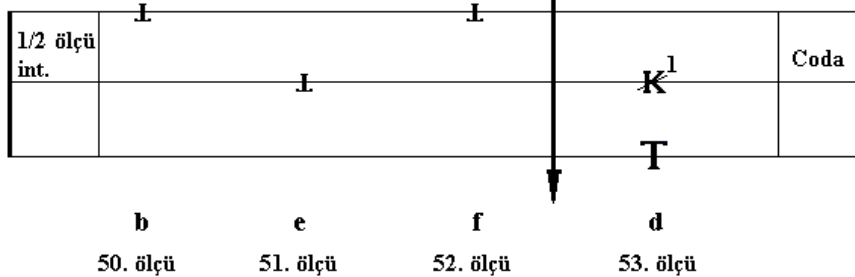
I. Bölme (Sergileme)



II. Bölme (Gelişim)



III. Bölme (Röpriz)



3.1. Genel Yapı

Füg 3 seslidir ve tek bir temanın gelişimi üzerine kurulmuştur. Sergileme, Gelişim ve Röpriz olmak üzere 3 bölme şeklinde kurgulanmıştır. Fügün sonuna Röpriz bölmesinden sonra fügen sonlandıran bir koda eklenmiştir. Fügün ton/karar sesi temeli Re notası üzerinde uygulanmıştır. Füg içerisinde makamsal diziler ve tonalite iç içe kullanılmıştır. 4/4'lük ritim kalıbında bestelenmiştir.

3.1.1.Tema

Tema iki motiften meydana gelmiştir. Temanın sesleri dört akor şeklinde bölünebilir. İlk akor re notası üzerinde büyük üçlü artı eksik dördü akoruyla başlamıştır (re-fa#-sib). İkinci akor la notası üzerinde büyük üçlü artı eksik üçlü şeklindedir (la-do#-mib). Temanın bu bölüme kadar kullanılan altı sesi tamamen olmasa da Arnold Schönberg'in on iki ton sistemi anlayışına bir atıf niteliğindedir. Burada altı farklı sestem oluşan bir ses dizisi (Hexacord) kullanılmıştır¹⁴⁰. Üçüncü akor temel sol minör akordur (sol-sib-re). Dördüncüsü ise sol sesi temelinde küçük üçlü artı artmış ikili şeklindedir (sol-sib-do#). Altın nokta temanın en tizde olan sesi mi bemoldür. Temanın ses alanı bir oktav artı yarım ses sınırındadır. Temanın içerisinde sekizlik ve onaltılık tartımlar kullanılmıştır.

3.1.2. Cevap

Cevap soprano partisinin 3. ölçüsünde, temanın dominant tonunda seslenmiştir. Cevap temaya göre hiçbir aralık ve ritim değişimine uğramadığı için Real (gerçek) cevap türündedir.

3.1.3. Karşı Kurum

Füg içerisinde 3 farklı karşı kurum kullanılmıştır. Bunlardan ilki daha diğerlerine oranla daha çok kullanılmıştır. İlk Karşı kurum 3. ölçüden itibaren sopranodaki cevapla birlikte orta partide seslenmiştir. İkinci karşı kurum 7. ölçüde orta partide seslenmiştir. Üçüncüsü de 14. ölçüde bas partisinde seslenmiştir. İkinci ve üçüncü Karşı kurum temanın tartımına benzer değerlerle kurgulanmış; fakat İlk karşı kurum temanın tartım özelliklerinin dışında onaltılık tartımla Kromatik bir ses düzümünde kurgulanmıştır.

3.1.4. Ara Müzik (İntermedia)

Füg içerisinde sekiz kez ara müzik kullanılmıştır. Tüm ara müzikler temalar arasında tonal ve ritmik açıdan bağlantı görevi yapmıştır. İlk ara müzik, kromatik ses dizisiyle ilk karşı kuruma benzemektedir ve fügen temanın 3. seslenişine bağlamıştır. Füg içerisindeki tüm ara müzikler materyalini temanın ritim ve ses özelliklerinden almıştır.

3.1.5. Teknik Usuller

Fügün sergileme bölümünde tema ve karşı kurumlar farklı partilerde seslendirilerek dikey kontrpuan tekniği kullanılmıştır. 26. ölçüde bas partisinde tema dönmeli imitasyonla seslenmiştir. 32. ölçünün bas partisinde tema hem oktavlı kalınlaşmış hem de ritimli

¹⁴⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Hexachord> 28.04.2015 11:15

büyümüş şekilde uygulanmıştır. Bu tema aynı zamanda dönmeli imitasyonla uygulanmıştır. Bu tema 34. Ölçüde orta partideki temayla birlikte 1. strettou meydana getirmiştir. 37. Ölçüde soprano partisinde tema dönmeli imitasyonla seslenmiştir. 43. Ölçüde tema oktavlı kalınlaşmış imitasyonla seslenmiştir. 45. Ölçünün soprano partisinde tema dönmeli imitasyonla seslenmeye başlamış, buna paralel olarak orta partide tema yatay kontrpuan tekniğini kullanarak hem ritim olarak küçülmüş hem de ters imitasyonlu olarak seslenmiştir ve 2. stretto meydana gelmiştir. Burada sopranodaki tema aynı zamanda 46. Ölçüdeki ritim olarak küçülmüş dönmeli imitasyonlu temayla 3. Strettou meydana getirmiştir. Bu ölçüdeki tema da yatay kontrpuan tekniğiyle farklı zamanda seslenmeye başlamıştır. 47. Ölçüde bas partisinde oktavlı kalınlaşmış tema yatay kontrpuanla farklı zamanda seslenmiştir. Tema 50. Ölçüde sopranoda, 51. Ölçüde orta partide, 52. Ölçüde de sopranoda ritim olarak küçülmüş imitasyonla seslenmiştir.

Sonuç

Füg, Necil Kazım Akses'in yaratıcılığında 3 sesli olarak basit yapıda bestelenmiştir. Sergileme, Gelişim ve Röpriz olarak üç bölmeli formda yazılmıştır. Füg içerisinde temanın dönmeli, oktavlı kalınlaşmış, hem oktavlı kalınlaşmış hem de ritim olarak büyümüş, hem ritim olarak küçülmüş hem de dönmeli imitasyonları kullanılmıştır. Ayrıca füg boyunca dikey kontrpuan ve yatay kontrpuan teknikleri de kullanılmıştır. N. K. Akses bu fügde modülasyona açık kapı bırakmak için temada temelde B3 artı B3/(eksik dörtlü) akorunu kullanmıştır. Bu akor füg boyunca temada kullanılmıştır.

Füg klasik füg kurallarına uygun bir yapıda kurgulanmıştır. Analiz sonucunda Fügün klasik füg kurallarıyla ortak ve farklı özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Ortak özellikler şöyle sıralanabilir:

- Tema ve cevap Tonik dominant ilişkisine göre uygulanmıştır.
- Füg, Sergileme, Gelişim ve Röpriz bölmelerinden oluşmuştur.
- Tema en başta tek sesli olarak seslenmiştir.
- Basit füg olduğu için gelişim bölmesi temanın tonik-dominant tonları dışında seslendiği noktada başlamıştır.
- Fügün diğer elementleri (cevap, karşı kurum, ara müzik) ses ve ritim özelliklerini temadan almıştır.
- Röpriz bölmesi ana tonda seslenen tema ile başlamıştır.
- Temanın gelişimi polifoni usul ve teknikleri dâhilinde uygulanmıştır.
- Temayı cevap'a bağlarken kodetta kullanılmıştır.
- Farklı özellikler de şöyle sıralanabilir:
- N.K. Akses Fügün müzik materyalini, tonal dizileri ve makamsal motifleri bir arada kullanarak zenginleştirmiştir.
- Füg donanımında hiçbir arıza almadan başlamasına rağmen, finalde Re Majör akoruyla son bulmuştur.

Kaynakça

Hodeir, Andre. (2011). **Müzikte türler ve biçimler**, (çev: İlhan Usmanbaş), Pan Yayıncılık, İstanbul.

İlyasoğlu, Evin (2007). **71 Türk bestecisi**, Pan yayıncılık, İstanbul.

Çalgan, Görkem. (2007). *Necil kazım akses'in yaşam öyküsü ile "viyola konçertosu'nun müzikal Ve teknik analizi"* Diğer türk bestecilerinin viyola için yazılmış Eserlerine yönelik bir değerlendirme sanatta yeterlik çalışması sanat eseri raporu, Uludağ Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Bursa.

Akses, Necil Kazım. (2011). **Minyatürler ve On Piyano Parçası**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.

Koçak, Olcay. (2006). **Necil kazım akses**, Kastaş Yayınevi, İstanbul.

<http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue04.html> 23/03/2015, 16:10

http://tr.wikipedia.org/wiki/Necil_Kaz%C4%B1m_Akses 06.04.2015 11:50

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hexachord> 28.04.2015 11:15

http://en.wikipedia.org/wiki/Ariadne_musica 29.04.2015 11:05

http://tr.wikipedia.org/wiki/Faik_Canselen#Piyano_Eserleri 29.04.2015 11:07

https://tr.wikipedia.org/wiki/Cemal_Re%C5%9Fit_Rey#Orkestra_yap.C4.B1tlar.C4.B1 09.07.2015

Ekler

Necil Kazım Akses, **Minyatürler ve On Piyano Parçası**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, Ağustos 2011: 45-46.

Necil Kazım Akses, **Minyatürler ve On Piyano Parçası**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, Ağustos 2011: 47-48.

Necil Kazım Akses, **Minyatürler ve On Piyano Parçası**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, Ağustos 2011: 49-50.

KLASİK BATI MÜZİĞİNDE DOĞAÇLAMA VE KADANS KAVRAMI

Derya KIRAÇ¹⁴¹

Özet

Kadanslar, çoğunlukla klasik dönem konçertolarında karşılaştığımız, besteci tarafından notada belirtilen yerlerde icracıların virtüozitesini sergileyebilmesi için ayrılan kısımlardır. Genellikle konçerto bölümlerinin sonlarında bulunurlar. Bu kısımlarda orkestra soliste söz hakkı tanır ve fikir olarak solistin genellikle eserden motifleri de kullanarak doğaçlama yapması beklenir. Ancak o dönemin ve bugünün ünlü icracıları tarafından yazılmış hazır kadansların varoluşu, günümüzde bu geleneğin unutulmasına sebebiyet vermiştir. Bu çalışmada; klasik dönem konçertolarında kadans, kadansın gerekliliği, işlevselliği, icracıya katkıları ve kadansın nasıl olması gerektiği ile ilgili bilgilere yer verilmektedir.

Araştırmada klasik batı müziğinde doğaçlamanın varlığından ve daha sonrasında özellikle senfoni kavramının biçim olarak kesinlik kazandığı 19.yüzyılda, doğaçlamanın yok oluşundan bahsedilecektir. Artık eserlerdeki kadansların besteciler tarafından yazılması söz konusu iken 20. yüzyılda tekrar canlanacak ve icracıya olanak tanıyacak doğaçlama kavramı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Batı Müziği, Doğaçlama, Klasik Dönem, Kadans

THE CONCEPT OF CADENZA AND IMPROVISATION IN WESTERN ART MUSIC

Abstract

Mostly played during the Classical period concertos, cadenzas are the parts in the notation determined by composers so that the performers could perform their virtuosos. Generally, they are at the end of the concertos. In this part, soloist is recognized by the orchestra and is expected to improvise using the motifs from the work. Yet, the existence of interchangeable cadenzas written by the performers of the classical and contemporary eras, lead to disappearance of this tradition today. The purpose of this study is to investigate cadenzas in the classical period; its necessity, functionality, and structure.

This study is going to mention the existence of improvisation in Western Art Music music and its disappearance during the 19th century when the concept of symphony took its exact form. Furthermore, the concept of improvisation which was written by the composers will be emphasized and its revival and recognition of the performer in the 20th century will be touched upon.

Key Words: Western Art Music, Improvisation, Classical Period, Cadenza

Klasik batı müziğinde, özellikle klasik dönem *konçerto* biçiminin içerisinde yer alan, icracının doğaçlama yapması için ayrılmış kadans kavramından bahsetmeden önce, bu müzik türü içerisinde doğaçlamanın varlığından ve nasıl uygulandığından bahsetmek gerekebilir.

Doğaçlama, Latince *ex improviso*‘dan gelir ve “hazırlıksız” demektir. Müzik sanatında doğaçlamak da içten geldiği gibi, anında yaratmaktır (Aktüze, 2010: 169-272). Bu hazırlıksızlık durumu ilk duyulduğunda olumsuz bir etki yaratabilir fakat “içten geldiği gibi” sunulanın bazen zihinde, bazen de kâğıt üzerinde bir hazırlık süreci vardır. Müziğin hemen hemen her türünde bu anlık yaratılara yer verilmektedir. Hatta birçok müzik türü bu anlık oluşumlarla gelişmekte ve eserlerde doğaçlamak üzere ayrılan kısımlar önemli

¹⁴¹ Arş. Gör. Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü. kiracderya@gmail.com

görülmektedir. Say'a göre "Sanatsal yaratıcılığın özünde, yürekte kopup gelen buluşları geliştirme edimi vardır. Müzikal doğaçlama, bir anda doğan buluşların özgürce dile getirilmesi, ya da bir ezgi modelinin belirli bir form içinde geliştirilmesidir" (Say, 2012: 161). Tarihsel sürece bakıldığında doğaçlama, Klasik Batı müziğinin içerisinde de var olmuş fakat çoğunlukla geleneksel olarak sürdürülmüş ya da belli kurallar çerçevesinde uygulanmıştır.

Araştırmanın çerçevesi belirlenirken, Klasik Batı müziğinde doğaçlamayı iki açıdan ele almak gerekmektedir. İlki; bestecinin doğaçlar gibi, bir kalıp içerisine sokmadan yazdığı eserlerdir. Bu tür eserler araştırma kapsamının dışındadır. İkincisi ise; -araştırmada da bahsedilecek olan-icracının yazılmış eser içerisinde yaptığı doğaçlamalardır. (süslemeler, çeşitlendirmeler vb.) Ayrıca vokal müzikte yapılan doğaçlamalar, detaylı olarak bahsedilmesi gereken farklı bir araştırmanın konusu olacağından; bu çalışmada sadece çalgı müziği içerisinde yapılan doğaçlamalardan bahsedilecektir.

Klasik Batı Müziğinde Doğaçlama

Avrupa'da müziği korumak için kâğıda geçirmek fikri her dönemde önemli olmuştur. Fakat müziği kâğıda geçirme yöntemlerinin gelişimi çok da hızlı olmamıştır. Mimaroglu'nun da belirttiği gibi, günümüzde kullanılan beş çizgili porte ve ölçü çizgili yazım sistemine ancak 16. yüzyıla gelindiğinde ulaşılabilmektedir. Batıda 7.yüzyılda müzik, *neumatik* denilen bir sistem ile kâğıda geçiriliyor fakat günümüzde kullanılan nota yazım sistemine göre çok ilkel olan bu yazım tekniği; bir takım işaretlerle, kısmen ezginin hareketini gösterdiği için, sadece ezgiyi bilen bir kişinin kendisini teyit etmesine yarıyordu. Tek çizgili porte kullanımı 9. yüzyılda, dört çizgili portenin ise 12. yüzyılda kullanılmaya başlandığı göz önüne alındığında, müziğin kâğıt üzerinde tüm ayrıntılarıyla ifade edilebilmesi uzun zaman almıştır (Mimaroglu, 2012, s. 24). Nota yazım sisteminin gelişimindeki bu yavaşlık ve müziğin nota üzerinde kesinlik gösterememesi, doğaçlamanın; o dönemde zaten müziğin doğasında var olabileceğini düşündürmektedir. Çünkü ezgiyi geleneksel olarak koruyan hafıza, kendiliğinden bir şeyler ekleyebilir, çeşitlendirebilir, hatta değiştirebilir bile... O yüzyıllarda ses kayıt teknolojisinin varlığından da bahsetmek mümkün olmadığı için, eldeki en güvenilir veriler doğaçlamanın varlığından bahseden dönemin yazılı kaynaklarıdır.

Günümüze ulaşabilen doğaçlamayla ilgili en güvenilir örnek de, kilisede söylenen Gregoryen şarkı türünde karşımıza çıkan *jubilus* 'ta ve onun içerisinde görülen *melismatik* yapıdadır. Kilise ayinlerde okunan dualarda görülen bu yapı, bir kelimenin genellikle son hecesinde uygulanmaktadır. Erken dönem Hristiyan din adamlarının yazılarında görülen doğaçlamanın bu tipinden açıkça bahsedilir. Örneğin, "şükürler olsun" anlamına gelen "Alleluia" kelimesinin son hecesinde sıklıkla karşılaşılan bu virtüöz üslubun; o dönem bunun virtüözite sergilemek amacıyla yapıldığını düşünmek çok doğru olmasa da yıllar sonra eserlere eklenecek olan kadanstan farklı olmadığı düşünülmektedir. S.t Augustine onu, "kelimeler olmadan belli bir duygunun müzikal dışavurumu... Sevinçle arınmış bir aklın ifadesi" olarak tanımlamıştır (Wegman, Horsley, 2001: 99).

15. yüzyılın sonlarından itibaren batıda doğaçlama kavramı, herhangi bir biçime sokulmamış müzik icrasını tanımlamak için kullanılmaktadır. İcra, notaya alınmış bir kompozisyon şeklinde ise, doğaçlama; bu kompozisyonun dışına çıkmaya eğilimlidir. Aslında doğaçlama yapılması beklenen kısım, nota üzerinde bir takım işaretlerle belirtilmiş, fakat yazılmayıp, icra anında yapılmaya bırakılmıştır. Bunun bir nedeni; nota

basımının maliyetinden, bir diğer nedeni ise icranın bilindik, geleneksel bir takım uygulamalarının kabul edilmesindedir (Nettl, Wegman, 2001: 98).

Klasik batı müziğinin erken dönemlerinde besteciler; icra anında yapılan doğaçlamaya çok fazla müdahale etmediler. “16. yüzyılda kilisede ya da sarayda çalışan müzisyenlerden doğaçlama yapması beklenmekteydi. Ippolito Chamatero’nun *polifonik* ilahi koleksiyonunda yapılan doğaçlamaların kaleme alınması Chamatero tarafından tuhaf karşılanırdı” (Kossen, 2013: 5). Bahsedilen bu yüzyıllarda, bestecilerin çoğu aynı zamanda icracı olarak da müzik yaşantılarını sürdürmektedir. Bu sebeple ya eserlerini kâğıt üzerinde detaylandırmak için vakitleri olmadığından ya da bestelerini aynı zamanda kendileri de icra ettiğinden, ayrıntılı bir şekilde notaya aktarmaya gerek duymadılar. Fakat bu eserlerin başkaları tarafından da seslendiriliyor/seslendirilecek olması, zamanla onların kâğıt üzerinde detaylandırılmasına sebep olmuştur. Aşağıda klasik batı müziğinin içerisinde doğaçlama yapıldığı bilinen, daha sonra notaya aktarılan bazı uygulamalardan bahsedilecektir. Onların besteciler tarafından kaleme alınması, o dönemin geleneğini günümüze taşıması açısından oldukça önemlidir.

Süslemeler (Ornament)














Süslemeyi, “bazı sanat dallarında olduğu gibi, müzikte de dekoratif amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere verilen ad” olarak tanımlayan Say, bu süslemelerin doğaçlama benzeri bir yoldan gerçekleştiğini belirtmektedir (Say, 2012: 496). Bir ezginin yalın halini süslemek, nota yazımının gelişiminden önce zaten doğaçlama olarak yapılmaktaydı. Leopold Mozart, müzik bilgisi olmayan halktan birinin bile, şarkısını bitirirken hiç şüphesiz bazı süslemeleri yaptığını söyler ve süslemelerin müziğin doğasında olduğunu ifade eder. (Mozart, 1951: 166) Fakat süsleme figürlerinin, özellikle Barok dönemin anlayışıyla özdeşleştiği ve onların bu dönemde kâğıda aktarıldığı görülmektedir.

İtalyan besteci ve müzik kuramcısı Agostino Agazzari’nin 1607 yılında yayınlanan *Del sonare sopra ‘l basso* kitabında beraber müzik yapma konusunda çalgıların rolünden ve çalgıların iki grupta sınıflandırılması gerektiğinden bahsetmekte; onların, ses rengi ve işlevselliğine göre de müzik içerisinde görev dağılımlarının olması gerektiğini vurgulamaktadır. Doğaçlamada bir sınırın olması gerektiğini açıkça belirtmekte, çalgının tek kaldığında çeşitli süslemeleri yapmasında sakınca olmadığını fakat beraber çalarken bazı kurallara uyması gerektiğini söylemektedir (Collins, Carter, 2001: 103). Bu kurallar çok sesliliğin içerisinde uyulması gereken, dönemin bir takım teori kurallarıdır. Her çalgının müzik içerisinde farklı işlevsellikte olduğunu giderek benimseyen klasik batı müziği, doğaçlamayı riskli görmektedir.

Bazı kaynaklar süslemeleri iki kategoriye ayırmışlardır. Bunlar; temel (essential) süslemeler ve planlı olmayan, rastgele (arbitrary) süslemelerdir. Temel süsleme figürleri; basamak (appoggiatura), tril, mordan (mordent), grupetto denilen önceden belirlenmiş yapılardır. Barok dönemde bu yapıların nereye yerleşeceği icracının zevkine bırakılmıştır. Planlı olmayan süslemeler ise bir kalıba bağlı kalınmayan ve doğaçlayarak yapılan, özellikle yavaş bölümlerde icracının özgür olabildiği süslemelerdir.










Barok dönemde süslemeleri kâğıda geçirmek fikri, neredeyse tüm Avrupa’da yaygındır. Bu sebeple aşağıda verilecek süsleme örneklerinde, özellikle Avrupa’nın farklı ülkelerinden besteciler yer almaktadır. Ayrıca bu süsleme figürlerin birçoğunun Türkçe karşılıkları olmadığı için, olduğu gibi aktarılmıştır.

J. S. Bach 1720

Trillo		idem	
Mordant		Accent steigend	
Trillo und mordant		Accent fallend	
Cadence		Accent und mordant	
Doppelt-cadence		Accent und trillo	
idem		idem	
Doppelt-cadence und mordant			

Nota.1: (Vapaavuori, Hynnien, 1996: 102)

Purcell 1696

Shake	
Beat	
Plain note & shake	
Forefall	
Backfall	
Turn	
Shake turned	
Slur	
Battery	

Nota.2: (Vapaavuori, Hynnien, 1996: 102)

Rameau 1724

Cadence 

Cadence appuyée 

Double Cadence 

Double 

Pincé 

Port de voix 

Coulez 

Pincé et port de voix 

Son coupé 

Suspension 

Arpeggement simple 

Arpeggement simple 

Arpeggement figuré 





Example 

Performance 

Nota.3: (Vapaavuori, Hynnien, 1996: 103)

Barok dönemin aksine yalınlığı benimseyen Klasik Dönem müziğinde bu süslemelerin bazıları görülmekte, fakat çoğunlukla besteciler tarafından nota üzerinde açık bir şekilde belirtilmektedir.

Çalgıda doğaçlama süslemelerin en bilinen klasik örneği, ana temanın tekrarında yapıldı. Bunlar özellikle yavaş bölümlerde ve *rondo* 'larda karşımıza çıkmaktadır. Besteciler böyle tekrarları her zaman notaya almazlardı. Fakat *da capo* işaretleriyle onları belirtirlerdi. Bu yüzden modern edisyonlarda temanın aslına uygun yeniden basımı tam bir karışıklık oluşturur. Besteciler sık sık eserleri yayınlanmadan ya da acemiler icra etmeden önce ana temanın süslemelerini doğrudan doğruya yazmışlardır. Örneğin Mozart'ın F K332/300k piyano sonatının ikinci bölümü ve D K 284/205b üçüncü bölümünün ilk edisyonları arasında, kendi el yazmaları ile karşılaştırıldığında farklar olduğu görülmektedir. 1790'lere gelindiğinde besteciler, tematik *röpriz*lerdeki süslemeleri, doğaçlamanın alanından alıp kamulaştırmak üzere ayrıntılı şekilde yazıya aktarmışlardır (Levin, 2001: 113).

Klasik dönemde müziğin biçimsel, ayrıca toplumsal kimliğinin de değişmesi ve daha kalabalık topluluklarla icra ediliyor oluşu da anlık süslemelerin ya da doğaçlamaların müzik içerisinde çok da kabul edilmediğini göstermektedir. "19 Aralık 1816'da şef Louis Spohr Roma'daki konserinde eserde bulunmayan süslemeler ekleyen üyeleri azarlamış ve bunun bir alışkanlıktan ileri geldiğini kabul etse de onlara; notada yazılanın dışında herhangi bir süsleme yapmalarını yasaklamıştır" (Levin, 2001: 114).

Romantik döneme gelindiğinde, notada yazmayan süslemeler yapmanın, besteye ve besteciye saygısızlık olduğu düşünülmekteydi. R. Schumann genç müzisyenlere öğütler

kitabında “iyi bestecilerin eserlerini değiştirmek, ihmal etmek, onlara yeni moda süslemeler eklemek değersiz bir alışkanlık olarak düşünülür. Bu, sanata yapabileceğiniz en büyük hakarettir” demiştir (Schumann, 1860: 14).

Küçültmeler (Diminutions)

Küçültmeler (diminutions), bir ezginin nota aralarını süslemek amacı ile küçük değerde notalar kullanılarak asıl notaya bağlantı kurmayı sağlayan bir uygulamadır. Bu yöntem, süsleme söz konusu olduğunda, *division*, *coloratura*, ve *passages* ile benzer anlamlarda kullanılmaktadır. Süslemeler tek bir nota üzerinde yapılırken; küçültmelerin yapılma amacı, iki nota arasında bağlantı kurmaktır. Bunu gerçekleştirirken yine süsleme figürlerden faydalanılır. Rönesans'ta da karşılaşılan bu yöntem, özellikle 1550-1650 yılları arasında popülerliğinin zirvesinde olduğu, hem yazılı hem de doğaçlama olarak kullanıldığı bilinmektedir (Randel, 2003: 242). Uygulamada, uzun notaların sayısal değerlerinden eksiltilerek bu küçük notalar yerleştirildiği için bu isim verildiği düşünülebilir. Onları gerçekleştirirken bazı teorik bilgiye sahip olmak ve diğer *partilerde* ne olduğunu bilmek önemlidir. Onların uygulanış biçimlerini kaleme alan bestecilerin örnekleri aşağıda verilmektedir.



Nota.4: Diego Ortiz “Trattado de Glosas” (1553)¹⁴²

¹⁴² <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/11/IMSLP60622-PMLP120083-002ortiz.pdf> (Erişim Tarihi: 21.04.2015)



Nota.5: Johann Joachim Quantz *Extempore Embellishments or Variations on Simple Intervals*¹⁴³

Nota.4 ve Nota.5'te verilen örneklerde, ilk ölçüde ezginin yalın hali ve diğer ölçülerde bu yalın halin gidişatı bozulmadan üzerine yapılan küçültmeler kaleme alınmıştır.

Küçültme yöntemlerinin çarpıcı örneklerinden biri de *viola bastarda* çalgısında yapılan doğaçlamalardır. Hızlı pasajlardaki kıvraklığı ile bilinen bu çalgı ve onda yapılan küçültme yöntemleri, o dönemde bu çalgıyla özdeşleşmiştir. “İtalya’da 1580-1630 yıllarında dönemin kaynaklarında bahsedilen *viola bastarda* tekniği, polifonik bir kompozisyonu model almaktadır. Bir sestem hemen bir diğerine süsleyerek geçer ya da bazen tümünden yeni bir ses yaratarak, yapı etrafında gezinir” (Collins, Carter, 2001: 104). Bu çalgıyla yapılan küçültme yöntemlerinin içerisinde doğaçlamanın varlığından söz etmek mümkündür. “Francesco Rognini’ni *Selva de varii passaggi Milan, 1620* kitabında *viola bastarda* çalıcılarını art arda altı *sekvensten* fazla doğaçlama yapmamaları için uyarmakta, eğer yaparlarsa sıkıcı ve nahoş duyulacağını belirtmektedir.”¹⁴⁴

Sürekli Bas (Basso Continuo)

Doğaçlamanın bir diğer dikkat çeken uygulaması, Barok dönemde karşımıza çıkan “sürekli bas” tır. Bu uygulamanın, o dönemde tüm Avrupa’da kabul gördüğü bilinmekte, akor çalabilmek için uygun olan çalgıların icracılarının yapması beklenmektedir. Çalgıcılar ya da besteciler o dönemde bu akorları kâğıda aktarmıyorlardı. Ses ya da akor sınırlılıkları, çalgıdan çalgıya değiştiği için genellikle bas ezgisinin altına ya da üstüne hangi akorların çalınabileceğini belirten rakamlar yazılıyor ve çalgıcılar bu rakamlardan yola çıkarak armonik yapıyı oluşturuyorlardı. “Agazzari, birçok sürekli sürekli bas çalıcılarının bir armoni temeli oluşturma bakımından, kendi partisinde doğaçlama yapabileceğini belirtmiştir” (Jackson, 2005: 198).

¹⁴³ http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/using/3/39/IMSLP89219-PMLP121922quantz_easy_fundamental_instructions.pdf (Erişim Tarihi: 21.04.2015)

¹⁴⁴ <http://www.newtunings.com/research/GrovesViolArticle.html> (Erişim tarihi: 20.04.2015)

Sürekli bas, kontrpuan anlayışından ziyade tek ezgiliği (monodie) desteklemek amacıyla yapılmaktadır. Çünkü kontrpuanda bas partisi herhangi partiden biri iken, sürekli basta ise armoni; bu bas sesin üzerine kurulmaktadır. (Cangal, 2010, s.281)

Sürekli bas çalıcıları sadece akor oluşumunda değil, aynı zamanda o akorların birbiriyle olan bağlantılarında da özgürler olabilmekteydiler. J. D. Heinichen'e göre "süslemeli sürekli bas sanatı, hiçbir zaman sadece akor çalmak değildir, aynı zamanda her partide şurada veya burada süslemeler kullanmaktadır..." (Bailey, çeviri, 2001: 44).

Komm, süßer tod
BWV 478

J.S. Bach (1685 - 1750)
Lyrics anon. (1724)
Realisation: Frej Wedlund

Adagio ♩ = ca. 66

Voice
Komm, süs-ser... Tod, komm sel'-ge... Ruh! Komm füh-re mich in Frie-de.

B.C.
6 5 8 7 6 6 6 6 6 5 6 5

Realisation

Nota.5: "Sürekli Bas" örneği¹⁴⁵

Bu rakamlar 17. Yüzyılın sonunda daha sık görülmektedir. (Jackson, 2005: 198) Daha önceleri sadece rakamsız bir bas ezgisi verilerek bu uygulamanın yapıldığı bilinmekte, hatta bazen bas ezgisinin bile verilmediği bir sürekli bas eşliği istenmekteydi. Fransa'da Du Mont'un 1652'de "petit motet" lerinde ve daha birçok bestecinin o dönemde; vokal müzik eserlerine doğaçlama eşlik eden bir çalgıya gereksinim duydukları ve bunları çoğunlukla, "lut için sürekli bas" ya da "çalgılar için sürekli bas" ifadeleriyle kâğıt üzerinde yazdıkları bilinmektedir (Collins, Seletsky, 2001: 107).

Sürekli bas çalıcılarının yaptığı doğaçlama, o günün geleneğiyle bağdaşan sıradan bir müzik yapma yöntemi olarak görülmekle beraber, bir gösteri amacıyla yapılmamaktadır. Ayrıca o dönemde notasyonun bir taslak niteliğinde oluşu, onlara bir şeyler ekleme gerekliliği doğurmaktadır. Burada yapılan doğaçlama; yazılı olandan kasıtlı olarak bir ayrılış değil, dönemin geleneği olarak düşünülmelidir.

Kadanslar

Cadenza terimi ilk kez 1400'lerin sonunda Latince "clasula" ve daha sonrasında kullanılan "cadentia" kelimesiyle eşanlamlıdır. Her iki kelime de cadere (to fall/düşmek) kelimesinden türemektedir. Müzik eserlerinin içerisinde ise bu terim, iki farklı yazılış biçiminde; Cadenza ve Cadence olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki yazılışın anlam

¹⁴⁵ http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP312925-PMLP265053-Johann_Sebastian_Bach_Komm_S_sser_Tod_BWV_478.pdf (Erişim Tarihi: 20.04.2015)

farklılığından ilk kez J. J. Rousseau'nun *Dictionnaire de musique* (1768)'sinde bahsedilmiş, büyük olasılıkla Cadenza'yı *puandorg* süslemeleri için, Cadence'yi ise cümle sonundaki armonik çözümler için kullanmıştır (Skoda, Jones, Drabkin, 2001: 783). Araştırmada bahsedilecek olan kadans puandorg süslemelerinde yapılan kadanstır.

Klasik Batı müziğinde, virtüözite sergilemek için ayrılan bu kadans geleneğinin geçmişi yazılı müzik kadar eskidir. 13. yüzyıl'da Franco of Cologne'nin *Ars Cantus Mensurabilis*'te bahsettiği *punctus organicus*'dan; klasik konçerto kadanslarına kadar bu yapı, yükselen heyecan ve çalgıda virtüözite göstermek için bir fırsat aracı olmuştur. Erken dönemlerinden beri önemli bir evrim geçiren kadans, klasik dönemde zirveye ulaşmıştır. Fakat zamanla icracıların dâhiliğine bırakılan unsurların çoğunu eserlerinde yazmaya başlayan besteciler, kadans üzerindeki tüm kontrolü üzerlerine almaya zorlanmışlardır (Rush, 2004: 20).

Geç Barok dönemin çalgısal müziğinde kadans benzeri pasajlar(*passage*), *Perfidia* ya da *Capriccio* terimleriyle ifade edilen yapılar kısmen klasik kadansın habercisi olarak görülebilir.

Klasik dönemde besteciler daha sık olarak, farklı çalgılar için de eserler yazmaya başlayınca; virtüöz olmadıkları çalgılar için ayrılan bu kadans kısımlarını ya icracıya bırakmış ya da o çalgının virtüözü olan kimselerin yazdığı kadanslar günümüze kalmıştır. Örneğin Joseph Haydn'ın "*Hoboken VII.2*" Re majör viyolonsel konçertosu bunu destekler niteliktedir. Bu konçertoya, dönemin ya da sonraki dönemlerin birçok viyolonselci/bestecisi ya da sadece viyolonselcilerinin yazmış olduğu kadanslar bulunmaktadır.

18. yüzyılda kadanslar çalgı müziği söz konusu olduğunda, klasik dönem konçertolarının en az bir bölümünün içerisinde; bölümün son orkestra *tutti*'sinin önünde yer alırlar. Neredeyse her zaman dominant 4/6 akoru üzerine bir puandorg ile onun başlayacağı hissettirilir (Skoda, Drabkin, 2001: 785). Cadenza (ya da bazen Cadence yazıldığı da görülebilir) terimini gören icracının normal koşullarda bu akordan sonra doğaçlama yapması beklenmektedir. Genellikle icracı kadansın sonuna yaklaştığını belirten trili duyurur ve son orkestra *tutti*'sine bağlanarak bölüm sonlanır.

Tarihsel olarak incelendiğinde, puandorg ile sonuca varan tril arasında yapılan doğaçlama kadansta, iki yoldan biri kullanılmıştır. İlki; erken dönemde genellikle söz konusu eserin ana temasından bağımsız olarak süslemeli pasajlardan oluşan değiştirilebilir (*interchangeable*) kadanslardır. Onların doğaçlamaya isteksiz ya da doğaçlama yapamayan amatörlerin kullanımı için yayımlandığı belirtilmektedir. İkincisi; tematik kadans denilen ve eserin temalarından türeyen kadanslardır. Tematik kadanslar eserin bütünlüğünü sağladıkları için desteklenmiş, hatta gereksiz teknik gösteri ve melankoliden sakınmak için bu kadanslar daha yaygın hale gelmişlerdir (Rush, 2009: 24). Johann Joachim Quantz ve Daniel Gottlob Türk'de tematik kadansları desteklemiş, Giuseppe Tartini ise kadansların özgür olması gerektiğini iddia etmiştir (Bonev, 2009: 15).

Quantz'a göre kadansın işlevi; parçanın sonuna doğru bir kez daha dinleyicileri şaşırtmak ve onların kalbinde özel bir etki bırakmaktır. Ayrıca Quantz kadansın; vokal müzikte ve üflemeli çalgılarda bir nefeste gibi icra edilmesini ve kısa olması gerektiğini söylemektedir. Yaylı çalgıların doğaçlamak üzere olan kadans kısımlarında daha özgür olduğunu söylemekle beraber; icracı, ona verilen bu özgürlüğü doğaçlama yeteneğini ve buluşlarını ortaya koyacak şekilde kullanmalı ve kadansın uygun bir uzunlukta olması gerektiğini belirtmektedir (Collins, Seletsky, 2001: 110)

Türk, doğaçlama kadans ile ilgili Quantz ile aynı fikirleri benimsemiş, hatta *Klavierschule* (*School of Clavier Playing, 1789*) kitabında onun fikir ve talimatlarını özetleyen on madde halinde, kadans doğaçlamanın kurallarını yazmıştır:

1. Kadans, özellikle kompozisyonun etkisini güçlendirmeli ve eserin tüm önemli kısımlarını kısa bir özet şeklinde ya da özet bir düzenleme şeklinde sunmalıdır.
2. Kadans, eserin ana karakterine uygun olsun diye de bile eklenmiş zorluklardan da oluşmamalıdır.
3. Kadanslar (özellikle melankolik karakterde eserlerde) çok uzun olmamalıdır.
4. Tonal değişimlerde dikkatli olunmalı, kısa kadanslarda farklı tonlara geçiş hiç olmamalı, olacaksa da sadece bağlantı noktalarında olmalı fakat çok dikkatli kullanılmalıdır. Hiç kimse hiçbir durumda bestecinin kendi bestesinde kullanmadığı tonlara değişim yapmamalıdır.
5. İyi düzenleme için bir bütünlük gerekliyse, dinleyicinin dikkatini çekmek için de çeşitlilik gereklidir. Bu yüzden kadansta beklenmedik sürprizler kullanılmalıdır.
6. Her ne kadar güzel olursa olsun hiçbir düşünce aynı tonda ya da diğerinde tekrar kullanılmamalıdır.
7. Tek sesli kadanslar da bile, dâhil edilen her uyumsuzluk düzgün bir şekilde çözüme kavuşturulmalıdır.
8. Bir kadans bilgece olmak zorunda değildir. Ama yenilik, nükteli ya da zekice ve düşünceler bolluğundan oluşmalıdır. Bunlar vazgeçilmez şeylerdir.
9. Kadans boyunca aynı tempo ve ölçü sürdürülmemelidir. Özgün frazlar bir diğerine ustaca katılmalıdır. Tüm bir kadans düzenli olarak oluşturulmuş bir kompozisyondan ziyade, bir duygu yoğunluğunda biçimlenen hayal ürünü gibi olmalıdır.
10. Bir kadans önceden yazılmış ya da tasarlanmış olsa bile, icracı; sanki birbiri ardında gelen düşünceleri o an düşünülmüş gibi icra etmelidir. (Bonev, 2005: 16)

Görüldüğü gibi, besteciler eserlerinde icracı tarafından doğaçlanan bu kadans kısımları için endişe duymuşlar, onları riske atmamak için belli talimatlarda bulunmuş ya da onları yazıya geçirmek istemişlerdir. Örneğin Beethoven, yazdığı konçertoların kadanslarının icracı tarafından doğaçlanmasında ısrar etmesine rağmen, son konçertosu olan Op.73 *Emperor*'da; icracılara onda kadans yapmamalarını, yazılanı çalmalarını söylemektedir. Beethoven'ın giderek doğaçlama konusunda olan tutumunun değiştiğini belirten Geib, bunun birçok nedeni olabilmesine rağmen, açıkça artan işitme kaybından kaynaklandığını belirtmektedir. (Geib, 2013: 17)

Eingange / Lead-in (Giriş)

“Klasik dönemin kadansla alakalı olan süsleme tipinden bir diğeri de Eingange'dir. Konçertolarda, *rondo* bölümlerdeki ana temanın tekrarından önce ve dönemin oda müziği ve solo sonatlarında da karşımıza çıkmaktadırlar” (Rush, 2004: 27). Yapı olarak kadans gibi bir puandorg ile başlar, fakat buradaki amaç kadansta olduğu gibi virtüözite sergilemek değil, ana temaya bir bağlantı kurmaktır. Genellikle bu bağlantı da, ana temanın armonik yapısı düşünülerek oluşturulur. Tempoya sadık kalarak çalınma zorunluluğu olmayan bu yapının çok uzun olmaması da önemlidir.

Bestecilerin Eingange ile ilgili tutumu, kadansla ilgili tutumuna benzer. Hatta bu yapı özellikle *rondo*'nun ana teması uzun ise biraz daha risklidir. Çünkü uzun olduğunda ya da eserin temasına uygun olmayan figürlerden oluştuğunda, eserin gidişatını bozabilir.

Eingange, genellikle doğaçlama yapabilmek için uygun bir yer gibidir. Ufak bir nefes gibi ya da bir boşluk gibi olan bu anda, Eingange'nin işlevi; doğaçlanmış ya da yazılmış ezgiyi temaya bağlamaktır. Fakat zamanla besteciler bu yapıyı da kaleme almak istemişlerdir. “Örneğin Beethoven, kendi üslubu geliştikçe; eserlerindeki Eingange'leri yazıya geçirmekte daha büyük bir sorumluluk almıştır” (Polan, 1994: 82).

19. Yüzyıl'da Doğaçlama

19. yüzyılın özellikle ilk on yılında doğaçlama özellikle piyanoda ön plana çıkmaktadır. Avrupa turnesine çıkan müzisyenler sık sık konserlerinde popüler melodiler ya da aryalardan esinlendikleri doğaçlamalar üretirlerdi. Liszt ve Hummel gibi hem besteci hem virtüözler, dinleyiciler tarafından verilen bir tema üzerine doğaçlama yaparlardı. Hatta Dönemin eleştirmenleri bu temalar üzerine çalınan doğaçlamaları, ezbere eser çalmaktan daha önemli bulmuşlardır. Fakat 1840'lardan sonra doğaçlamada büyük bir azalma görülmektedir. Bunun bir nedeni, besteciliğin daha fazla ön plana çıkmasıyla beraber, besteciler eserlerinde zaten icracının virtüözitesini gösterebilen unsurları kaleme almaya başlamışlardı. İcracı; yazılmış olan eseri yorumlama biçimiyle rolüne devam etmiş, bestenin dışına çıkmak yadigarır olmuştu. Diğer bir nedeni ise, doğaçlamanın (muhtemelen artık bir gösteriye dönüştüğünden) gösterişe can atan burjuvazinin ekmeğine yağ sürdüğü düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu yüzden 18. yüzyılda en parlak dönemini yaşayan doğaçlama; icra anında sanatsal yaratıcılığın önemsizleştirilmesiyle, 19. yüzyılda hızlıca azalmıştır (Rink, 2001: 117-119). Hatta bu geleneği devam ettirmek isteyen, ya da notada yazılanın dışında kendinden bir şeyler ekleyen icracılar eleştirilmişlerdir. "1892'de, Vladimir von Pachmann, Beethoven 3. Konçertosu'nun yavaş bölümünün başlangıcında yaptığı doğaçlama sonrasında, London Times tarafından "artistik bir küstahlık" diye itham edilmiştir" (Kossen, 2013: 9).

Doğaçlamayla ilgili o dönemde farklı düşünceler de olduğu görülmektedir. Carl Czerny'e göre doğaçlama; yazılı bir eserden daha özgür olmasına rağmen, aslında ilginç ve anlaşılır kalma gerekliliğinden dolayı ve daima büyüyen yapısal bütünlüğü koruma gereksinimi açısından bakıldığında, gerçek özgürlüğü sınırlamaktadır (Rink, 2001: 119).

Doğaçlama artık neredeyse yapılmazken, org çalıcılığında sürmeye devam etmiştir. Bazı icracıların konserlerinde org doğaçlaması yaptığı bilinmekte, ayrıca kiliselerde de org doğaçlaması geleneği devam etmektedir.

20. Yüzyıl'da Doğaçlama

20. yüzyılda doğaçlamanın, kilisede sürdürülen org geleneğinde devam ettiği bilinmektedir.

Avrupa müziğinin geri kalan kısmında tamamen yok sayıldığı ya da engellendiği halde doğaçlamanın org icrasında yaşamasının ve gelişmesinin nedeni, muhtemelen, kilise orgcusundan, bulunduğu çalışma şartlarında bir tür uyumun ve pratik buluş yeteneğinin beklenmesiydi. Çünkü her ne kadar kilise ayinlerinde kullanılacak geniş bir repertuar olsa da pek çok yerde orgcunun kendisinin müzik "yapması" olağan uygulamaydı. (Bailey, 2001: 53)

Bu yüzyılda icra anında doğaçlama denildiğinde en dikkat çeken müzik türü cazdır. Pek çok besteci bestelerinde caz müziğinin etkilerini yansıtmasına rağmen, ondaki doğaçlama yaklaşımını icracıya bırakmaktan ziyade yazıya geçirmeyi tercih etmişlerdir.

Besteciler sınırları zorlamak ve geleneksel olanın dışına çıkmayı, yazılı notasyonda yapma arayışına gitmişlerdir. Örneğin müzikte tını ve seslendirme yöntemleriyle ilgili bu yeni arayışlar; "grafik notasyon" denilen yeni bir yazı sisteminin gelişmesine neden olmuştur. John Cage'de grafik notasyonu sıklıkla kullanan bestecilerden biridir. Deneysel birçok çalışması olan Cage'in "4.33" adlı eserinde, piyanist 4 dakika 33 saniye piyanonun başında sessizce kalır. Burada anlık (spontane) oluşan her şeyin aslında doğaçlamayla yakından ilgisi vardır. Fakat burada bile icracı açısından bir doğaçlama söz konusu değildir. Muhtemelen bu sessizlik sırasında piyanistin bir tuşa basmak istemesi ya da 1 dakika 15 saniye sonra piyanonun başından kalkması söz konusu olamazdı.

Bu yüzyılda icra anında doğaçlama, eski müzik icracıları açısından ilgi çekici olmuştur. Eski müziği tekrar yorumlarken, onlarda yapılan doğaçlamalarında tekrar gündeme gelmesi söz konusudur. “Robert Levin gibi bazı müzisyenler 200 önceki kadans ve *fantasia* doğaçlamalarına imrenmeye başlamıştır. Ayrıca bunun yanı sıra sessiz filmlere yapılan doğaçlama piyano eşliği de bu yüzyılda icra anında doğaçlamayı yeniden canlandırmıştır.” (Griffiths, 2001: 125)

Sonuç

Müziğin her anını yazıya aktarabilmek hiç kuşkusuz çok özel bir yetenektir. Klasik Batı müziği de zaten bu yolla kendini muhafaza edebilmiş ve notanın varlığı sayesinde günümüze kadar korunarak gelebilmiştir. Bu müziğin içerisinde; besteciliğin gelişimi müziğin gelişimiyle, müziğin gelişimi ise besteciliğin gelişimiyle doğru orantılıdır. Bu sebeple beste ve bestecinin önemi çok büyüktür.

Eskiden, besteciler iyi birer icracı, çoğunlukla iyi icracılar da aynı zamanda bestecilik yeteneği ve bilgisine sahiptiler. Fakat zaman içerisinde besteciler sadece iyi icra ettikleri çalgılar için değil, aynı zamanda farklı çalgılar için ya da daha kalabalık topluluklarca da seslendirilebilecek eserler yazmayı artırdıkça; bestecilik ve yorumculuk birbirinden ayrı iki kavram olarak düşünölmeye başlanmıştır. Artık besteci, yaratıcılığını ve özgürlüğünü yazdığı eser üzerinde; icracı ise, yazılı eseri “yorumlama” üzerine geliştirmeye başlamıştır. Yorumlama ve yorumlamadaki özgünlüğü yakalayabilmek adına da, icracı her zaman bir arayış içerisinde olmak zorundadır. Bu noktada, icracı açısından yaratıcılığın gelişimine katkı sağlayacağı düşünölen doğaçlamanın, profesyonel müzik eğitimi sürecinde önemli bir rol oynadığı düşünölmektedir. Hatta günümüzde, Avrupa’da Klasik Batı müziği eğitimi veren bazı okulların müfredatlarında doğaçlama derslerinin olması da bunun bir göstergesidir.

Doğaçlamanın, yorum ve yorumlama yeteneğini geliştirebileceği görüşünün yanı sıra; müzikte öğrenilen teorik bilgileri uygulayabilme ve bu bilgilerin kalıcılığına katkı sağlayabileceği düşünölmektedir.

Terimler Sözlüğü¹⁴⁶

Capriccio: (İt). “Geçici istek”. “Ansızın akla gelen buluş” ya da “esinti” anlamında. Düşsel özellikte özgür biçimde yazılmış eser.

Da capo: (İt). “Baştan”. Eserin başa dönölerek seslendirileceğini belirten terim.

Fantasia: (İt). Düş gücünden kaynaklanan, özgür formda, şiirsel çalgı müziği parçası.

Jubilus: (Lat.). Gregor şarkılarında Alleluia sözcüğüyle tekrarlanan “Alelluia” bölümünün sonunda yer alan sözsüz kısım: Katolik kilise müziğinde 4. Yüzyıldan beri kullanılmıştır.

Konçerto: Uluslararası sanat müziğinde solo çalgı(lar) ve orkestra için, iki temalı sonat formunda yazılan etkileyici, görkemli eser biçimi.

Melisma: (Yun.) Âyin şarkılarında tek hece üzerine söylenen nota kümesi.

Parti: Bir müzik topluluğu içinde, bir sese ya da gruba ait olan yazılı müzik.

Puandorg: Bir eserde ses hareketinin bir süre askıya alınmasını gösteren işaret. “Uzatma” anlamındadır.

Punctus organicus: Puandorg

¹⁴⁶ Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Eğitimleri Yayınları (92-535)

Rondo: (İt.). Tekrarlar üzerine kurulmuş olan bir müzik formu. Rondo’da ana tema en az üç kez duyurulur. Bu tekrarlarında arasına rondo’nun temasıyla gereğince karşıtlık yaratabilen ara kesitler yerleştirilir. Tipik bir rondo yapısı A-B-A-C-A biçimindedir.

Sekvens: (Lat. Sequenz). “Yürüyüş”. Bir motifin, bir ezgi parçasının ya da bir nota kümesinin art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması.

Tutti: (İt.). Hep birlikte. Bütün seslerle birlikte: Çalgı ya da ses sanatçılarının hep birlikte seslendirmeye geçmesi. “Tutto” söcüğünün çoğulu olan terim, anlam olarak solo’nun karşıtıdır.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (3. Baskı) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bailey, D. (2001). *Doğaçlama*. (Çev. A. Bucak) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bonev, B. (2009) *The Cadenza in Cello Concertos – History, Analysis, and Principles of Improvisation*. The Florida State University.
- Cangal, N. (2010) *Armoni*, (5. Baskı) Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Collins, M., Carter, S. A., Seletsky, R. E. (2001) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd edition Vol.12), London, Macmillan, ss. 103-110.
- Geib, M. T. (2013) *Teaching Improvisation To Orchestral Double Bass Players: Significance And Methodology* The Florida State University.
- Griffiths, P. (2001) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd edition. Vol.12), London, Macmillan, ss. 125.
- Jackson, R. (2005). *Performance Practice: A Dictionary – Guide for Musicians* United States in America.
- Kossen, R. S. (2013) *An Investigation of the Benefits of Improvisation for Classical Musicians* Western Australian Academy of Performing Arts.
- Levin, R. D. (2001). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd edition. Vol.12), London, Macmillan, ss. 113-114.
- Mimaroglu, İ. (2012). *Müzik Tarihi*. (3. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mozart, L. (1951) *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing (translated by Editha Knocker) Second Edition* Oxford University Press.
- Nettl, B., Horsley, I., Wegman, R. C. (2001). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd edition. Vol.12), London, Macmillan, ss. 98-99.
- Polan, D. (1994). “The Eingang in Early Beethoven,” *Performance Practice Review*: Vol.7: No.1 Article 6, 82.
- Randel, D. M. (Ed.) (2003) *The Harvard Dictionary of Music*. (4th edition). Harvard University Press, ss. 242
- Rink, J. (2001) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd edition. Vol.12), London, Macmillan, ss.119.
- Rush, P. (2004). *A String Player’s Guide to Improvisation in Western Art Music*. Florida State University.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. (4. Baskı) Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schumann, R. Advice to Young Musician (1860), (translated by Henry Hugo Pierson) London, Ent. St. Hall. Ewer&co.
- Skoda, E.B., Jones, A.v., Drabkin, W. (2001). *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition, Vol.4), London, Macmillan, ss.783-785.
- Vapaavuori, P – Hynnien, H, (1996) *The Baroque Pianist* (translated by Mikko Korhonen) Koenemann Music Budapest k216 ss. 102-103.

XX. YÜZYIL PİYANO MÜZİĞİNDE İCRACILIK ÖZELLİKLERİ

Nargiz EMİNOVA¹⁴⁷

Özet

XX. y.y. müzik kültürünün tarihi gelişimi görünümüne piyano müziği de dahildir. Bununla ilgili piyano müziğinin çok önemli alanı yapısal içerik ve icracılık problemleri bu araştırmanın esası gibi düşünülmüştür.

Konuyla ilgili bir çok müzikoloji ve müzik literatürü taranmış, özellikle M.S.Druskin ve L.E.Gakkelin kitaplarındaki düşünceler, piyano icracılığı açısından ele alınmasında yol gösterici bir öneme sahiptir. Bu çalışmalarda çağdaş müziğin tarihsel dönemleştirilmesi verilmiş ve XX y.y. piyano müziği temelinde geliştirilen önemli eğilimler tanımlanmıştır. Üslup evrimi ve onunla bağlı olan, sanatsal materyalin yapısal içerik ifadesinde yansıtılan piyano müziği, bu araştırmanın nesnesi olarak belirtilir.

XX.y.y. başlarında Azerbaycan ve Türkiye'deki piyano müziği Doğu müzikal kültürünün yeni fenomenlerinden biri olmuştur. Bu kültürün çok yönlü kökleri, en önce eski milli müzikal başarıları ile bağlıdır. Özellikle önemli olan XX y.y. fenomeni - Doğu ve Batı kültürlerinin sentezi - verimli, yaratıcı sonuçlar göstermiştir. Yenilikçi doğası ile farklılık gösteren böyle bir sentezin, piyano müziğinin evrim sürecinin temeli olunca, bestecilik yaratıcılığı ve onun sonucu olan icracılık için geniş imkanlar açıldığını da bu çalışmada görmek mümkündür.

Aynı zamanda teknik, tınısal, ses genişliği özellikleriyle piyano, bu çalışmanın merkezini oluşturmaktadır. Azerbaycan ve Türkiye'den seçilmiş bestecilerin müziğinde yapısal içerik özelliklerinin en ince ayrıntılı analizi temelinde, bir önceki yüzyılların çalgı, icracılık imkanlarının yeni değerlendirilmesi sonucunda "20. yy. piyano enstrümanının imgesi" anlayışı da çalışmada çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *İracılık, yapısal içerik, üslup, sentez, kültür, piyano, evrim.*

XX. y.y. müzik kültürünün tarihi gelişimine doğal olarak piyano müziği de dahildir. Bununla ilgili piyano müziğinin çok önemli alanı olan yapısal içerik ve icracılık özellikleri bu araştırmanın esası gibi düşünülmüştür.

İnceleme sürecinde konumuza uygun olan birçok müzikoloji ve müzikal edebiyat örneklerinin araştırması yapılmıştır. B. Asafyev'in, M. S. Druskin'in, K. Martinson'un, N. Korihalovan'ın, E. Liberman'ın, L. E. Gakkel'in, N. A. Mityayeva'nın, N. G. Draç'ın ve bazı diğer yazarların çalışmalarında, piyano müziğinin karakteristik, üslupsal ve dilsel taraflarının tarihi evrimsel değişimleri bağlantısında icracılık ve yorumlama problemleri bu veya başka bir açıda araştırılmıştır.

Piyano müziğinin birçok sanatsal imkanlarını ortaya çıkaran yapısal içerik bir sistem olarak müzikal araçlarının genel hiyerarşisinde özel bir yer tutmaktadır (armonik ve melodik dil, modal-entonyon gelişim, form, müzikal doku ve tını özellikleri, geleneklerle ilişki vs.). Bu yüzden, müzikal dilin önemli bir bölümü olarak, yapısal içerik, müzikal üslubun evrim süreciyle yakından bağlantılıdır. Yapısal içerik müzikal dilin mantıksal sistemi olarak, araştırmanın her bir açısı bakımından, üslup anlayışıyla bağlantılıdır (çağın üslubu, bestecinin kendine özgü üslubu, ulusal üslup vs.). Bu yüzden çalışmada üslup fenomeni özetinin açıklanması oldukça önemlidir.

İcra araçları ile karşılıklı ilişki içinde bulunan bestecilik yazı yöntemleri de yapısal içerik materyalinde ifade edildiğinden dolayı, XX. yüzyıl piyano müziğinin müzikal doku ve icra

¹⁴⁷ Öğr. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü nargizeminova@rambler.ru

özelliklerinin açığa çıkarılmasına bağlı olan bu çalışmanın perspektifi önceden belirlenmiştir.

M. S. Druski'nin ve L. E. Gakkel'in çalışmaları, araştırmada konulan problemlerin çözülmesinde yönlendirici, yol gösterici bir değere sahiptirler. Özellikle, çağdaş müziğin ve icracılığın tarihsel gelişim aşamalarının dönemselleşmelerinin bu çalışmalarda verilmesi XX. yüzyıl piyano müziğinin gelişmesini sağlayan farklı eğilimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlaması değerlidir.

Müziğin kendi doğasında, müzikal eserin ve onun icrasının diyalektik bütünlüğü bulunmaktadır. Yani, müzikal icra, eserin icracılık ustalığı sayesinde ortaya çıkarılmasının sanatsal aşamasıdır.

Müziğin içeriği bestekâr tarafından yaratılmış sanatsal-entonyon görünüşlerden oluşmaktadır. İrcacılık görünüşü ise, besteci yarattığı şeklin uygun bir yorumlama ifadesi sayesinde özgün değerlendirilmesi formudur.

“Müzik icracılığının ifade araçları, müziğin röproduksiyonunun belirli kısımlarını kapsamaktadır, bunlar; ses üretimi, ses(lenme) dinamiği, tempo ve ritim, icra anında tempo değiştirme (agogik), artikülasyon, pedallama vs. Her biri belirli sanatsal görevlerinin yerine getirilmesi ile bağlıdır, her biri kendi esas fonksiyonuna sahiptir. İrcacılık araçları, yorumcuya sanatsal bir şekil oluşturarak müzik eserinin içeriğini ve formunu ortaya çıkarma fırsatı vermektedir.....Müzikal-ircacılık ifade araçlarının özgünlüğü ondadır ki, onların birçoğu ses çıkarma, seslenmenin karakteri, rengi ile doğrudan ilişkilidir. İrcacı seslenmesi – real duyduğumuz sestir (seslenmedir). Eğer sesin yükseklik, ritim ve dinamiklik tarafı, herhangi bir ölçüde belirlenmiş ve notalara da besteci tarafından konulmuşsa, seslendirmenin kalitesi tamamen icracıya bağlıdır. Ses çıkarma üsülü ve entonyon bağlamı bağımlılığından tek ve ya farklı ifacıların icrasında aynı ses aynı instrumanda tamamen farklı seslenebilir. Ancak sesin güzelliği bağıl bir kavram değildir. Seslendirme güzelliğinin kriteri yaratılan müzikal görüntü özetinin seslendirme tipi'ne uygunluğudur. Örneğin, Franz List ve Anton Rubinştayn'nın çağdaşları onların ses paletinin büyük tını çeşitliliğini kaydediyorlardı.”¹⁴⁸

Müzikal bir eserin seslenmesindeki dinamiğine, icra edilme esnasında özgün özellikler üstlenir. Ses şiddetinin seviyesini ifade eden terimler bağlandırlar. Forte ve piyano'nun ses çıkarma etalonu (standartı, ayarı), sforzando'nun ölçüsü vs. yoktur. Mannheim okulu dinamik derecelendirmenin kullanımı konusunda büyük bir rol oynamıştır. Böylelikle, bir eserin seslendirilmesinde icracı dinamiğini çoğunlukla öznel icra üslubu, yorumlama karakteri ve sanat ekollarının estetik yönelimi belirlemektedir.

Müzikal eser zaman içinde açığa çıkmaktadır, fakat seslendirilen müzikal görünüş ise eserin seslendirme sürecinin değişimleri sırasında ortaya çıkmaktadır. Ve burada önemli ifade aracı, seslendirilen materyalin hızının derecesini belirleyen tempodur (tempus - zaman). Belirli icra temposu çoğunlukla her bir icracının estetik amaçları ve şartları ile dikte edilmektedir.

Müzik resitali anında tempo değiştirme anlamına gelen agogik terimi (yunanca: yönetim) tempo icra araçlarından biridir. Bu terim, nota metninde belirtilmeyen, fakat icracının ifadesine bağlı kalarak yapılan tempodan küçük uzaklaşmaları tanımlamak için kullanılmaktadır. Örneğin; ‘tempo rubato’ terimi daha XVIII. yy. ortalarında eşlik halinde yapılan şan partisinde küçük yavaşlamaları ve hızlanmaları ifade etmek için kullanılmıştır.

Ritimi belirleyen araçlar arasında “ritmik vurgular”, “geciktirme”, yani sesin nispeten kendi metrik yerinden uzaklaşma, müzik biterken armonik zincirlemeler bütününden

¹⁴⁸ http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=222 , konuşma 9.10.

oluşan durgular (sezuralar) vs. İcracı araçlarının bütünlüğü, hem yorumlama hem de açıklama olarak tercüme edilen "interpretacio" terimi ile ifade edilmiştir.

Aslında, sanatçı nota metnini uygulayarak, form oluşturucu birimleri, motifleri ve cümleleri, yükselişleri ve düşüşleri, gizli polifonik sesleri, türsel ve üslupsal öğeleri tanımlamaktadır. Önde gelen sanatçıların yorumlama öğreniminin esasında, besteci metniyle yapılan icranın karşılıklı ilişkilerinde bir sıra düzenleme ortaya çıkarılmıştır. İcraçılar çoğunlukla dikkatlerini herhangi bir, hatta belki de en parlak olan belirli sesleniş etalonuna değil, bestecinin nota metinlerinin kavranmasına yoğunlaştırmaktadırlar.

İcracılık sanatı bir eserin yaratılma ve şekillenmesinin ikinci etarı olarak, bestecilikte olduğu gibi çevreleyen dünyanın yansımada dolaylı süreç oluyor. Ve bu da icracının faaliyetinin sanatsal özelliğini belirlemektedir.

Bir eser çok önceden yazılmış olsa da, onun müzikal icrası her zaman çağımızın çağdaş sanatı gibi kabul edilir. "İcracılık üslubu ve metodların önemli değişimlerinden bizim müzik bilgisi tecrübemizin zenginleşmesinden dolayı İ.S.Bach'ın eseri günümüzde onun çağdaşları için duyulduğundan farklı duyuluyor".¹⁴⁹

Müziyen icracının ifade araçlarının alanı belirli bir özgünlüğe ve özelliğe sahiptir. İrcacının kendine özgü doğaçlamayla yaptığı uygulama bestekârın notasyonunun uygulamasından farklılaşmaktadır. Böylelikle, incecik entonasyon nüansları, agogik-dinamik ve temposal sapmalar, notasyona konulmamış farklı sesleniş oluşturma yöntemleri, bestekâr tarafından kullanılan müzikal dilin öğelerini tamamlayan icracı ifade araçları bütünü oluşturmaktadırlar. İrcacının yaratıcılık kişiliğine uygun (müzik algılamasına olan hassaslık derecesine), uygulama tarzına bağlı olarak, müziğin tasvirsel içeriğinin ve duygusal yapısının farklı açılımları mümkün olabilir.

Doğu'da müziğin yaratılış süreciyle müzikal icracılığın birliği bu kültürün baştan beri esas göstergelerinden biri olmuştur. Avrupa müzik kültüründe ise yaklaşık XVI-XVII. yy.'da yeni tip müziyen oluşur. İrcacının entonasyonel düşünüşünün formlaşma tarihi klavyeli enstrümanlarda (org, harpsikord, klavye ve piyano) icracılık alanında açıkça ortaya çıkmıştır. Özellikle tuşlu çalgılar için müzik bestelenmeye başlayınca, XVI yy.'in ikinci yarısından enstrümantalizmin klavye ifacılığı bağımsız bir dalı olarak ortaya çıkmıştır. Klavyeli dönemin esas icracılık amacı bu tür enstrümanlarda okuyarak, yani "cantabile" çalgı üslubu ustalığının gelişimi olmuştur. Klavyeli çalgı, icracıları sanatlarında her şeyden önce doğaçlama, tipik formüllerin varyasyon ilkelerinin normlarına ve aynı zamanda çok gelişmiş melodi süsleme sanatına yönelmişlerdir. Klavye müzik aleti icracısının bilincinde, XVI. yy. sonlarına kadar seslendirme dinamiğinin olmaması gibi farklılıklar, enstrümanın spesifik kopuk seslenmesi özelliğinden çelişki yaratmıştır.

Müzikal icranın en önemli etarı klasik senfoni orkestrasının XVIII. yy. oluşum sürecinin sona gelmesi, senfoni, sonat, konçerto türlerinin önemli yer kazanması ve bu zamana kadar yeni solo enstrümanı olan özel çekiciliği fortepiyanonun gelişimine denk gelmektedir. Nota metninin bestekâr tarafından düzgün bir şekilde kayda alınma ve belirli icracı talimatlarının konulması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

XIX. yüzyılın başında bestekârı ve icracıyı bir arada birleştiren yeni tip müziyen-virtüöz oluşmaktadır. Bunun en bariz örneği N. Paganini'dir. Kendi sanatlarını dinleyiciye, halka

¹⁴⁹ http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=222, konuşma 1.

karşı konsertlerde göstermektedirler ve bununla da bestekâr ve icracı için maddi gelir sağlayan konsert organizasyoncusu “emprezaryo (menejer)” mesleğinin ortaya çıkması için zemin hazırlanmıştır. İcra etme pratiğinde XIX. yy. sonlarına doğru iki terim ortaya çıkmıştır. Bunlar “icra” ve “yorumlama”dır”. O zamanlar “yorumlama” terimi “icra” terimi ile eşanlamlı olarak algılanırdı. “İcra” teriminin anlamı yazarın metninin, maksadının doğru bir şekilde yeniden nesnel bir şekilde sunulması olarak belirlenmiştir. “Yorumlama” ise açık bir şekilde ifade edilen bireysel okuma ve herhangi bir eseri kendine özgün bir şekilde yorumlama anlamı taşımaktadır. Gitgide aralarındaki anlam farkı da ortaya çıkmaya başlamıştır. XIX.yy. sonlarına kadar icracının “özgürlük alanı” oldukça genişlemiş gözükmektedir (sürekli bas, süsleme, kadensiyalar esasına dayanılarak doğaçlama geleneğinin kullanımı). XIX.yy. süresince besteciye, eserinin fikrine ve metnine “sadakat” büyümektedir. Özgünlüğe karşı olan icra çabası, icracılık tarihinde bütünüyle olumlu bir rol oynamıştır. Bu sürecin diğer tarafı ise yorumlama sürecinde icracının yaratıcılık rolünün azalması olmuştur.

XIX.yy. ikinci yarısında piyano icrasının teorisi, müzik biliminin kendine özgü, bağımsız bir alanı olmaktadır. İcraçı-yorumcunun onay süreci gözlenilmiş, bu da teoride estetik yönergelerin değişimine neden olmuştur. Bestekârın düşüncelerine, müziğin üslupsal özelliklerine ulaşabilme prensipleri, müzikal bir kompozisyon yaratma esnasında herhangi bir icracı ifade araçları seçiminin yenilenmesi problemine yeni bir yaklaşım oluşturmaktadır. XX.yy. ortalarına kadar müzikal çevrede, icracı ve yorumlamacı terimlerinde ifade edilen icracılık üslubu, tarzı konusunda polemik yaşanmıştır. Bu argümanlar “objektif” kavramına dayanmaktadır, yani “müzikal eser veya metin ile” sunuluyor. Herhangi bir “mutlaklık” (absolüt) değişimine tabi değildir. Fakat icracı ise “öznel”dir”. Müzikal icracılığın özünün ve amacının belirlenmesindeki zorluk, faaliyet alanı olarak müzikal eserin, yani onun ontolojisi (ontos – öz, logos - anlam), varlığının biçimi konusundaki anlayışta belirsizliğe neden olmuştur.

Müzikal icracılığı alanındaki ontolojik yaklaşım XIX. yy.’ın ilk yarısında bir eserin nota metninden yola çıkarak icracının rolü ve haklarının belirlenmesi girişimleri sırasında ortaya çıkmıştır.

Nota metni hususu her zaman icracının uygulaması için güncel kalmıştır. Bu husustaki iki uç pozisyon şu şekildedir: nota metni icracının fikrini talep eden şemadır: diğer bir bakış açısı da- nota metninde her şeyin bütünüyle söylenmiş olması ve onu otomatik olarak yeniden üretmek canlandırmak gerektirir.

Ontoloji konusunda düzenli bir çalışmalar XX. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Kökleri icracılık teorisinin gelişimine büyük etki eden düşüncelere sahip olan Benedetto Croce ve Voldemar Konrad’a dayanmaktadır. Ontoloji konusuna hem farklı akımların estetik düşüncesi, hem de müzik bilimciler ve eleştirmenler, bestekarlar ve farklı ülkelerin icracıları yönelmişlerdir. Kendi sanatlarıyla iki icracılık üslubunun yaşam bilirliliğini kanıtlamayı başarmış sadece parlak, özgün icracıların birkaç kuşağı sayesinde varolan “karşıtçılığın” üstesinden gelinmiştir.

B.Asafyev’in çalışmalarında icracılık problemi derinlemesine araştırılmıştır. Onun öğretileri bestekâr yaratıcılığı ve dinleyici algısı ile bütünlüğündeki icracılığın önemini görmeye yardımcı olmuştur. Müziğin icracı yorumlamasının varlığı için B.Asafyev’in terminolojisine göre iletişimsel “üçlü’nün” gerekliliği açıktır (besteci, icracı ve dinleyici). Bu iletişimin merkezinde üslubu ve dilsel özellikleriyle müzikal eser bulunmak zorundadır. (Mityayeva, 2010)

Böylece icracılığın, müzikal üslup fenomeninin tarihsel evrim süreciyle ayrılmaz bir bağ içinde olduğu belirtilmiştir.

Üslup ve piyanistliğin evrim sorunlarının kopmaz bağlılığından dolayı, üslubun doğasının, tipolojisinin ve evriminin önemini belirtmek gereklidir. Piyano müziğinde üslubun gelişim sürecinin özellikleri yalnızca konulmuş ve belirlenmiş nesnel düzenliklerle karşılaştırıldığında açığa çıkarılabilir. Tüm üslup içerikleri bestekar yaratıcılığının evriminin özünü belirlemektedir.

Üslup kategorisi tür ve tip olarak ayrılabilir. Üslup türü kavramı, üslubun kaynağının bir besteciye veya bir çağa veya ulusa aitliğine dayanır (örneğin tarihi, devirsel üslup türü, etnik, ulusal, bireysel-besteci, icracı v.b. gibi). Üslup tipi kavramı ise üslubun bizzat kendi özünden çıkmaktadır. Üslubun ikili doğası, iki karşıt üslup tipine neden olur; özerk ve yorumlanabilen. İlk durumda, doğal olarak, geleneklerle pek çok bağlantı mevcuttur. Ancak çarpıcı özgünlük, yeni içeriğin ve sanatsal keşfin derinliği öylesine beklenmediktir ki, bütün eski kazanımlar gölgede kalır. Buna bağlı olarak erişilen her şeyin özerkliği izlenimi oluşur. (Medushevsky,1984: 287)

Müzikal üslup – herhangi bir eserin fikirsel içeriğini şekillendirmeye yardımcı olan ifade araçları sistemini tanımlayan bir terimdir. İçerikle ilgili olarak, bu terim, bestekâr tekniğinin form oluşturma prensiplerini ve müzikal dilin öğelerini kapsayan ifade araçlarının bütünü olan anlayışa aittir.

Müzikte üslup kavramı bestekârın yazısı ve icrasının bireysel özelliklerine (sanatsal yazısı ve tarzı), tüm platformu bir arada birleştiren bir grup bestekârların yazı özelliklerine (üslup, ekol) ve bir ülkenin bestekârlarının sanatsal özelliklerine (ulusal üslup) ya da müzikal sanatın gelişimindeki tarihsel sürecinin özelliklerine (eğilimlerin üslubu, çağın üslubu) ait edilmektedir.

İcracılık sanatında ise, müzisyenin kendine özgün üslubu ve çağın hüküm süren üslupsal eğilimi birbiriyle birleşmektedir, yorumlama icracının estetik düşüncelerine, dünya görüşüne ve tutumuna bağlı olmaktadır. Bu yüzden icracının üsluplarının sınıflandırılması esas yönelimlerle bestekârın yaratıcılığında rastlaşmaktadırlar ve diğer ayrı estetik belirtilere dayanmaktadırlar.

“İcracı üslubu” kategorisi hakkında müzikal icracılığın kendine özgü bir alanı olarak (XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra) sadece yorumlama sanatının oluşumundan bu yana konuşulabilir.

Böylelikle, XX. yy. başlarına doğru piyano müziğinin icracılık ve yorumlama ile ilgili birçok husus açığa çıkarılmış ve öğrenilmiştir. XX. yy. başından ve daha sonra evrim, üslup, dil yenilenmesi, farklı icracılık için tınısal renkli enstrümental özelliklerin bulunması açısından gelişen bestekâr sanatının panoraması ortaya çıkmaktadır.

Çağdaş dünya müzikal sanatının gelişim sürecinin bir parçası olarak XX. yy. piyano müziğinin evrimini inceleyerek L.E.Gakkel üç ana etabı belirtmektedir, yani piyano düşüncesinin gelişimindeki üç etabı ve onların karakteriksel özelliklerini açığa çıkartmaktadır.

Gakkel'e göre 1'inci evre yaklaşık olarak yirmi yılı kapsar (1890–1918). Bu süreçte geç romantik piyanizm eğilimi, henüz gelişmeye devam etmektedir. Bu eğilimin ana fikri, piyano sesinin tınısallığı ve hayalciliğidir. Koloristik (renksel) yazı tipinin temelinde, farklı tınların yanılması ortaya çıkaran en önemli biçimlendirici faktör pedaldır. Piyanistik olarak da ses ellerle değil pedalla desteklendiğinde bu durum yanılısamayla bağlantılıdır. L.

Gakkel şöyle yazıyor: "...niteliksel olarak piyano müziği tarihinde yeni olan evre List etabının yerini alır" (Gakkel, 1990: 23). Ancak bu dönemin piyano yaratıcılığının gelişimi sosyal-tarihi faktörlerle, yeniden değerlendirmelerle, yeni arayış ve yeni beklentilerle açılmıştır. Bu yıllar, geç romantik üslubların ve gerektiği gibi "renkli-koloristik tarz" yazının yavaş yavaş "sönmesini" karakterize eder.

L. Gakkel'in 2'nci evresi I. Dünya savaşı ve savaş sonrası on yıllar (30'lu yıllara kadar) bağlantılıdır. Bu dönemde, piyano müziği neoklasisminin çerçevesinde gerçek(real)-pedalsız yazı kendini tasdik eder. Bu yılların müziğinde oda müziğine, çizgiselliğe, yataylılığa çekim işaretlenir. Besteciler müziklerini hem zamanda hem de mekânda konstrüktif başlangıçlar üzerine kurarlar. Neoklasik eğilimin yükselmesi de buradan başlar. Caz özellikleri taşıyan müzik örneklerinde (Stravinskiy, Gershwin) popüler müzikle bağlantı ortaya çıkar. Üsluptaki bu değişim farklı ülkelerdeki bir sıra bestecinin yaratıcılığına da dokunmuştur (Debüssi, Stravinskiy, Bartok, Prokofyev).

Gerçek-pedalsız yazı tarzının esas karakteristiklerini aşağıdaki gibi belirlemek olur: yapısal içeriğin şemalaştırılması (modal-melodi ve eşlik Skryabin'de olduğu gibi fonksiyonel bir nitelik taşır),

- 1) Ritmik başlangıcın vurgulanan rolü,
- 2) Bazı bestecilerin (Ravel, Debüssi) yaratıcılığında piyano üslubu bir taraftan çizgiselliğe yaklaşırken diğer taraftan klasik homofon yapısal içeriğe, barok üslubuna yaklaşır,
- 3) Diğerleri; Stravinskiy gibi yeni eğilimlerin aşırılığını ortaya koyarlar, "4 el için Üç piyes" eserinde olduğu gibi (1915). Bunlar, hayalsal-pedallı piyanistliğin özelliklerinin kesinlikle yer almadığı küçük ses kütleleriyle karakterize edilen çok sıkı yapısal içeriğin birer örnekleridir;
- 4) Yine bu yıllarda Bartok'un piyano müziğinde, gerçek-pedalsız piyanistlik tarzında temellenen şematikleştirilmiş homofon-armonik yapısal içerik gözlemlenir. Şunu belirtmek gerekir ki bu bestecinin müziğinde özellikle önemli olan faktör şudur ki, onun bestesinin piyanistik görünümü folklor temelinde şekillendirilir.

Statik bileklerin dikey hareketleriyle gerçekleşen piyano sesinin kesikliği fikrinde temel bulan vurgulu-pedalsız caz tarzı, XX. yy. piyanistliğine girmiştir.

Şunu da önemle belirtmek gerekir ki sonraki yıllarda, en önemli tarihi dönüm noktaları özellikle piyano müziğinde ortaya çıkmaya devam eder. Schoenberg'in op.23 "Beş piyes" ve op.25 "Sütler"inin ortaya çıkışı, sese karşı yeni bir tutum sergileyen dodekafon tekniğinin ilk kez kullanılmasıyla bağlantılıdır. Stravinskiy'nin müziği barok müzik akımının temsilciliğini yapar. B. Bartok'un müziğinin tüm özgün özellikleri de piyano için müzikte temsil edilir. Bu yılların müziğine dayanarak bizler, bu dönemdeki üslup çeşitliliğinin nedenli büyük olduğunu belirleme imkânına sahibiz. Bu eğilimler çerçevesinde gerçek-pedalsız piyanistliğin, hayalsal-pedallı piyanistliğe karşı üstünlüğünü görmemek mümkün değildir. Bu dönemin gerçek-pedalsız piyanistliğinin özelliklerini daha genel hatlarıyla vurgulamak mümkündür. Bu özellikler şunlardır:

- 1) Küçük ses kütlesi ve genellikle figurasyonlu yapıda olan klavye yapısal içeriğin farklı türleri,
- 2) Barok formlarının sınırları içindeki polifonik yazı, barok üsluplaştırmalarının dışında-yazının çizgisel tarzı,
- 3) Pedalsız piyanizmin bir çeşidi gibi vurgulu-gürültülü yapısal içerik.

Bu durumda yapısal içerik hem çizgisel hem de akorsal-armonik yapıda olabilir. Artikülasyon ise bu durumda non-legato ve tekrarlı-martelato tekniğidir.

Daha sonraki on yılda (1930-1940'lı yıllar) pek çok bestecinin piyano üslubundaki evrimini gözlemek mümkündür. Piyanistlikteki belirli egemen eğilimlerin şekillendiği bu evre L.Gakkel'e göre, piyanistlik gelişimindeki 3'ncü evredir. P. Hindemith'in sıkı çizgiselliği homofon-armonik yapısal içeriğine boyun eğer. S. Prokofyev'de gerçek-pedalsız yapısal içerikten konsert piyanizmi çalgı tarzına doğru bir hareket belirir.

Yine ayrıca üslupsal sentez'e karşı da bir eğilim gözlemlenmiştir. 1930-40'lı yıllar farklı tiplerdeki piyanistliğin sentez dönemidir. Bu dönemde neoklasik belirtiler, hayalsal-pedallı piyanistlik, konsert piyanistliğin yöntemleriyle birleşir (temelinde oktavlı-akorsal yapısal içerik). Piyano müziğinde klasik-romantik eğilimlerin karışım sürecinin gözlemlendiği ve enstrümanın, kendisini 19. yy. piyanistliğinin tipik özelliklerinden ayıran yeni bir "seslenen imgesi" kazandığı söylenebilir. Böylelikle "1930-40'lı yılların sentezi, piyano müziğinin anlamsal, ifadesel ve betimsel imkanlarının genişlenmesi anlamına gelir ve ayrıca yaratıcılığın kavrayışsallığına yani içindeki yaşamın büyük çatışmalarının yansıtılmasına yardım eder". (Gakkel, 1990: 25)

Yukarıda belirtilen fortepiyano müziğinin evrim sürecinin özellikleri ve dünya müziğinde piyano şöyle ya da böyle ulusal ekollardaki benzer süreçlere etki etmiştir. Türkiye ve Azerbaycan piyano müziği de XX. yy. başlarında, her şeyden önce eski ulusal müzikal kazanımlarla ilişkisi olan ve dünya müziği deyerleri ile sentez kuran Doğu müzik kültürünün yeni olgusundan biri olmuştur.

Bu tür sentez fenomeni, oldukça verimli yaratıcı sonuçlar göstermiştir. Farklı müzikal kültürlerin sentezi piyano yaratıcılığının gelişiminde de karşılıklı zenginleşen sürecin temeli olmuştur. Sentezin yenilikçi doğası bestekâr yaratıcılığı ve onun sonucu olan icracılık için de büyük imkânlar sağladı.

Piyano icracılığının ustalığı, olsun gerçek-pedalsız veya vurmali piyano performansı olarak, enstrümanın renkli bir şekilde veya "non-spesifik" (özgün olmayan) şekilde yorumlaması gibi önceki çağların bir çok icrasal başarılarını sentezlemiş, özetlemiş, yaratıcılığın evrimsel hareketinin tüm süreçlerini aynadaki gibi yansıtan dünya piyano icracılığında önde gelen eğilimlerle yakından bağlı bir olgudur. (Gakkel'e göre). XX.yy. icracılığında "telaffuzun çekişselliği", yapısal içeriğin açıklığı (piyanistler A. Schnabel, G. Gould, İ. Haebler vs.); Fransız sanat ekolunun seslenmede renkliliği, canlılığı ön plana çıkaran belirti (M. Lounge, A. Cortot); Rus icracılığında dilsel entonasyonlamaya büyük dikkat özelliği gibi göstergeler belirlenmiştir.

Her ne kadar kendi tekniksel, tınısal, rejistr özellikleriyle piyano işbu araştırmamızın merkezinde bulunursa, müzikal doku özelliklerinin detaylı incelenmesi, geçmiş yüzyılların icracılığının yeni değerlendirmeleri sonucunda "XX. yy. piyano enstrümanının yeni şekli" belirlenir. Bu şekil (Gakkel'e göre) enstrüman evriminin ve XIX. yy. başlayarak onun için yazılmış müziklerin sonucudur.

Tabii ki, dünya müziğinin üslup ve icracılık alanındaki bütün ilerleyici (progressif) özellikleri, ulusal bestecilik ve icracılık ekollarına zenginleştirici etkisi olmuştur. Derin köklere sahip olan Doğu ve Batı kültürlerinin karşılıklı etkileşimi Azerbaycan ve Türk müziğinde de tezahürünü bulmuştur.

XX. yy. piyano yaratıcılığının oluşum sürecinde Azerbaycan ve Türkiyeli bestekarlarının da müziğinde piyano icracılık alanında bir çok ilginç değişimler, yenilikler oluşmuştur.

Bellidir ki burada, Doğu kültüründe icracını bir besteci gibi “yaratıcı” seviyesine yücelten “icracı-yapıcı” formulu görevini yapmaktadır. Birçok Doğu halklarının müzik kültüründe icracı yüzyılların geleneğine dayanıklı olarak doğaçlama prensipi esasında makam müziğini icra eder.

XX. yy. Azerbaycan ve Türk bestekârlarının piyano müziğinin üslupsal ve icracılık özelliklerinin incelenmesi esasında, dünya müzikal kültüründe aynı süreçlerle öğrenilen hususların ilişkisi konusunda da konuşmak mümkündür.

Yeni profesyonel müzikal kültürün aktif gelişiminin başlangıcı olarak belirtilmiştir. Dünya müzik kültürünün değerleri ile zenginleşerek, Azerbaycan Müziğini şimdiki en parlak başarılarına doğru ulaştıran, yolun temelini ve perspektivini dahi bestekarımız Ü.Hacıbeyli belirlemiştir.

Ulusal ve dünya müzik kültürünün karakteristik özelliklerini yaratıcılıklarında yansıtan, sentezleştiren “Türk beşleri”nin kazanımları da, XX yy. Türk profesyonel müziğini zenginleştirmiştir. “Türk beşleri”nin parlak yaratıcılığı onlardan sonraki kuşakların formlaşması için bir temel olmuştur. Muammer Sun, İlhan Baran, Cenan Akın, İlhan Usmanbaş, İstemihan Taviloğlu, Özkan Manav, Hasan Uçarsu, Necdet Levent, İlhan Mimaroglu, Ali Darmar, Aydın Karlıbel, Emre Aracı, Fazıl Say, Sadık Durmuş v.s. gibi XX yy. türk bestecilerinin eserlerinde en parlak şekilde dünya müziğinin ve piyano icracılığının belli yönleri çok açıkça tezahürünü bulur.

Azerbaycan ve Türkiye müziğinde XX. yy. ilk yarısında örnek olarak izlenimci etki, sadece kendi felsefi estetik esasıyla ve müzikal dilsel göstiricilerin aracılığıyla değil aynı zamanda piyanistik ifade araçlarının kullanımı yoluyla da ortaya çıkmıştır. Azerbaycan’da bestecilik ekolünün kurucusu K. Karayev’in 30’lu-40.yılların eserleri açık bir şekilde bazı üslupsal empresyonistik özelliklerini taşırdı. Örnek olarak K. Karayev’in ilk dönem yaratıcılığının sürecinde yazılan eserlerini göstermek olur: “Çar-Köyü Heykeli” konser pyesi, piyano için Sonatina, 6 çocuk pyesi. K.Karayev’in son dönem yaratıcılığı sürecinde dodekafon tekniğini kullandığı bellidir. Örnek olarak piyano için yazdığı “12 Füg”takımını kayıt etmek olur.

“Türk beşleri”nin de müziğinde aynı empresyonist yönelimli bazı üslupsal özellikler gözlenmektedir. Özlem Doğan tez çalışmasında şöyle yazmaktadır: “Necil Kazım Akses’in analiz edilen “Minyatürler” isimli eserinde, izlenimci müziğin yazılış şekli ve icracılık özelliğini oluşturan; sık aralıklarla değişen nüans işaretlerinin, sağ ve sol elde farklı nüans işaretlerinin uygulandığı, müziğin vurgulu karakterini ifade etmek için “vurgulu-direk” pedal kullanılması gerektiği tespit edilmiştir. Araştırmada İzlenimci müziğin özellikleri arasında yer alan, icracının bazen piyanodaki tınıyı ellerle değil, pedalla ifade etmesi gereken bölümler olduğu saptanmıştır. Yani pedalin çok önem taşıyıcı faktör olduğu görülmüştür.” (Doğan ve Jafarova, 2014: 73)

XX. yy. müziği üslupsal olarak çok çeşitli ve aynı zamanda bazı yeni yazım tekniklerinin var olduğu bir dönem olarak belirtilmiştir (neo-klasisizm, folklorizm, dodekafoniya, puantilizm, aleotorik vs.).

Azerbaycan piyano müziğinde neoklasik eğilimler K. Karayev’in, İsmail Hacıbeyov’un, Farac Karayev’in eserlerinde, folkloristik eğilimler Cavanşir Kuliyev’in, Akşin Ali-zade’nin ve diğerlerinin yaratıcılıklarında ortaya çıkmıştır.

Türkiye müziğinde, “Türk beşleri”nden sonraki besteci kuşaklarının yaratıcılığında yeni dünya müzik kültürü trendlerine doğru bir eğilim başlangıcı gözlenmektedir. Canan Akın yaratıcılığı örneğinde Özlem Doğan makalesinde şöyle yazmaktadır:

“1. Çağdaş besteciler içerisinde yer alan Cenar Akın, bir gelenek olarak halk müziği ile ilişkilerini devam ettirerek eserlerini halk müziğinin lad-entonyon özellikleri temelinde bestelemiştir. Aynı zamanda Akın, Avrupa müziğine ait olan özellikleri de benimsemiş ve bu değerleri Türk halk müziği değerleriyle birleştirmiştir. Bu tür sentez bestecinin yaratıcılığında sivil özelliklerinin şekillenmesinde temel olduğu,

2. XX. yy. müzik sanatında besteciliğin geliştiği gibi aynı ölçüde icracılığın da gelişim ve değişim gösterdiği, icracılık sanatında, XX. yy. ortaya çıkan yeni icracılık özelliklerinin (vurgulu-pedalsız piyanistliğe ait icracılık özellikleri, romantik döneme has olan pedallı piyanistlik icra usulleri, ya da iki tür icracılık usullerinin sentezi gibi) bu dönemin müzik akımlarıyla bağlantılı olduğu sonuçlarına ulaşmıştır.” (Doğan ve Caferova, 2014:36)

Yukarıda, besteci sanatının üslup evrimiyle kopmaz bir bağı olan dünya piyano müziği evrim sürecinin genel görünüşünü sunduk. XX. yy. piyano müziği, çokplanlı köklere sahip ve her şeyden önce eskiçağ ulusal müzik kazanımlarıyla bağlantılı olan müzik kültürünün yeni oluşumlarından biri olduğunu tespit etmeğe çalıştık.

Günümüzün her bir piyano sanatçısının yaratıcılığında açıkladığımız icracılık özellikleri yer almaktadır. Bu kadar derin köklere sahip olan icracılık her zaman “yeniyi” arayan, “yenilenmiş” sonuçlara varan bestecilik sanatıyla bağlı olunca, dinleyici kitlesi parlak yorum ve yeni piyano icracılık özelliklerinin şahidi olabilecek.

Kaynakça

Doğan, Özlem ve Caferova, Afak (....) “*Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" İsimli Solo Piyano Eserinde İzlenimcilik Etkisi*”, E-Journal of New World Sciences Academy, Cilt:10, Sayı:1, s.45-74.

Doğan, Özlem ve Caferova, Afak (....) “*Cenan Akın'ın Varyasyon Silsilesi*”, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı:3, s.26-37.

Gakkel, Leonid. (1990). *Fortepiannaya muzıka XX veka*, Leningrad.

Meduşevskiy, Viyaçeslav (1984). “*K Probleme Suşnosti Evolyusii i Tipologii Muzikalnih Stiley*”, Vıpusk 5//M., Sovetskiy kompozitor.

Mityayeva, Natalya (2010). “*İspolnitelskaya İnterpretasiya Muziki Vtoroy Polovinu XX veka.*” Dissertasiya, Moskva.

ULVİ CEMAL ERKİN - “SINFONIETTA”

Vügar HÜSEYNOV¹⁵⁰

Özet

Türk çağdaş müzik bestecisi ve müzik öğretmeni olan Ulvi Cemal Erkin, müzik tarihinde Türk Beşleri adıyla anılan sanatçılar arasında yer almıştır. Besteciliğin yanı sıra orkestra şefliği, piyano öğretmenliği, birçok müzik kurumlarında yönetici görevlerinde bulunmuştur. Birinci kuşak çağdaş Türk müziği bestecileri arasında yer alan Erkin, müziğin birçok türlerinde yapıtlar bestelemiştir. Bunların arasında koro ve orkestra eserleri, oda müzikleri, solo piyano eserleri, sahne yapıtları vb. eserler yer almaktadır. Çalışmada özellikle bestecinin “Sinfonietta” eserine yer verilmiş, bu eserin Türk müziğinde ki yeri ve öneminden bahsedilmiştir. Ayrıca çalışmada esere dünya bilim adamları tarafından verilen değer ve eseri dünyanın birçok yerinde tanıtan Ankara Oda Orkestrasının rolü de vurgulanmıştır.

Çalışmadaki amaç Ulvi Cemal Erkin’in yaratıcılığını incelemek, onun “Sinfonietta ” eseri hakkında bilgi vermek ve araştırmaktır.

Anahtar sözcükler: Türk, Besteci, Sinfonietta, Eser

ULVİ CEMAL ERKİN - “SINFONIETTA”

Summary

Turkish contemporary music composer and music teacher, Erkin was among the artists in music history known by name Turkish Five. In addition to composing orchestral conducting, piano teacher, was found in the administrative tasks in many music institutions. The first generation of modern Turkish music Erkin located between the composers, the music was composed and works of many kinds. These include choral and orchestral works, chamber music, solo piano works, stage works and so on. works are located. Especially in the composer's work "Sinfonietta" given to the work, the place of Turkish music and the significance of this work. Also working in the world of work is valued by scientists and his work has been emphasized in many parts of the world to introduce the role of the Ankara Chamber Orchestra.

The purpose of the study Ulvi Cemal Erkin’s examining the artworks; his "Sinfonietta" is to provide information about the work and research.

Keywords: Turkish, Composer, Sinfonietta, Work

Giriş

Türk çağdaş müzik bestecisi ve müzik öğretmeni olan Ulvi Cemal Erkin, müzik tarihinde Türk Beşleri adıyla anılan sanatçılar arasında yer almıştır. Besteciliğin yanı sıra orkestra şefliği, piyano öğretmenliği, birçok müzik kurumlarında yönetici görevlerinde bulunmuştur. Birinci kuşak çağdaş Türk müziği bestecileri arasında yer alan Erkin, müziğin birçok türlerinde yapıtlar bestelemiştir. Bunların arasında koro ve orkestra eserleri, oda müzikleri, solo piyano eserleri, sahne yapıtları vb. eserler yer almaktadır.

Ulvi Cemal Erkin 14 Mart 1906 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Annesinin piyano çalması ve kendisinden büyük olan kardeşinin keman dersleri alması nedeniyle müziğe küçük yaşta ilgi duymaya başlamıştır. Küçük Ulvi, üst düzey bir bürokrat olan babası, Mehmet Cemal Bey’i yedi yaşında iken kaybedince, annesi Nesibe hanım çocukları ile babası Abdullah Behçet Bey’in evine yerleşmiştir¹⁵¹. Ulvi Cemal sekiz yaşına henüz

¹⁵⁰ Öğr. Gör., Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü.

¹⁵¹ http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm Erişim: 07.01.2015

bastığında önce Fransız Mercenier, daha sonra Adinolfi isimli hocalardan ders almaya başlamıştır.

1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı sınavını kazanan Ulvi Cemal Erkin Paris'e gönderilmiştir. Paris Konservatuarı'nda ve Ecole Normale de Musique'te okumuştur. Beş sene burada eğitim aldıktan sonra vatanına dönmüştür. 1930 yılında besteci Ankara Musiki Muallim Mektebinde piyano ve armoni dersleri vermeye başlamıştır. Bu yıldan itibaren ilk beste çalışmalarını yapmıştır. Bu eserlerin içerisinde; Orkestra için İki Dans, Keman ve Piyano için Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü vb. eserler yer almıştır. 1932 yılında kurulan Ankara Konservatuarında besteci Piyano Bölümü şefi görevine başlamıştır. 1949-1951 yılları arasında ise konservatuarda müdürlük yapmıştır.



Resim 1: Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)¹⁵²

Erkin çok sayıda opera eserini Türkçeye kazandırmış, opera repertuarını zenginleştirmiş ve sahnelenmesini sağlamıştır. Opera çevirileri içerisinde; Pietro Mascagni/Cavalleria Rusticana (Erkin ve Fuat Turkey), Georges Bizet/Carmen (Erkin ve Necil Kazım Akses), Charles Gounod/Faust (Erkin ve Akses), Giuseppe Verdi/Aida (Erkin ve Akses), Gioacchino Rossini/Sevil Berberi (Erkin ve Akses), Giacomo Puccini/İl Tabarro (Erkin ve Halil Bedii Yönetken), Giuseppe Verdi/Othello (Erkin ve Akses), Richard Strauss/Salome (Erkin ve Saadet İkesus), Ludwig van Beethoven/Fidelio (Erkin ve Akses) gibi eserler yer almıştır.

Bestecinin kendi eserleri de yurt dışında çok tanıtılmış ve seslendirilmiştir. Bestecinin eserlerinin yurt dışında ünlü müzisyenler tarafından tanıtılmasında özellikle ünlü Azerbaycan şefi Niyazi (Tağızade) önemli bir rol almaktadır. Niyazi, SSCB'den Türkiye'ye gelen ilk Azerbaycanlı orkestra şefi olup, 1973 yılında I. İstanbul Festivali'nde A.A.Saygun'un "Koroğlu" operasının dünya prömiyerini gerçekleştiren dünyaca ünlü bir isimdir. Erkin'in Keman konçertosunun Moskova Sinema-senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmesinde de (1963) Niyazi'nin emeği büyüktür. Bestecinin Moskova Sinema-senfoni Orkestrası tarafından başka bir eseri; 2. Senfonisi de yine Niyazi yönetiminde seslendirilmiştir¹⁵³. Niyazi, Erkin'in eserlerinin seslendirilmesini aynı zamanda Münih Filarmoni Orkestrası yönetiminde de gerçekleştirilmiştir.

¹⁵² http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm Erişim: 04.01.2015

¹⁵³ http://www.ulvicemalerkin.com/diskografi_tum.htm Erişim: 13.01.2015

Bestecinin yapıtları içerisinde aynı zamanda diğer eserleri; 1942 yılında tamamladığı Birinci Piyano Konçertosu, 1943 yılında “Köçekçeler” adlı orkestra için Rapsodisi, 1944-1946 yılları arası “1. Senfoni”, 1948-1951 arası ise “2. Senfoni”, sahne yapıtlarından 1940’ta çocuk oyunu için müzik “Karagöz”, 1950’de bale müziği “Keloğlan” gibi eserler onun yapıt listesini zenginleştirmiştir. Eserlerinde besteci halk ezgilerinden ritim ve makamsal müziği duyurmuştur. Bu tür eserleri içerisinde “Sinfonietta” özel bir yer tutmaktadır.

Sinfonietta **1951 – 1959**

Ulvi Cemal Erkin'in “Sinfonietta” (Sinfonietta for Strings) eseri yaylı çalgılar orkestrası için yazılmıştır. “Sinfonietta”nın ilk seslendirilişi, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir. Eseri yöneten şef - Prof. Gotthold Ephraim Lessing (Ankara Radyoevi, 1967) olmuştur. Ayrıca “Sinfonietta”nın halk önünde ilk çalınışı ise Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından (şef: Prof. Lessing) 17 Şubat 1967 yılında yapılmıştır. Özellikle Ankara Devlet Konservatuvarı öğrenci orkestrası için bestelenen bu eser sadece konservatuar repertuarında değil, aynı zamanda Türk oda müziği repertuarında da önemli eserler içerisinde yerini almıştır. Ulvi Cemal Erkin bu eserini 1951-1959 yılları arası bestelemiştir. Besteci “Sinfonietta”yı öğrenci orkestrasını eğitmek amacıyla yazmıştır. Bu eser çalgı tekniğinde zorluklar içeren bir yapıttır. Erkin'in bu eseri aynı zamanda öğrenci orkestrasını büyük bir ölçüde geliştirebilecek bir yapıttır.

“Sinfonietta”nın ritim yapısı özellikle belirtilmelidir. Hareketli bir ritim yapısına, aynı zamanda aksak ritimlere, özellikle, 10/8, 8/8, 3/8, 6/8, 7/8, 5/8, 10 /8 vb. ritimlere sahip olan eser tabii ki, konservatuar öğrencileri için büyük güçlükler ortaya koymuştur.

Diğer taraftan “Sinfonietta” makamsal özellikleriyle de farklılık göstermektedir. Eserde yer alan “taksim” vb. makamsal unsurlar, hareketli ortamda gizemli havayı yaşıyor. Örneğin, Sinfonietta'nın üçüncü bölümünde orkestra eşliğinde (“Allegro”) 3-2-2-3 olarak icra olunan aksak ritim fonunda viyolanın teması duyuluyor. Viyoladan yükselen bu tema “taksim” solosuyla eserin en gözde, önemli kısımlarından biridir.

Eser üç bölümden oluşmaktadır;

- 1) Allegro
- 2) Adagio
- 3) Allegro

“Sinfonietta”nın birinci bölümü “Allegro”dur. Bölüm 3/4 tartımı ile başlıyor. Bu bölüm sonat formundadır. Yukarıda söylediğimiz gibi bölümde teknik zorluklar yer almaktadır. Bölümde çeşitli yay teknikleri, örneğin, legato, spiccato, marcato vb. tekniklerin sıralanması yorumda bazı noktalara dikkat edilmesini gerektirir. Bunlar yayların belli kısımlarda doğru kullanımları, yayda kendine özgü bir basınç ve hız ayarlamaları gibi davranışlardır.

Sinfonietta
Yoyle salpetör orkestrası için
Ankara Devlet Konservatuarı öğrenci orkestrasına
Allegro
Ulvi Cemal Erkin

Resim 1: Ulvi Cemal Erkin'in özgün el yazması. Sinfonietta¹⁵⁴.

Bölümde ayrıca marcato teknikleri, yani, vurgulu çalış, “vurgulama- aksanlama” veya “vurgulu-aksanlı çalma” ile karşılaşırız. Bu, yayın basıncını veya hızını ya da her ikisini biraz artırarak bir sesi diğerlerinden daha güçlü duyurma tekniğidir¹⁵⁵. Bu teknikle yaylılarda ezgisel gidış içindeki bazı sesler vurgulanarak öne çıkarılır.

Diğer bir teknik ansızın-birdenbire gürleştirimli çalış olan sforzando (*sf*) çalış bölümde özellikle çoğunlukla yer almaktadır, örneğin 103., 104., 107., 109 vb. ölçülerinde yayın çevik bir kullanımla uygulanması ve sesin bir anda artırılıp vurgulanması istenmektedir.

Birinci bölümde birbirine zıt nüanslar özellikle belirtilmelidir. Bölümün ilk ölçüsünden bu kendini belli ediyor. İlk ölçünün *forte*, ikinci ölçünün aniden *piano* nüansı bunu bu yorumun kanıtıdır. Ayrıca *fff* olduğu gibi *pp* nüansları da bölümü zenginleştiriyor ve icraya renk katıyor.

İkinci bölümde, makamsal müzikteki “seba” ve “segâh” dizileri kullanılmıştır. Burada ses düzeni ve ses perdesi (entonasyon) sorunlarına ağırlık verilmiştir. Bu özellikle, çellonun

¹⁵⁴ <http://www.ulvicemalerkin.com/images/elyazmasi.jpg> Erişim: 04.01.2015

¹⁵⁵ Uçan Ali, Keman ders kitabı, Saray Matbaacılık, Ankara 2005, s. 78

temasıyla başlayan ezgide duyulmaktadır. “Re diyez”, “la diyez” vb., bunun dışında 25. – 30. ölçüler arası ses perdeleri bunun bariz kanıtıdır.

Bu bölümde makamsal diziler çoğunlukla yer almaktadır. Besteci Türk makamlarına ait dizileri almış, fakat farklı yürüyüşler ve melodik yapılar kullanarak temel makamın dizilerinden farklı renkler ve hisler yakalamıştır. Profesör Koral Çalgan'ın dediği gibi; “Erkin yapıtlarında kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üzerine oturtmasını, Anadolu'nun kokusunu, rengini ve sesini Batı'nın tekniği ile çağdaş kalıplar içine ustaca dökmesini bildi. Ulvi Cemal Erkin'in eserlerindeki içtenlik, sıcaklık ve yalınlık onların sevilip sık çalınmasının başlıca nedeni olmuştur. İncelikli bir beğeni süzgecinden geçirerek uzun uzun düşünen ve tartan, müziği notaya aktarırken daha çok titizlenen Erkin, duyguyu daima öne alan özgün eserler vermiş ve soylu olanı seçmesini bilen kişisel stili ile ülkesinin müziğini yüceltmıştır”¹⁵⁶.

Son bölümdeki güçlü ve canlı ritim dokusu, halk müziğinden esinlenmiş 5'li, 7'li, 8'li ve 10'lu birleşik ölçüler ve aksak ritimler içermektedir. Besteci yukarıda denildiği gibi Halk Müziği'nin zengin kaynaklarından çok geniş yararlanmışır. Bunların içerisinde aksak ritimli orkestra eşliğinde viyolanın taksim gibi solosu bölüme değişik hava getirmiştir. (98. ölçü). Tam 17 ölçü süren bu solodaki modülasyon (108.-111. ölçüler) da bir farklılık içermektedir.

Üçüncü bölüm hızlı temposuyla, kromatik geçişleriyle, yüksek pozisyonlarıyla, aksak tartımlarıyla zorluklar yaşatıyor.

Sinfonietta 'nın Yeri ve Önemi

Eser dünyanın birkaç yerinde seslendirilmiş ve dünyaca ünlü isimler tarafından değerlendirilmiştir. Eserin seslendirilmesinde TRT Ankara Oda Orkestrasının rolü büyüktür. TRT Ankara Oda Orkestrası'nın Avrupa'nın çeşitli ülkelerine yaptığı konser turnelerinde yer verdiği eser pek çok eleştiriler almıştır. Aşağıda bu eleştirilerden bazılarına yer verilmiştir:

"... Yakında ölmüş olan Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin'in canlı “Sinfonietta”sını keşfetmekten kıvanç duydum. Yapıtın dinamik bir ilk bölümü, ezgisel çizgilerin birbiriyle incelik içinde kaynaştığı bir ağır bölümü ve doğu folklorundan esinlenmiş bir finali var”. *Claude Pascal, Le Figaro, Paris, 8 Temmuz 1978*

".. Leonard Huizinge 1936 yılında yazdığı kitapta, bütün dünya ülkelerinin er geç birbirine benzeyeceğini söylerken haklıymış. İyi tınlayan ezgileri, çarpıcı aksanları, virtüözce yay sıçratmaları ve ince nüanslarıyla Ankara Oda Orkestrası pek kısa bir süre içinde Boyd Noel, St. Martin, İ Musici, Virtuosi de Roma, Stuttgarter gibi toplulukların düzeyine ulaşmış. Ulvi Cemal Erkin'in çağdaş denilebilecek "Sinfonietta"sı hem Batı Müziği temeline oturuyor, hem de Türk Müziği'nin renklerini taşıyor. Güzel müzik ve başarılı bir sonuç". *J. Van Voorthuysen, Den Haag, 1 Ağustos 1978*

"... Ankara Oda Orkestrası Prag'da ve Çekoslovakya'nın başka kentlerinde bir turne yaptı. On yedi kişiden oluşan bu genç topluluğun Vivaldi, Mozart gibi eski müzik ustalarının yapıtlarını kusursuz çalışının dışında bize verdiği en önemli armağan, çağdaş Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin'in Sinfonietta'sı oldu. Erkin, Türk müzikçilerinin çoğu gibi Paris'te öğrenim görmüş ve Ankara'daki Devlet Konservatuarının, Ankara Operasının

¹⁵⁶ http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm Erişim: 16.02.2015

kurulmasına katkıda bulunmuş. Erkin'in Türkiye'nin müzik yaşamındaki rolü bize Smetana'yı anımsattı; onu Türk ulusal müziğinin temel taşlarından saymak herhalde yanlış olmaz. Erkin, yapıtlarında ilginç bir biçimde kullandığı klasik çokseslilik ile Türk Müziği'nin armonik, ezgisel ve ritmik elemanlarını ustaca bağdaştırmış. Ankara'lı müzikçilere bize bu besteciyi gerçek üslubuyla tanıttıkları için müteşekkirimiz." *Svert V. Obrazech, Prag, 23 Kasım 1979*

"Maschsee yakınındaki Kuzey Alman Radyo binasının küçük salonunda, son derece ilgili bir kalabalık konserin başlamasını bekliyordu. Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin'in "Sinfonietta'sına ek olarak T.R.T. Ankara Oda Orkestrası Mozart ve Vivaldi de çalacaklardı. Acaba başarılı olabilecekler miydi? Erkin'in "Sinfonietta'sı coşkulu bir canlılıkla karakterize edilmişti. Sanki çağımızın imajını yaratıyormuş gibi, teknik ve ritim güçlüğünün yanında bilhassa Adagio ve Allegro'da hissedilen hafif folk ezgisiyle. Böylesine bir müzik zevki için Ankara Oda Orkestrası'na çok teşekkürler." *Hans Rohrberg, Neve Presse, 8 Eylül 1983*

Sonuç

Birinci kuşak çağdaş Türk müziği bestecileri arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin, "Çağdaş Türk Müziği"ne yön veren en önemli bestecilerden biri olup, Türk Müziğine değerli eserler kazandırmıştır. Erkin, müziğin birçok türlerinde yapıtlar bestelemiştir. Bunların arasında koro ve orkestra eserleri, oda müzikleri, solo piyano eserleri, sahne yapıtları vb. eserler yer almaktadır. Bu eserler içerisinde yer alan yaylı çalgılar öğrenci orkestrası için bestelenen "Sinfonietta" eseri gerek çalgı tekniği zorlukları, gerekse de repertuardaki öneminden dolayı Türk Müziğindeki gözde eserlerden biridir. Bestecinin bu eseri öğrenci orkestrasını eğitmek amacıyla yazmıştır. "Sinfonietta"da ritim yapısı, aksak ritimler, makamsal özellikler, "taksim" vb. makamsal unsurlar özellikle belirtilmiştir.

Çalışmada "Sinfonietta"nın yeri ve öneminden, eserin dünyanın birkaç yerinde seslendirilmesinden, dünyaca ünlü isimler tarafından değerlendirilmesinden, ayrıca, eserin seslendirilmesinde TRT Ankara Oda Orkestrasının rolünden de bahsedilmiştir.

Sonuç olarak, çalışmada Ulvi Cemal Erkin'in yaratıcılığı incelenmiş, onun "Sinfonietta" eseri hakkında bilgi verilmiş, eser teori ve icra yönünden analiz edilmiştir.

Kaynakça

Uçan, Ali. (2005). *Keman ders kitabı*, Ankara: Saray Matbaacılık.

http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm

http://www.ulvicemalerkin.com/diskografi_tum.htm

<http://www.ulvicemalerkin.com/images/elyazmasi.jpg>

http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm

TOPLUMSAL STATÜ FAKLILIKLARININ VE EŞİTSİZLİKLERİN MÜZİKAL ANLAM FAKLILIKLARININ OLUŞUMUNA ETKİLERİ

Mümtaz Levent AKKOL¹⁵⁷

Özet

Toplumsal ve bireysel davranışların şekillenmesinde, toplumsal statü farklılıklarının ve eşitsizliklerin belirleyiciliği vardır. Sanat dallarına yönelik davranışların da diğer toplumsal ve bireysel davranışlar gibi belirlenmiş olduğu ileri sürülebilir. Sanata ilişkin beğenilerin, kabul etme ya da etmeme davranışlarının özel olarak müzik üzerinden ele alınması mümkündür. Belli bir müzik parçasının kişi ya da kişilerce beğenilmesinde, benimsenmesinde ya da dışlanmasında belirleyici olan bir takım faktörlerin bulunabileceği bu çalışmanın ele aldığı konulardan biridir. Müzikal anlamın farklılıklar göstermesi; bir müzik parçasının bazı kişilerce beğenilirken, bazı kişilerce kötü ve değersiz olarak tanımlanması toplumsal statüye dayalı bir tercih olabilmektedir. Kişinin yaşadığı, yetiştiği çevrenin, müzik beğenisinde ve tercihlerinde belirleyici olduğu gözlenebilmektedir. Yine, kişinin inancı ve benimsediği ideoloji ve yaşam biçimi de müzikal beğenisinde belirleyici olmaktadır. Bu çalışmada ele alınan “müzikal anlam” kavramı; belirli müzikal motiflere, müzik eserlerine yönelik anlama, kabul etme ya da etmeme davranışına yön veren bir belirlenmişliği tanımlamaktadır. Müzikal anlam “edinilmiş müzikal anlam” ve “temsil edici müzikal anlam” olarak iki alt başlıkta ele alınmıştır. Müzikal anlam farklılıklarının oluşumunda toplumsal statü ve eşitsizlikler başta olmak üzere toplumsal belirleyicilerin etkisi bulunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Müzik Sosyolojisi, Müzikal Anlam, Toplumsal Belirlenmişlik, Toplumsal Statü, Toplumsal Adalet

1.Giriş

Bilim yaparken amaçlanan bir açıklamaya ulaşmaktır. Bir açıklamaya ulaşmak ise, ele alınan konunun nesnesini inşa eden belirleyicilikleri (determinizmleri) ortaya çıkartmakla mümkündür. Sosyoloji, toplum bilimi olduğuna göre, nesnesi toplumdur. O halde, toplumsal olanın bilimini yapan, nesnesi toplum olan bir bilim ile uğraşan sosyoloğun amacı, toplumsal gerçekliğin belirleyiciliklerini ortaya koymaktır (Cangızbay, 1999: 9).

Sosyolojinin tek nesnesinin “anlam” olduğunu söyleyen bazı düşünce okulları vardır (Marshall, 2009: 28). Sosyolojinin nesnesinin anlam olduğunu kabul edersek, sosyoloğun amacı, anlamı nesnelştiren, inşa eden belirleyicilikleri ortaya koymaktır.

Sanata ve müziğe sosyolojik bir gözle bakarken “toplum” ve “anlam” kavamlarını ve toplumsal gerçekliğin belirleyiciliklerini dışarıda tutmak mümkün değildir. Müziğe ilişkin kanaatler bir anlam çerçevesi içinde oluşmaktadır. Bu kanaatlerde toplumdan bağımsız şekillenmemektedir. O halde, kişinin müziğe ilişkin tercih ve beğenilerine yol açan anlam çerçevesinin nasıl kurulduğu, toplum tarafından ne şekilde belirlendiği sosyolojik bir bakış açısı ile değerlendirilebilir ve açıklanabilir.

Kişinin anlam dünyası düşünme kalıpları ile kurulmaktadır. Kullanılan düşünme kalıplarına göre anlam dünyası da değişmektedir. Müzikal düşünme kalıpları, bazı müzikal motifleri anlamlı, bazılarını ise anlamsız olarak sınıflandırır. Müziği anlama biçimi, müzikal düşünme kalıpları ile şekillenir. Müzikal anlam farklılıkları, müziği anlama biçimlerindeki ve müzikal düşünme kalıplarındaki “belirlenmişlikle” oluşmaktadır.

¹⁵⁷ Yrd. Doç.Dr. , Bozok Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü. mumtazlevent@hotmail.com

Sanat sosyolojisi aracılığıyla sanatsal etkinliğin belirlenmiş bir etkinlik olduğunu görmemiz mümkündür. Bir sanat eserinin barındırdığı estetik şifreler ve ideoloji, bu sanat eserinin belirlenmişliğini fark edebileceğimiz noktalardır. O halde; sanat eseri yalnızca sanatçı tarafından yaratılmıştır demek doğru olmayacaktır. Sanat eserinin varoluş sürecinin başka öğeler barındırdığını görmek, kültürel ve ideolojik boyutunu hesaba katmak gerekmektedir. Geçmiş ve içinde bulunduğu anı belirleyen yapısal koşullar sanatı da belirlemektedir. Sanatı ve sanatçıyı bu belirlenmişlikten ve belirleyicilerden ayrı düşünemeyiz (Wolf, 2000: 132-133).

Bir sanat dalı olan müzik de tarihsel ve güncel olarak kültürel, dinsel, coğrafik ve ideolojik tüm belirleyicilerin etkisi altındadır. Bu belirleyici faktör ve koşullar, kişinin müziği algılayışını da belirlemektedir. Bu çalışma müzikal algıyı belirleyen koşullar üzerinden toplumsal statü farklılıkları ve eşitsizlikleri ele almaktadır. Toplumsal statü farklılıkları ve eşitsizliklerin müzikal algının oluşumunda etkili olduğu düşünülmektedir.

Bilinçli olarak ya da kendi tercihi olmadığı halde dinlenen/işitilen müziğin; kabul edilmesinde, beğenilmesinde, takip edilmesinde ve desteklenmesinde müziği anlama biçiminin etkisi olduğu düşünülmektedir. Bir müzik parçasının beğenilmeyip red edilmesinde etkili olan yine müziği anlama biçimidir.

Kişinin kendi özel alanında bilinçli olarak dinlemeyi seçtiği müzik türü bilinçli dinlenen müziği tanımlamaktadır. Kişinin kamusal alanda kendi tercihi olmayan bir müzik parçasını işitmesi ise kendi tercihi dışında dinlediği/işittiği müziği tanımlamaktadır. Bilinçli yada tercih dışı dinlenen müziğe ilişkin kişinin bir fikri vardır.

Müziğe ve müzik eğitimine yöneltilen sosyolojik bakışı içeren bazı çalışmalarda müziği anlamaya yönelik kurulmuş anlam çerçeveleri ele alınmıştır. Bu çalışmalara iyi bir örnek olan Lucy Green'in müzikal anlam üzerine yaptığı çalışmalarda iki temel müzikal anlamdan bahsedilmiştir (Green, 1999; Green, 2005). Bunlardan ilki "miras edinilmiş müzikal anlam", diğeri "tasvir edilmiş müzikal anlam"dır. Reimer de müzikal anlam üzerine fikirlerinin barındıran çalışmalar yapmıştır. Müzikal anlamın doğasını dil üzerinden aydınlığa kavuşturmaya çalışan Raimer'in çalışması Maattanen tarafından başarısız ve yanıltıcı olarak yorumlansa da bu çalışmadaki; kişinin müzikal anlamı sahip olduğu müzikal nesnelere üzerine kurduğuna ilişkin görüşler "miras edinilmiş müzikal anlam" çerçevesinde, kişinin aşına olduğu müzikal motifler ve ritmik yapılar temelinde müziği algıladığı yorumu ile uyumaktadır (Maattanen, 2003: 2-3).

Kişi, miras edindiği müzikal anlam doğrultusunda bazı müzikal motifleri, ritmik yapıları kendine daha yakın, tanıdık olarak seçmektedir. Kişinin tanıdık bulduğu müzikal motifleri ilk etepta beğeneceği ve tercih edeceği söylenebilir (Green,2005; Green, 1999). Ancak bir müzik parçasını beğenmede ve tercih etmede edinilmiş olan müzikal miras tek belirleyici değildir. Raimer'in müzikal anlam tanımlamasında yetersiz kalan kısmı Green'in "tasvir edilmiş müzikal anlamı" ile güçlendirme şansımız vardır. Bir müzik parçasının temsil ettiği yaşam biçimi ve hitap ettiği sosyal statü da kişinin bu müzik parçasını kabul etmesinde, takip etmesinde belirleyici bir niteliktir. Bir müzik parçasının taşıdığı bu anlam da Green'in tanımlarından yola çıkarak "temsili müzikal anlam" olarak tanımlanmıştır.

İnsan davranışlarının tümünün, toplum tarafından biçimlenmişliği müzikal davranışları da kapsamaktadır. Toplum tarafından biçimlendirilen müzikal davranışlar, özellikle toplumsal statü farklılıkları ve toplumsal eşitsizliklerin etkisi altındadır.

Müzikal davranışları; müzik dinleyicisi olmak, bir müzik aleti çalmak, konserlere gitmek, amatör ya da profesyonel olarak müzik yapmak olarak belirleyebiliriz. Özellikle yetişilen

çevre ve coğrafya kişinin miras edindiği müzikal anlamı şekillendirmektedir. Kişinin yetiştiği ailenin toplumsal statüsü, ekonomik düzeyi, kültürel yapısı bu şekillenmede önemli faktörlerdir.

Miras edinilmiş müzikal anlam üzerinde kişinin kontrolü bulunmamaktadır. Tamamen dış faktörlerce oluşturulmuştur. Örneğin çocukluğunda evde halk müziği ile tanışmış biri ile klasik müzikle tanışmış birinin, yetişkinliklerinde her iki müzik türüne yaklaşımları aynı olmayacaktır. Yakın çevresinde klasik müziği duyarak yetişmiş biri ile, halk müziği dinleyerek yetişmiş birinin müzikal davranışlarında yapacağı tercihler de farklı olacaktır. Bir kişi çello eğitimi almayı talep ederken, başka biri bağlama çalmak için çaba sarfetmektedir. Bir kişi klasik müzik konserlerini takip ederken, başka biri halk müziği korosunda yer almaktadır. Bu örneklerde kişinin tercihini belirleyen önemli etkenlerden biri miras edindiği müzikal anlamdır.

Tasvir edilmiş müzikal anlamda ise bugün içinde bulunulan toplumsal statünün belirleyiciliği daha yüksektir. Kişi kendi toplumsal statüsü doğrultusunda müzikal beğenisine ve müzikal tercihlerine yön verebilmektedir. Bazı durumlarda kişinin bulunduğu ya da bulunmak istediği toplumsal statüye uygun temsili anlamlar, miras edinilmiş müzikal anlamın önüne geçebilmektedir. Hatta kişi edinmiş olduğu müzikal anlam nedeni ile tercih etmediği/etmeyeceği bir müzik parçasını, bu parçanın temsil ettiği anlam nedeni ile tercih edebilmektedir. Miras edinilmiş müzikal anlam ile temsili müzikal anlamın örtüştüğü durumlar söz konusu olabileceği gibi bir birine ters olabileceği durumlar da söz konusu olabilir. Örneğin halk müziği motifleri kişinin edindiği müzikal anlama hitap ederken, klasik müziğin temsili anlamı, bulunduğu/bulunmak istediği toplumsal statüye hitap etmektedir. Bu durumda kişi kendisine tanıdık olmayan, dinleme alışkanlığı bulunmayan bir müzik parçasını kendi toplumsal statüsüne yakıştırdığı için tercih edebilmektedir. Klasik müziği beğenmediği halde klasik müzik konserlerine gitmektedir. Müzikal davranışlarda halk müziği ya da geleneksel müziğin egemen olduğu ortamda yetişmiş birinin halk müziğini değil de klasik müziği tercih etmesinde yakın çevresine uyum sağlama çabasının olduğu düşünülebilir. Bir kişi sadece ideolojik içeriği nedeniyle bir müzik türünü takip edebilmekte, müzikal yapısını ve içeriğini ikinci planda tutabilmektedir.

Miras edinilmiş müzikal anlam ile temsili müzikal anlamın örtüştüğü durumlar söz konusu olabileceği gibi bir birine ters olabileceği durumlar da söz konusu olabilir. Örneğin halk müziği motifleri kişinin edindiği müzikal anlama hitap ederken, klasik müziğin temsili anlamı, bulunduğu/bulunmak istediği toplumsal statüye hitap etmektedir. Bu durumda kişi kendisine tanıdık olmayan, dinleme alışkanlığı bulunmayan bir müzik parçasını kendi toplumsal statüsüne yakıştırdığı için tercih edebilmektedir. Klasik müziği beğenmediği halde klasik müzik konserlerine gitmektedir. Ya da tam tersi bir davranış olarak beğendiği, edindiği müzikal anlama hitap eden bir müzik parçasını beğenmediğini söylemektedir.

Miras edinilmiş müzikal anlam ile temsil edilen müzikal anlamın örtüştüğü durumlar tam bir kabul etmeyle sonuçlanırken, bu iki anlamın uyuşmadığı durumlarda karmaşa yaşanmaktadır. Müzikal anlamın tam uyum gösterdiği ve karmaşaya sebep olduğu durumlar piyasa tarafından müziğin pazarlanmasına yönelik stratejilere yön verebileceği gibi bir ideolojik araç olarak kullanılmasında da etkili olabilmektedir.

Kitleleri miras edinilmiş müzikal anlam temelinde etkileyerek tasvir edilmiş müzikal anlamla yönlendirmek mümkündür. Halk müziği motiflerinin popüler müzik türlerinde ve ideolojik içerikli marşlarda kullanılması bu tür kullanımlara örnek olarak gösterilebilir.

2.Kavramsal Çerçeve

Çalışmanın kavramsal çerçeve bölümünde önce müzikal anlam farklılıkları ele alınacaktır. Müzikal anlam farklılıkları açıklanırken, müzikal anlamın nasıl oluştuğu ve müzikal beğenin, bir müzik parçasını kabul etmenin ya da red etmenin nasıl gerçekleştiği sorularına yanıt aranacaktır. Ardından toplumsal statü kavramı, toplumsal eşitsizlikler ve toplumsal adalet üzerinde durulacaktır. Müzikal anlam farklılıkları ile toplumsal statü ve eşitsizlikler arasındaki ilişki “tartışma” bölümünde ele alınacaktır.

Sosyolojik bakış açısıyla, kavramsal çerçeve oluşturulurken, toplumsal statünün ve eşitsizliklerin belirleyiciliği ve müzikal anlamın belirlenmişliğinin vurgulanmaya çalışılması önem taşımaktadır.

2.1. Müzikal Anlam Farklılıkları

Bu çalışmada, müzikal anlam farklılıkları; “kişi tarafından miras edinilmiş müzikal anlam” ve “tasvir edilmiş müzikal anlam” olmak üzere iki farklı anlam tanımlaması üzerinden ele alınmıştır. Bu iki farklı müzikal anlam tanımlaması, Lucy Green’in çalışmalarında geliştirdiği - inherent meaning, delineated meaning - müzikal anlam yaklaşımlarıdır (Green,2005; Green,1999).

Green, müzikal anlam farklılıkları üzerine fikirlerini inşa ederken “aşına olma seviyesi” tanımını kullanmış ve bu tanımın, kişinin işitilen müzik parçasını kabul edip etmemesinde etkili olduğunu söylemiştir (Green, 2005: 79). Kişinin müzikal beğenisinde öncelik, kişinin aşına olduğu müzikal motifler ve ritmik yapılar aittir. Müzikal motiflerin ve ritmik yapıların aşinalık düzeyleri de kişinin anne karnında duyduğu seslere kadar uzanabilir. Anne karnından başlayarak, yetişilen/yaşanan ortamda tanışılan müzik kişiye içinde yaşadığı kültürün bir mirasıdır. Aşinalık düzeyinin yüksek olduğu müzikal duyumlarda, kişinin müzikal belleğinde yer etmiş müzikal kalıplara uyan müzikal motifler ve ritmik kalıplardan söz edebiliriz.

Müzikal anlam; doğal, kendiliğinden ve tarihten bağımsız değildir. Tam tersine yapaydır, tarihle ilişkilidir ve öğrenilmiştir (Green, 1999: 162). Miras edinilmiş müzikal anlamı, kişinin belleğinde yer etmiş müzikal motiflerde ve ritmik yapılarda buluruz. Başka bir deyişle, kişinin aşına olduğu müzikal motifler ve ritmik yapılar kişide “miras edinilmiş müzikal anlamı” oluşturmaktadır. Kişinin yetiştiği/yaşadığı çevre ve içinde bulunduğu kültür, kişinin aşına olduğu müzikal motifleri ve ritim kalıplarını, dolayısıyla da “miras edinilmiş müzikal anlamı” belirlemektedir.

Bir müzik parçasında müzikal motifler ve ritmik yapının dışında anlam taşıyan başka öğeler de bulunmaktadır. Bu öğeleri müzikle beraber düşünmek mümkün olmakla beraber (örneğin şarkı sözü) müziğin türü ve müzisyenlerin imajları gibi müzikle taşınan, müziğin kendisi ile doğrudan ilgili olmayan öğeler de vardır. (Siyah takım elbiseli birinin piyano önünde çekilmiş fotoğrafının yer aldığı bir albüm kapağı, bu albümü dinlemediğimiz halde bu albümün klasik müzik tarzında olduğunu düşünmemizi sağlayabilir.) Bu öğeler genellikle bir yaşam biçimini, dünya görüşünü tasvir etmektedir. Bazı müzik türleri bir toplumsal statüye ya da ideolojiye daha yakın durabilmektedir (protest müzik, dini müzik gibi). Müziğe dair bu öğelerin taşıdığı anlam “tasvir edilmiş müzikal anlam” olarak tanımlanmıştır (Green, 2005: 80-83).

Müziği anlama biçiminin oluşumunda rol oynayan “tasvir edilmiş müzikal anlam” işitilen müzik parçasının aşinalık düzeyi ile ilgili değildir. Müzikal motifler ve ritmik yapı tanıdık

olmasa da müzikal motifler ve ritmik yapının dışında anlam taşıyan öğeler kişinin bu müzik parçasını kabul etmesinde ya da red etmesinde etkili olabilmektedir.

Tasvir edilmiş müzikal anlamın belirlenmişliğinden çok belirleyiciliği daha ön plandadır. Kişi aşına olmadığı halde bir müzik parçasının temsil ettiği anlamı kendisi ile özdeşleştirerek bu müzik parçasını kabul edebilmekte ya da red edebilmektedir.

Miras edinilmiş müzikal anlam ile tasvir edilmiş müzikal anlam, müzikal deneyimde bir arada bulunmaktadır. Müzikal deneyimde miras edinilmiş müzikal anlam ve tasvir edilmiş müzikal anlam bir arada beğeniyi ve tercihi etkilemektedir (Green, 2005: 83). Kişinin dinlediği müzikten, çalmaya ilgi duyduğu entrümana kadar müzikal davranışlar ve tercihler müzikal anlam doğrultusunda belirlenmektedir.

Müzikal anlam kavramına diyalektik bir yaklaşımla baktığımızda; her iki müzikal anlamın bir arada etkili oldukları kadar bir birinden ayrı etkilerinin de olduğunu görebiliriz. Miras edinilmiş müzikal anlam ile tasvir edilmiş müzikal anlam hem bir aradadır hem de bir birinden ayrıdır. Her bir müzikal anlamın müzikal deneyim üzerinde farklı etkileri bulunmaktadır (Green, 2005: 83). Bununla beraber bir müzik parçasını tam kabul etme ya da tam red etme durumunda miras edinilmiş müzikal anlam ile tasvir edilmiş müzikal anlam bir arada etkili olmaktadır.

Kişi bir müzikal motif karşısındaki tercihini ve beğenisini hangi anlam biçiminin etkilediğini fark edebilir, bu iki anlam biçimini bir birinden ayırabilir. Miras edinilmiş müzikal anlam tanıdığımız ve anladığımız bir müzik parçasını kabul etmemizde rol oynarken, tasvir edilmiş müzikal anlam daha çok işitilen müzik parçasının icra edildiği ortama, müzisyenlerin giyim tarzıyla, şarkı sözlerinin ideolojik ya da statüsel içeriğiyle ilişkilidir. Bu bilgiler ışığında, kişi kendisine tanıdık gelen, aşına olduğu müzikal motifleri beğenisinde “miras edinilmiş müzikal anlamın” etkili olduğunu, kendisi ile ideolojik ya da toplumsal statü açısından bağ kurabildiği müzikal motifleri beğenisinde “tasvir edilmiş müzikal anlamın” etkili olduğunu fark edebilecektir.

Bir müzik parçasının sıkıcı bulunması ve kabul edilmemesi durumunda öncelikle “miras edinilmiş müzikal anlam” rol oynamaktadır. İşitilen müzikal motifler ve ritim kalıpları kişinin müzikal hafızasında bulunmuyorsa, kişiye aşına gelmiyorsa, bu motif ve kalıpların ilk etapta kabul edilmesi mümkün değildir (Green, 2005: 84-87). Müzikal kabul edişte aşinalık düzeyinin etkisi müzikal red edişte de aynı oranda ve biçimde etkilidir.

İlk etapta kişi edinilmiş müzikal anlam doğrultusunda bir müzik parçasını tanıdık bulabilir, aşinalık düzeyinin yüksek olduğu müzikal motif ve anlamları kolayca anladığından kabul edebilir, beğenebilir. Ancak müziğin yapıldığı ortam, müzisyenlerin imajları ve tasvir ettikleri toplumsal statü ve/veya ideoloji kişinin toplumsal statüsüne uymayabilir. Bu durumda kişi ilk etapta beğendiği bir müzik parçasını red edebilmektedir (Green, 2005:84-87).

Bir müzik parçasının ilk etapta kabul edilmesi, sonra red edilmesi mümkün olduğu gibi bu durumun tersi de geçerlidir. Bu durum miras edinilmiş müzikal anlam doğrultusunda aşinalık düzeyi yüksek ya da düşük bir müzikal motif ve ritmik yapı ile karşılaşıldığında gerçekleşir.

Miras edinilmiş müzikal anlam, duyulduğu anda müzik parçasına verilen ilk tepkiyi oluşturmaktadır. Müzik parçası bir süre daha dinlendiğinde bu müzik parçasının taşıdığı tasvir edilmiş müzikal anlam devreye girmektedir. Bazı durumlarda, ilk etapta kişinin ilgisini çeken, beğenisini kazanmış bir müzik parçası kişinin kendini tasvir ettiği/görmek istediği imgeyle uyumadığından red edilmektedir. Ya da ilk etapta kişinin ilgisini çekmeyen, beğenmediği bir parça, taşıdığı tasvir edilmiş anlam doğrultusunda kabul edilebilmektedir.

Lucy Green bu durumun bir karmaşaya yol açacağını söylemiştir (Green, 1999: 263). Kişinin beğendiği bir müzik parçasını beğenmediğini söylemesi, beğenmeyişi müzikal davranışına yansıtması, ya da tam tersi, düşünce ve davranış birlikteliğini yok edecektir. Bu da bir komplekse, karmaşaya yol açacaktır.

Miras edinilmiş müzikal anlam ve tasvir edilmiş müzikal anlam, bir arada, kişide dinlediği müzik parçasına yönelik ilgi ve beğeni doğurabilir. Kişi kendisine aşına gelen bir müzik parçasının tasvir ettiği imajla da kendini özdeşleştirebilir. Bu durumda da “tam kabul edışten” söz edilebiliriz. Böylelikle düşünce ve davranış birlikteliği oluşacağından her hangi bir karmaşa söz konusu olmamaktadır.

Her iki müzikal anlam, bir müzik parçasına yönelik ilgisizliği ve beğenmeme durumunu da oluşturabilir. Kişi müzik parçasını hem aşına bulmamakta, hem de taşıdığı imajla kendini özdeşleştirmemektedir. Bu durumda da “soğuma/yabancılaşma” söz konusudur (Green, 2005: 84). Soğuma/yabancılaşma ise “tam red etme” olarak açıklanabilir. Tam red etmede de düşünce ve davranış uyumu vardır. Bu durum da karmaşaya yol açmayacaktır.

Sosyolojik bakış açısıyla müzikal anlamı yorumlamaya çalıştığımızda; müzikal anlamın, anlam farklılıklarının toplum tarafından belirlenmiş bir olgu olduğu görülmektedir. Aşinalık düzeyinin müzikal beğeniye belirlediği görüşünden yola çıkarak müzikal beğenin de toplum tarafından belirlenmiş/şekillendirilmiş olduğu söylenebilir. Kişi kendi kültürel dünyasında yeri olan motifleri “aşına” bulmaktadır.

Benzer müzikal motif ve ritmik yapıların yeniden üretilmesi de miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinde geçerlidir. Toplumun belirlediği müzikal kalıpları yeniden üretiyoru oluşu, bu kalıpların nesilden nesile taşınmasında görülmektedir. Toplum tarafından yeniden üretilen imajlar ve ideolojiler de müzikal anlam aracılığı ile taşınabilmektedir.

2.2. Toplumsal Statü Farklılıkları ve Eşitsizlikler

Statü, toplumsal yapının en küçük birimi olarak ele alınabileceği gibi, aynı zamanda kişilerin kategorilerini de belirlemektedir. Bu kategoriler, önemli- az önemli, değerli- az değerli gibi bir hiyerarşi barındırmaktadır. O halde, statüler üzerinde; “iyi, önemli, işlevsel, kötü, düşük, yüksek, değerli, değersiz” gibi nitelermelerde bulunmak mümkündür (Doğan, 2012: 120). Toplumunu oluşturan kişiler “statü” aracılığıyla kategorilere ayrılmakta, ardından bu kategorilere bir önem ve değer sıralaması yapılmaktadır. Toplum tarafından önemli ve değerli görülen bir kategoride konumlandırılmış kişinin toplumsal statüsü yüksek olmakta, toplumun değerli görmediği kategorilere yerleşmiş/yerleştirilmiş kişiler ise düşük toplumsal statü taşımaktadırlar.

Weber’in görüşlerinden yola çıkarak statü; “insanların yaşam tarzları” üzerinden ele alınabilir. Yaşam tarzına ilişkin işaret ve simgeleri düşündüğümüzde; kişinin giyim tarzı, konuşma tarzı, yaşadığı muhit ve mesleğinin toplumsal statünün şekillenmesinde etkili olduğunu söyleyebiliriz (Giddens, sf. 347). Yaşam tarzına ilişkin işaret ve simgeler de toplumsal statünün, toplumsal hiyerarşideki yerine göre değişmektedir. Şehirli konuşma tarzı ile kırsal konuşma tarzı, pahalı giyinmek ile derbeder bir görünüş, pahalı lüks bir arabaya sahip olmakla araba sahibi olmamak ya da ucuz, eski bir araba kullanmak, müstakil bir evde yaşamakla kentin varoşlarında bir gecekonduya yaşamak, işsiz olmakla, işveren olmak, işçi olmak, memur olmak yaşam tarzına ilişkin birer işaret ve simgeyken aynı zamanda toplumsal statüyü ve bu statünün toplumsal hiyerarşideki yerini göstermektedir.

Weber, “Economy and Society” adlı eserinde statünün, “etkili bir toplumsal itibar” olarak tanımlanabileceğini söylemiştir (Marshall, sf. 697-698). Toplumsal itibara sahip olmakta ekonomik düzeyin önemli bir etkisi vardır. Ancak toplumsal itibar sahibi olmak için zenginlik tek belirleyici değildir (Giddens, sf. 347). Toplumsal itibar, zenginliğin yanı sıra yüksek eğitim düzeyiyle, toplumsal geçerliliği olan bir mesleğe sahip olmakla, içinde yetişilen/ yaşanan aile yapısı ile de kazanılabilir. Çoğu zaman bu niteliklerin bir arada bulunması toplumsal hiyerarşi basamaklarında kişiyi daha yukarılara taşır.

Ekonomik prestij, işlev ve etkinlik boyutlarıyla toplumsal statüleri benzer olan kişiler statü topluluklarını oluşturmaktadırlar (Doğan, 2012: 120). Meslek birlikleri, dernek ve sendikalar benzer statüdeki kişileri bir araya getirerek statü toplulukları da yaratmış olurlar. Weber statü topluluklarını tartışırken “toplumsal onur ölçüsü” tarafından belirlenen tipik öğelerden söz etmiştir (Doğan, 2012: 121). Bu tipik öğeler meslek, gelir düzeyi, eğitim düzeyi olarak düşünülebilir. Bu tipik öğelerin de ötesinde kişileri bir araya getiren birçok ortak standart söz konusudur. Toplumsal statü toplulukları; ekonomik, kültürel, siyasal, eğitimsel ve hatta inanç standartları ile belirlenebildiğinden kapsamlı bir olgudur (Doğan, 2012: 121).

Statünün, kişinin mesleği, mesleki sıfatı gibi toplumda işgal ettiği konum olduğu tanımı, toplumsal rol tanımı ile birlikte ele alınabilir. Toplumsal rol tanımı ile birlikte ele alınmış statü, sosyolojinin incelediği iki farklı statü yaklaşımından biridir (Marshall, sf. 697). Yukarıda sözü edilen statü ve toplumsal statü grupları tanımlamaları, toplumda işgal edilen konumla, toplumsal rol ile ilişkilidir. Toplumda işgal edilen konum ve toplumsal rol, toplumsal statü farklılıklarını açıklamada tamamen yeterli değildir. Statü kavramına yönelik, daha güçlü bir anlam, statünün toplumsal tabakalaşma biçimini ifade ettiğidir (Marshall, sf. 697). Bu anlam üzerinden statü kavramını toplumsal tabakalaşma kavramına taşımak mümkündür.

Toplumsal tabakalaşmanın ortaya çıkışında; toplumsal cinsiyet, yaş, dinsel bağ ve askeri rütbe gibi nitelikler bulunmaktadır. Bu öğeler daha önce toplumsal statü gruplarında ele alınan öğelerin sayısını arttırmaktadır. Bununla beraber toplumsal statüye dayalı hiyerarşinin eşitsizlikler yarattığı daha belirgin olarak görülebilmektedir. İnsan toplulukları içindeki, bireyler ve gruplar arasında varolan eşitsizlikleri açıklamak amacı ile de toplumsal tabakalaşmadan söz edilebilir (Giddens, sf. 340). Bu tanımlamalardan yola çıkarak toplumsal tabakalaşmanın toplumsal eşitsizliklere yol açtığını söyleyebiliriz. Bir kişinin diğer bir kişiden mesleği, cinsiyeti ya da inancı nedeniyle daha değerli ve daha önemli olabildiği toplumlarda eşitsizlik söz konusudur.

Toplumsal sınıf, toplumsal cinsiyet, yerellik, gelir düzeyi gibi değişkenler üzerinden toplumsal eşitsizliği görmek mümkündür. Eşitsiz ödüller ve eşitsiz fırsatlar toplumsal eşitsizliği oluşturmaktadır (Marshall, sf. 210-211). Toplumsal tabakalaşma tanımında ele alınan niteliklerin önem ve değer sıralamasına göre kişilerin gelir düzeyleri, fırsatlara ulaşma şansları değişmektedir. Bu durum da toplumsal eşitsizliğin bir sebebidir.

Toplumsal statü farklılıklarının ve toplumsal eşitsizliklerin anlaşılması adına statü, toplumsal statü, tabakalaşma ve eşitsizlikleri ele aldığımızda; kişilerin gördükleri değer ve önemin bazı kriterlere bağlı olduğunu, bu kriterlerin toplum tarafından belirlendiğini ve yeniden üretildiğini söyleyebiliriz. İtibarın dağıtımı gibi kaynakların dağıtımı da bu kriterler çerçevesinde yapılabilmektedir. Kişinin itibarı toplumsal statüsü ile belirlenebildiği gibi kaynakların dağıtımında alacağı pay da bu kriterlerle belirlenmektedir. Bu durum da eşitsizliği arttırmaktadır.

Toplumsal statü farklılıkları ve toplumsal eşitsizliklerin konuşulması, toplumsal adalet kavramının ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Toplumsal adaleti; hukuksal adalet, kaynakların dağıtımında adalet (ekonomik adalet) ve kültürel adalet olarak daha derinlemesine düşünmek mümkündür (Elliot, 2007: 63).

Kültürel ve toplumsal adaletsizlikten; hoş görüşlülük, suistimal, mahrum bırakma ve ayrımcılık olduğu durumlarda söz edebiliriz. Toplumsal statü farklılıkları ve bu farklara dayalı eşitsizliklerin; hoş görüşlülük, suistimal, mahrum bırakma ve ayrımcılık gibi davranışları da bünyesinde barındırdığı görülmektedir. O halde toplumsal adaletin toplumsal statü farklılıkları ve toplumsal eşitsizliklerce geriletildiği söylenebilir (Elliot, 2007: 63-64-65).

Dışlanan, değersizleştirilen topluluklar ve yaşam biçimleri kültürel adaletsizliğe, kaynakların dağıtımındaki haksızlıklar ekonomik adaletsizliğe, kanunların uygulanmasında görülen haksızlıklar ise hukuksal adaletsizliğe örnek teşkil edebilir. Toplumsal adaleti gerileyen uygulamalar toplumsal her olgunun incelenmesinde ele alınmalıdır. Toplumsal adalet üzerine çalışan bazı akademisyenler bu olgulara “baskıları” da eklemişlerdir. Toplumsal ve kültürel baskı; istismar, değersizleştirme, güçsüzleştirme, kültür emperyalizmi ve şiddet ile açıklanabilir (Elliot, 2007: 66). Toplumsal ve kültürel baskı toplumsal statü farklılıklarının oluşturduğu eşitsizlik durumlarında görülmektedir.

Toplumsal statü farklılıkları ve eşitsizliklerin hiyerarşik yapısı değerli/değersiz, güçlü/güçsüz ayrımlarını içerdiğinden toplumsal ve kültürel baskının oluşumunda ve yeniden üretilmesinde etkili oldukları görülmektedir. Kişinin ya da belli grupların, bir takım olanaklara ulaşabilmede avantajlı konumda olmaları, yine bazı kişi ve grupların bir takım olanaklardan mahrum bırakılması toplumsal adaletle zarar vermektedir.

Müzikal davranışlar; toplumsal statü farklılıkları, eşitsizlikler ve toplumsal adaletin olmamasının bir sonucu olarak, farklı kişi ve gruplarda farklı gelişebilmektedir. Müzikal olanaklara ulaşabilmede toplumsal statü farklılıkları, eşitsizlikler ve adaletsizlikler bazı kişi ve grupları dez avantajlı kılmaktadır. Tüm toplumsal olgular gibi sanat, müzik ve müzikal davranışlar da bu dez avantajlı durumda eşitlikli bir biçimde şekillenmektedir.

3. Tartışma

Müzikal anlam farklılıklarının oluşumunda toplumsal statünün ve eşitsizliklerin etkisinin olduğu düşünülmektedir. Kişinin düşünce ve inanç dünyasının oluşumunda etkili olan tüm faktörler müzikal algının oluşmasında da etkilidir. Müziği anlamada ve anlamlandırmada kullanılan kalıplar kişiden kişiye farklılık ve benzerlik göstermektedir. Benzer toplumsal statüye sahip kişiler müziği anlamada benzer kalıplar kullanırken, farklı toplumsal statüye sahip kişilerin kullandıkları müzikal kalıplar da farklı olmaktadır. Toplumsal sınıflar, etnik ve ideolojik gruplar kendilerine has müzikal kalıplar oluşturabilmektedir. Bu kalıplar miras edinilmiş müzikal anlamdan gelebildiği gibi, tasvir edilmiş müzikal anlamda da kullanılmaktadır.

Kişinin yetiştiği ortam, yetiştiği ailenin sosyo- kültürel ve ekonomik durumu ailesinde ve yakın çevresinde tanıştığı müzik türünü önemli ölçüde belirlemektedir. Sosyo kültürel ve ekonomik düzey kavramları, toplumsal statü ve eşitsizliklerle doğrudan ilişkilidir. O halde toplumsal statü farklılıkları ve eşitsizliklerin kişinin aşına olduğu müzikal motifler ve ritmik yapılarda belirleyici rolünden söz edebiliriz. Miras edinilmiş müzikal anlam da aşına olunan müzikal motifler ve ritmik yapılar ile kurulduğundan toplumsal statü farklılıkları ve eşitsizliklerin miras edinilmiş müzikal anlamın oluşmasında etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Toplumsal statünün aşına olunan müzik türünü belirlemedeki etkisi bu örneklerle daha iyi anlaşılabilir. Bir köyde; çiftçi ve dar gelirli bir ailenin çocuğu olarak yetişmiş kişi muhtemelen klasik müzikten habersiz büyüyecektir. Böylelikle miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinde klasik müzik motifleri olmayacaktır. Orta-üst gelir düzeyinde, aile fertlerinin üniversite mezunu olduğu bir ailede yetişen bir kişinin ise müzikal anlam çerçevesinde klasik müzik motifleri olma ihtimali daha yüksektir.

Bazı durumlarda kişi miras edinilmiş müzikal anlamı dışlamakta, müzikal davranışlarına yalnız tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesinde yön vermektedir. Kişinin mesleği ve eğitim durumunun tasvir edilmiş müzikal anlam ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal statüyü işaret eden bu değişkenlerin müzikal beğeniyle birlikte, tercih edilen müzik türünü de etkilediği düşünülmektedir. Bir müzikal davranışın taşıdığı, temsil ettiği imaj o kişinin bulunduğu ya da bulunak istediği toplumsal statü ile uyuyorsa bir tercih sebebi olabilmektedir. Miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinde, klasik müzik motiflerini müzikal anlam dünyasında barındırmayan bir kişi, klasik müziğe aşına olmadığından, klasik müzik dinlemeyi tercih etmeyecektir. Ancak bu kişi, toplumsal statüsü gereği klasik müzik konserlerini takip edebilmektedir.

Toplumsal statünün, tercih edilen müzik türü üzerinde etkisi olduğu gibi müzikal beğeni üzerinde de etkisi vardır. İşitilen müzik parçası ilk etapta red edilse bile, müziğin yapıldığı ortam ve müzisyenlerin imajı, toplumsal statüleri, taşıdıkları ideolojik mesajlar, kişinin beklentilerini karşılıyorsa işitilen müzik parçası kabul edilebilmektedir. Kişi bir parti rozeti taşırmışçasına odasından ya da otomobilinden yayılan müziği temsil ettiği ideolojinin bir göstergesi olarak kullanabilmektedir. Bir ergenin odasında, yüksek sesle rock müzik dinleşiğinde müzikal beğenisinden çok çevresine vermek istediği mesaj ve taşımak istediği imaj etkili olabilmektedir.

Toplumsal statü farklılıklarının müzikal davranışlara da yön verebildiği görülmektedir. Bir aile, klasik müziğin tasvir ettiği anlam doğrultusunda çocuklarını piyano ve klasik müzik öğrenmeye yönlendirirken, başka bir aile çocuklarını bağlama öğrenmeye yönlendirebilmektedir. Bu tercihte de miras edinilmiş müzikal anlam etkili olmaktadır. Ancak bu tercihte tek başına miras edinilmiş müzikal anlamın etkili olduğunu düşünmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Bu tercihte ailenin toplumsal statüsü de etkilidir. Çocuğuna piyano eğitimi aldırarak isteyen bir ailenin aynı zamanda belli bir ekonomik düzeyde olması gerekmektedir.

Bir kişi aşına bulduğu, miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinde kabul edebileceği bir müzikal davranış, tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesinde red edilmektedir. Bu durumda da toplumsal statü etkili rol oynamaktadır. Örneğin kişi bağlama öğrenmeyi istediği halde bağlamanın taşıdığı imajdan kaçınma çabasına girebilmektedir. Kişi bulunduğu ya da bulunmak istediği toplumsal statü ile bağlama çalmanın taşıdığı imajı uyumsuz görebilmekte, yalnızca piyanonun taşıdığı imajı kendisi ile özdeşleştirdiğinden klasik müziğe geçmişten gelen bir ilgisi ve aşinalığı olmadığı halde evine piyano alabilmekte, piyano öğrenmeye çabalayabilmektedir.

Toplumsal eşitsizliklerin, kişilerin müzikal davranışlarında seçim yapma şanslarını kısıtladığı ya da kolaylaştırdığı düşünülmektedir. Üst gelir düzeyinde bir aile, çocuklarına diledikleri müzik aletini satın alabileceği gibi bu müzik aletini çalmayı öğrenmesi için çocuğuna özel müzik dersi alabilir. Bu fırsatı dar gelirli bir ailede yetişen çocuğun bulma şansı düşüktür. Bir müzik aleti çalan kişi ile çalmayan kişinin müzikal donanımı aynı olamayacağı gibi estetik bakış açıları da farklı olacaktır.

Müzikal davranışların şekillenmesinde özel müzik eğitiminin önemli ölçüde etkisi vardır. Ancak özel müzik eğitimi almak belli bir ekonomik düzey gerektirmektedir. O halde özel müzik eğitiminin müzikal davranışları şekillendirmesinde ekonomik eşitsizliklerin ekisinden söz edebiliriz. Müzik eğitimi almış olmak kişide estetik bakış açısının oluşumuna katkı sağlayabileceği gibi dağarcığındaki müzikal motifleri daha çeşitli kılacaktır. Kişinin müzikal, estetik dağarcığı, bakış açısı ve yaşayışı bu eşitliksiz ortamda şekillenmektedir. Bu durum da miras edinilmiş müzikal anlam ve tasvir edilmiş müzikal anlam açısından farklılıklar doğurmaktadır.

Miras edinilmiş müzikal anlamın belirlenmesinde toplumsal eşitsizliklerin rolü eğitim eşitsizliği ile daha belirgin hale gelmekte, bu eşitsizliklerin yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Klasik müzik motiflerinin kişinin müzikal anlam çerçevesinde bulunmaması/bulunamaması genel müzik eğitiminde klasik müzik motiflerinin ağırlıklı olarak kullanılması durumunda toplumsal eşitsizliği derinleştirmektedir. Klasik müzik motiflerine yönelik aşinalık düzeyi yüksek olanlar klasik müzik ağırlıklı müzik eğitiminin kazanımlarından daha çok yararlanma şansına sahip olurken, klasik müzik motiflerine ve yapısına aşina olmayanların aynı kazanımlara ulaşma şansı düşük kalmaktadır.

Eğitim programlarının ağırlıklı olarak “orta sınıf” kültürüne yönelik hazırlanması “işçi sınıfı” alt yapısına ve geçmişine sahip öğrencilerin bir kültür karmaşasına düşmelerine sebep olmaktadır. Bu durum “işçi sınıfından” çocukların eğitim hedeflerine uyumunu “orta sınıf” değerlerine yatkın yetişmiş çocuklara göre zorlaştırmaktadır (Vulliamy, Shepherd, 1984: 248).

Bir müzikal motif etnik bir renk barındırabilir, bir marşın sözleri ideolojik bir içerik taşıyabilir. Örneğin klasik müzik konseri aristokrat sınıfa hitap edebilir. Ya da bir marş sözleri aracılığıyla bir ideolojinin simgelerinden biri haline gelebilir. Bu durumlarda miras edinilmiş müzikal anlamdan çok tasvir edilmiş müzikal anlam öne çıkmaktadır. O halde toplumsal statü farklılıklarının tasvir edilmiş müzikal anlamın belirlenmişliğine etkisinin daha çok olduğu söylenebilir. Bununla beraber miras edinilmiş müzikal anlamın belirlenmişliğinde toplumsal eşitsizlikler daha etkili olmaktadır.

Bir müzik parçasının tam olarak kabul edilmiş olması müzikal anlam farklılıklarının kişiye aynı mesajı göndermesi ile mümkündür. Miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinde kişi bir müzik parçasını aşına bulmuşsa ve tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesinde müzik aracılığı ile taşınan imaj kişi tarafından uygun bulunmuşsa “tam kabul etme” gerçekleşmektedir. Ancak her iki müzikal anlamın aynı mesajı taşıdığı durumlar oldukça azdır. Buradan yola çıkarak kişilerin genellikle müzikal beğeni alanında karmaşa yaşadıklarını söyleyebiliriz.

Müzikal beğeni alanında karmaşa yaşayan kişinin olduğundan farklı davranıyor olması mümkündür. Kişi, “miras edinilmiş müzikal anlam” çerçevesinde beğendiği bir müzikal parçayı “tasvir edilmiş müzikal anlam” çerçevesinde beğenmediğini söyleyebilmektedir. Bu durumun tersi de geçerlidir. Kişi beğenmediği bir parçayı beğendiğini de söyleyebilmektedir. Bu durum toplumsal psikoloji açısından ele alınabilir.

Olduğundan farklı davranmaya zorlanan bireyin tüm davranışlarında yaşadığı karmaşa müzikal davranışlarında da kendini göstermektedir. Kişi, bir müzikal parçayı beğenmediği halde beğeniyormuş gibi davranırken bir süre sonra kendi tercihini haklılaştırmaya çalışabilir. Beğenilmesi için yeni gerekçeler arayıp bulabilir. Yapılan seçimin hoş gidecek yanları aranıp bulunabilir ve bunlar yüceltilir, olumsuz yönler ise küçümsenerek etkileri azaltılır (Aransao, Wilson ve Akert, 2012: 308).

Miras edinilmiş müzikal anlamın yüceltilmesi ya da küçültülmesi, tasvir edilmiş müzikal anlamın küçültülmesi ya da küçültülmesi mümkündür. Miras edinilmiş müzikal anlam

çerçevesinde kişi, beğendiği bir müzik parçasını tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesinde küçümseyebilir ya da miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinde beğenmediği bir müzik parçasını tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesinde yüceltilebilir.

Müzikal anlam farklılıklarının uyuşmaması sonucunda ortaya çıkan “karmaşa” müziğin piyasa tarafından ve/veya ideolojiler tarafından kullanılmasına, araçsallaştırılmasına uygun bir zemin hazırlamaktadır. Adorno kişinin yaşayacağı karmaşa hissini kültür endüstrisine bağlamıştır. Kültür endüstrisinin çatışmalar sunarak bilinçli olarak karmaşa yarattığı düşünülebilir. İçine düşülen karmaşayla birlikte yaşanan ritmik sorunların sonucunda basit bir temponun zaferi bir çözüm gibi algılanabilir. Bu basit tempo da hafif müziğin, pop müziğin temelini oluşturacaktır (Adorno, 2003: 82).

Piyasaya yönelik bazı müzik parçalarında, kişiye aşına gelme ihtimali yüksek olan yerel motiflerin farklı imajlar ile sunulduğunu görmekteyiz. (Rock tarzında arabesk, hip-hop, arabesk söyleyerek meşhur olmuş birine rock söyletmek, bir rock grubuna arabesk söyletmek, vb.) Bunun dışında müziğe ideolojik yaklaşımlar da aynı yolu izlemişlerdir. Yerel müzikal motifleri ve ritmik yapıları kendi istedikleri, oluşturdukları bir imajla sunmuşlardır.

Çok sayıda popüler müzik örneğinde miras edinilmiş müzikal anlam ile tasvir edilmiş müzikal anlamın bir aradalığını görmek mümkündür. Bir fantazi, arabesk ezgi bir rock grubunca seslendirildiğinde gençlere daha kolay pazarlanabilmektedir. Fantazi, arabesk müzik motiflerini ilk etapta red edecek olan genç tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesindeki rock müzik türü ve rockçı imajlarını kabul edecektir. Böylelikle müzikal derinlikten yoksun sığ ve basit yapıtlar daha geniş kitlelere pazarlanabilecektir. Bu pazarlama stratejisinin miras edinilmiş müzikal anlam ile tasvir edilmiş müzikal anlamın uyuşmazlığından kaynaklanan karmaşadan yararlandığı düşünülebilir.

Kişilerin, müzikal belleklerinde aşinalık düzeyinin yüksek olduğu halk ezgilerinin ideolojik içerikli marşlarda sıkça kullanıldıkları görülmektedir. Aşinalık düzeyi yüksek müzikal motiflerin marş temposu ve ideolojik sözlerle söylenmesi kitleleri daha çok etkilediği söylenebilir.

Miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinde kişi halk müziği motiflerine aşına olduğundan hail müziğine yakınlık duyacaktır. Ancak halk müziğinin tasvir edilmiş anlamını kabul etmeyebilir. Bu durumda bir halk müziği motifinin “şehirli” müzisyenlerce klasik müzik formunda ya da pop müzik tarzında sunulması tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesinde daha kolay pazarlanmasını ve kabul edilmesini sağlayacaktır. Miras edinilmiş müzikal anlam ile tasvir edilmiş müzikal anlamın uyuşması da “tam kabul edişle” sonuçlanacağından piyasa başarısı adına doğru bir proje oluşturulmuş olur. Bu projelerin benzerleri popüler müzik alanında sıkça görülmektedir

Tasvir edilmiş müzikal anlam tarafından kurulan ve/veya taşınan ideolojik, statüsel, tüketime yönelik imaj ve içerikler piyasa ekonomisi tarafından kullanılan birer pazarlama biçimi olabileceği gibi birer ideolojik aygıt gibi de düşünülebilirler. Adorno’nun kültür endüstrisi tanımında yer alan verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti güçlendirmek ve çoğaltmak çabası (Adorno, 2003: 77) tasvir edilmiş müzikal anlamın taşıyıcılığında sezilmektedir.

4. Sonuç

Miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinin oluşumunda belirleyici olan faktörler toplumsal statü farklılıkları ve eşitsizliklerce etkilenmektedir. İçine doğulan, yetişilen ve yaşanan kültür miras edinilmiş müzikal anlamın kurulmasında ilk kaynaktır. Kişinin ana

dilini belirleyen faktörler (içine doğulan, yetişilen aile) miras edinilmiş müzikal anlamın da kurucularıdır. O halde etnik kökenin müzikal anlam farklılıklarının oluşumuna etkisi vardır.

Kültür taşıyıcılığında ailenin rolü yadsınamaz. Bununla birlikte ailenin dışında da kültür taşıyıcılığı yapan kurumlar vardır. Eğitim kurumlarının işlevlerinden birinin de kültür taşıyıcılığı olduğuna göre, kişinin miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinin oluşumunda eğitimin etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle eğitimin ilk yıllarında okulda tanışılan okul şarkılarının meledik ve ritmik yapıları miras edinilmiş müzikal anlamı şekillendirmektedir.

Eğitimin kültür aktarmakta ve inşa etmekteki rolüne benzer biçimde ideoloji inşa edilmesi ve yeniden üretilmesi rolü vardır. İstendik davranışlar kazandıran eğitim, istenen bir ideolojinin taşıyıcılığını da yapmaktadır. Eğitimin bu rolü oynamasında okulda öğretilen, dinlenen ve söylenen marşlar bir araçtır. Bu marşlardaki sözler ve yaşatılan/yaratılan çöşkünün, ideolojik boyutu olduğu hallerde, tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesinin oluşumunda etkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Eğitimin ideoloji taşıma rolü olduğu gibi ailenin de ideoloji ve belli bir yaşam görüşü taşıyıcılığı söz kudur. İçine doğulan, yetişilen, yaşanan ailenin taşıdığı ideoloji ve yaşam görüşü kişide tasvir edilmiş müzikal anlam çerçevesinin oluşumunda etkilidir. Kişinin ideolojik mesajlar taşıyan bir müzik türü ya da müzik grubunun takipçisi olmasında ailesinde tanıştığı ideolojik rengi buluyor olması kuvvetle muhtemeldir.

Tasvir edilmiş müzikal anlam doğrultusunda kişinin beğeni ve tercihlerine yön vermesinde içine doğduğu, yetiştiği ve yaşadığı ailenin dışında arkadaş çevresinin, meslek grubunun, ekonomik düzeyinin de etkisi vardır. Kişi, arkadaş çevresinden dışlanma kaygıları taşıdığına beğeni ve tercihlerinde arkadaş çevresinde egemen olan beğeni ve tercihlere öncelik verebilmektedir. Mesleğinin aynı zamanda bir toplumsal statü belirleyicisi olduğu durumlarda bu toplumsal statünün temsil ettiği (bu statüye yakışan) beğeni ve tercihlerde bulunabilmektedir. Örneğin bir iş toplantısı öncesinde klasik müzik dinletisine yer verilmesi bu meslek grubunun toplumsal statüsü gereği “elit” bir imaj çizme çabasından kaynaklanıyor olabilir. Benzer kaygılar ekonomik düzey farklılıklarında da yaşanabilir. Belli müzik türleri ya da sanatçılar ucuz bulunarak dışlanabilir.

Miras edinilmiş müzikal anlam ve tasvir edilmiş müzikal anlam aynı müzik parçası hakkında kişiye farklı mesajlar veriyorsa kişi bir karmaşaya düşmektedir. Kişinin “olduğu” ile “olmak istediği” her iki müzikal anlam açısından farklı değerlendirilmektedir. Böylelikle kişi beğenisini gizlerken, beğenmediğine razı gelebilmektedir. Böylesi anlam karmaşalarından öncelikle yararlanan piyasa ekonomisinin aktörleri olmaktadır. Miras edinilmiş müzikal anlam ve tasvir edilmiş müzikal anlamın örtüşmesinin kişiye hissettireceği “tam kabul”ü kurabilmek adına halk müziği/etnik müzik motiflerinin farklı müzik tarzlarında sunulduğu çok sayıda örnek vardır.

Miras edinilmiş müzikal anlam ile tasvir edilmiş müzikal anlamın örtüşmesi/örtüştürülmesi amacıyla ideolojik içerikli müzik parçalarında halk müziği/etnik müzik motiflerinin kullanılması yine sık rastlanır bir durumdur.

Müziğin piyasa ekonomisinde bir metaya, çeşitli ideolojik gruplar ve kurumlarca ideolojik bir araca dönüştürülmesinde müzikal anlam farklılıklarının örtüşmemesinin yarattığı karmaşa hissinden ve müzikal anlam farklılıklarının örtüşmesinin yarattığı “tam kabul” hissinden yararlanıldığı söylenebilir.

Kişinin, müzikal beğenisi ve tercihlerinde bilinçli olabilmesi için dağarcığındaki miras edinilmiş müzikal anlam çerçevesinin farkında olması önemlidir. Müzikal beğeni de tasvir

edilmiş müzikal anlamın yapay bir olgu olduğunun farkına varılması; tasvir edilmiş müzikal anlamın, müziğin metalaşması ve araçsallaşmasından doğduğunun ve aynı zamanda müziğin metalaşması ve araçsallaşmasını doğurdunun bilincine varılması kişinin derçekçi müzikal tercihlerde bulunmasını sağlayacaktır.

Müziğin doğal hali müzikten başka bir şey değildir. Müziğe müzik dışında tasvir edici ögeler eklendiğinde müzik doğal halinden uzaklaşarak yabancılaşmaktadır. O halde müzikal anlam farklılıkları arasında doğal olan miras edinilmiş müzikal anlam, yapay olan tasvir edilmiş müzikal anlamdır.

Müzikal anlam ve toplumsal statü farklılıkları birlikte düşünüldüğünde, kişinin müzikal anlam çerçevesinin oluşumunda toplumsal statü farklılıklarının etkili olduğu anlaşılmaktadır. Toplumsal statü farklılıkları etnik, ekonomik, meslek grupları ve ideolojik temelli olarak ele alındığında; toplumsal statü farklılıklarını oluşturan tüm ögelerin müzikal anlamın oluşumunu belirledikleri görülmektedir.

Ailenin, eğitimin ve yaşanan çevrenin her iki müzikal anlam biçimine etkileri olmakla beraber doğal müzikal anlam olarak ta adlandırabileceğimiz miras edinilmiş müzikal anlam öncelikle içine doğulan kültürden şekillenirken, tasvir edilmiş müzikal anlamdan kaynaklı beğeni ve tercihler daha çok mesleki ve/ve ya ekonomik statü aidiyetlerinin gerektirdiği imaj çizme çabasından kaynaklanmaktadır.

Kültürel ve müzikal olarak mahrum bırakılmışlık bazı toplumsal sınıftan gelen öğrencilerin müzikal olarak eğitilmesini zorlaştırmaktadır. O halde okul sisteminin “orta sınıftan” egemenliğinden kurtarılması, kültürel ve toplumsal çok sesliliğe elverişli hale getirmek adına tekrar ele alınmalıdır (Vulliamy, Shepherd, 1984: 248).

Toplumsal statü farklılıklarının müzikal anlam farklılıkları üzerindeki etkisini geriletmek adına öncelikle müzik eğitiminin ele alınması, okul şarkıların müzikal anlamlarının incelenmesi gereklidir. Eşitlikçi bir eğitim ortamının sağlanması ve kültürel farklılıkların dışlanmaması; müzik eğitiminin, öğrencilerin gelecekte taşıyacakları müzikal anlam miraslarının temellerinin sağlıklı atılması adına önemlidir.

Müziğin tasvir edilmiş anlamına ağırlık vermek müzik eğitiminin araçsallaşmasına ve yabancılaşmasına sebep olacaktır. O halde müzik eğitimcilerinin, müzik eğitiminde kullandıkları müzikleri seçerken önceliği miras edinilmiş/edinilecek olan müzikal anlama vermelerinin doğru olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aranson, Wilson ve Akert (2012) Sosyal Psikoloji. İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Cangızbay, K. (1999) Sosyolojiler değil “Sosyoloji”. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Elliott (2007) “Socializing” Music Education. Action, Criticism and Theory for Music Education. 6/4, p. 60-95. Mayday.org
- Erinç, S. M. (2008) Sanat Sosyolojisine Giriş. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Green, L. (1999) Research in Sociology of Music Education: some introductory concepts, Music Education Research, Vol.1, No.2, pp.159-170
- Green, L. (2005) Musical Meaning and Social Reproduction: A Case for Retrieving Autonomy, *Educational Philosophy and Theory*, Vol.37, No.1, pp.77-92

Maattanen, P. (2003) Reimer on Musical Meaning, *Action, Critism and Theory for Music Education*, Vol.2, No.1 8, Electronic Article, pp. 1- 11

Marshall, G. (2009) *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Vulliamy, G., Shepherd, J. (1984) The application of a Critical Sociology to Music Education. *British Journal of Music Education*, Vol.1/3, pp.247-266

Wolff, J. (2000) *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev. Demir, A. , İstanbul: Özne Yayınları

KİNETİK TİPOGRAFI TASARIMI: SOSYAL MEDYADA EN ÇOK PAYLAŞILAN HAREKETLİ TİPOGRAFI ANİMASYON ÖRNEKLERİ

Ali KARATAY¹⁵⁸

Özet

Kinetik tipografi, günümüzde en popüler tasarım türlerinden biri olma yolunda hızla ilerlemektedir. Özellikle grafik tasarım alanında statik, durağan tasarımlar yapan tasarımcılar, kinetik tipografiye geçiş yaparak, zaman, ses, müzik ve senkronizasyon kavramlarıyla, mesajlarını daha kalıcı, etkili ve paylaşmaya daha uygun hale getirmeye başlamışlardır. Son zamanlarda, sosyal medyanın kullanımının da artması sebebiyle, pek çok örneğini gördüğümüz kinetik tipografi, metinlerin müzik ve sesler ile eş zamanlı olarak tasarlandığı hareketli tipografi sanatı olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Daha basit anlatımla Kinetik tipografi için, hareketli yazılardan oluşan, ses ve müzik etkileşimiyle güçlendirilmiş bir animasyondur denebilir.

Kinetik tipografi, karşımıza filmlerde ya da şarkı, video kliplerinde, pek çok animasyon, müzik videosu ve hatta internet üzerinde paylaşılan viral video paylaşımlarında çıkabilmektedir.

Araştırmada; literatür tarama, sosyal medya istatistiklerinin incelenmesi ve video örneklerinin özellik, nitelik ve yorum analizlerinin yapılması gibi teknikleri kullanarak bir çok platformda karşımıza çıkan kinetik tipografi alanında az sayıdaki mevcut akademik çalışmaların sayısını arttırmak ve kinetik tipografi alanına yeni açılımlar kazandırmak hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Tipografi, tasarım, animasyon, hareketli grafik, kinetik tipografi.*

KINETIC TYPOGRAPHY DESIGN: THE MOST COMMONLY SHARED MOVING TYPOGRAPHY ANIMATION EXAMPLES IN SOCIAL MEDIA

Abstract

Kinetic typography is rapidly developing on the way to become one of the most popular design types today. Especially, designers making statistic and stable designs in graphic design have begun to make their messages more permanent, effective and suitable for sharing with others through the concepts of time, sound, music and synchronization by transferring to kinetic typography. Recently, considering intensive utilization of social media, kinetic typography with many examples today has begun to be called an art of moving typography where texts are designed simultaneously with music and sounds. Simply, kinetic typography can be described as an animation empowered by the interaction of sound and music formed of moving scripts.

Kinetic typography may be observed in films or songs, video clips, any animations, music videos and even viral videos shared over the internet.

The research aims at increasing the number of present and limited academic studies in kinetic typography observed in many platforms by using the techniques such and literature scanning, examination of social media statistics and carrying out property, qualification and interpretation analysis of video examples and introducing new developments to kinetic typography.

Keywords: *Typography, design, animation, motion graphics, kinetic typography*

¹⁵⁸ Öğr. Gör. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, Canlandırma Ana Sanat Dalı, ali.karatay@deu.edu.tr

Hareketli Tipografi

1950’li yıllardan bugüne, Grafik Tasarım eğitiminde, teorik ve pratik anlamda önemli değişimler görülmektedir. Bu değişimlerin en bariz görüldüğü alan, sayfa ve kitap tasarımından farklı olarak doğrudan medyayı odağına alan yeni grafik tasarım sürecidir. Tipografinin ön plana çıktığı bu yeni grafik tasarım sürecinde, bilgisayar teknolojisi ve tipografi arasında dikkate değer ölçüde etkileşim gerçekleşmiştir. Bu etkileşim sürecinin sonunda, hareketli (zamana dayalı) tipografi doğmuştur (Herbert, 1983).

Hareketli Tipografi ile birlikte, farklı tipografi kategorileri icat edilmiştir. Bu icatlardan biri olan Fütürist Tipografi ile iletişim arasındaki ilk örneklerle bakılarak buradan elektronik cihazlarla birlikte gelişim gösteren hareketli arayüzlerin gelişim serüveni ele alınacaktır.

Bilgi ve etkileşim tasarımı kapsamında tipografi, fotoğrafçılık, illüstrasyon ve bu öğelerin tekli ya da çoklu sayfalarda doğru kullanılması için gerekli olan şekilsel, estetik değerler ile teknik özellikler anlatılacaktır.

1- Hareketli Tipografi Tarihi

Hareketli tipografi geçmişi günümüzde Grafik Tasarım alanı ile uğraşan insanlara önemli bir veri kaynağı sunmaktadır. Hareketli tipografinin ilk çalışmalarından biri olarak kabul edilen 1865’te Lewis Carroll tarafından kaleme alınan “Alice Harikalar Diyarında” adlı kitap çalışmasında ‘farenin kuyruğu’ görselleştirilirken kelimeler “fare kuyruğunu” andıracak biçimde konumlandırılmıştır. Bu çalışma, kendisinden 50 yıl sonra gelen Guillaume Apollinaire’in “Ideogrammes Lyriques” adlı eserinde kullanılan tipografi üzerinden resim oluşturmaya zemin hazırlamıştır.

Avrupa’da ilk el yapımı kitaplarda, baskı bilgisi, görsel etkiyi arttırmak adına kitapların sonunda belirli bazı şekillerde yansıtılmaktaydı. Bu eserlerde hareketli tipografinin, içeriğe bir katkısı olmuyordu. Carroll’un “The Mouse’s Tale” eseri ile birlikte tipografik unsurlar hem biçime hem de içeriğe katkı sağlayarak anlam ve görüntü olarak bir bütünlük sunmaya başlamıştı.

19. yy’da gözlemlenen bu gelişmelerin ardından 20. yy’a varıldığında Fütürist ve Dadaistler tipografi alanına yeni kimlikler kazandırdılar. Özellikle de tipografi ile basılı sayfanın dikey ve yatay geleneklerinin sınırlarını zorladılar. Lucio Venna’nın 1917 tarihli “Circo Equestre” adlı eserinde ses ve hareket eylemini görsellikle aktarabilmek için harflerden yararlandı. Bu eserde hareketli anlatım “Braa....vooooo!” gibi kelimelerle biçimsel olarak tamamlanmaktadır. 1916 tarihli Apollinaire’in “Il Pleut/Yağmur” adlı eserinde kelimelerle çapraz yağmur çizgileri çizilmiştir. Harfler ve kelimeler üzerinden resim çizilmesi olayı geleneksel tipografi yöntemine başkaldıran bir anlayış olarak Grafik Tasarım tarihinde yerini almıştı. Malevich, Lissitzky, Zwart ve Tschichold gibi tasarımcılarda geleneksel tipografi yöntemine başkaldıran önemli ilklere imza atmışlardır.

Hareketli tipografinin sıçrama tahtası ise 1964 yapımı “The Bald Soprano” adlı eser olmuştur. Massin bu eserinde, konuşulan cümleleri sözlerdeki duygu yoğunluğu ile bir anlam birliği sağlayacak şekilde sunarak insanları etkilemiştir.

Bir tarafta kelimeler ya da cümleler farklı biçimlerde sıralanırken ve içeriğe hizmet

ederken diğer tarafta kelimelere hareket kazandırılmış ve en az içerik kadar görsel anlam da değer kazanmıştır. Geçen zamanla birlikte, kağıt ve bilgisayar temelli iki farklı araç, hareketli tasarım sürecini oluşturmuştur.

Bir metinde tipografi tasarımında okuma hızı, ses tonu, vurgu ve duraklama gibi unsurlar baz alındığında bilgisayara dayalı hareketli tipografi öğeleri belirlenir ve bu belirlenimler kağıt üzerinde ya da pc’de kareler halinde tasarlanır.

Shakespeare’in “Bir Yaz Gecesi Rüyası” adlı eserinde Bottom’un “...kişinin gözleri duyuyor, kişinin kulakları görüyor.” ifadesi hareketli tasarımda eser ve kitle ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. Bu durum tüm tasarım öğelerinde (sahne, dans, film vb.) gözlemlenmektedir. Harf, kelime, grafik öğeleri ve diğer tüm birimler Hareketli Tipografi alanında önemli bir karakteri temsil etmektedir.

2- Zamana Dayalı Bilgi Tasarımı Nedir?

Zamana dayalı bilgi tasarımı özellikle karmaşık bilgileri toparlamak ve doğru bir sunumla iletmek için kullanılmaktadır. Zamana dayalı bilgi tasarımı ile; tasarım içerisinde sorulara cevap bulma, çözüm önerisi getirme ve bunları ikna edici bir formatla sunma olanağına erişilmektedir.

Tasarım sürecinde bilgi, istenilen kişi ve hedefe en doğru kanalla ulaşma adına eserde kitleleri ikna edici kelimeler, görüntü ve ses ahengi sağlama adına önemli bir belirleyendir. 3 boyut, alansal tasarım konu ve kuralları; ölçek, odak, aydınlatma, renk, hareketli değişkenler hedef kitlelere ulaşma anlamında bilginin değerini gün yüzüne çıkartmaktadır. Zamana dayalı bilgi tasarımı ile de bilginin sahip olduğu bu değer gün yüzüne çıkartılmaktadır.

3- Hareketli Arayüzler

Hareketli tipografide harf ve kelimelere yüklenen içerik ve biçimsel kimlikler hareketli arayüzlerde ekran üzerindeki tipografik unsurlara da yüklenmektedir. Hareketli arayüzlerde ön plana çıkan görsel anlatım davranış ve dönüşüm konuları yakın zamanda başlayarak hızlı bir gelişim grafiği göstermiş ve günümüzde; ister masaüstü ister cep telefonu isterse de tablet vb. araçlarda olsun kullanım alanı artmış ve kişiselleşmiştir.

1980’li yıllardan başlayarak gelişerek günümüze kadar varlığını diğer tercihleri yok ederek sürdüren GUI¹⁵⁹ tasarımını tanımlayan masaüstü metaforlarını dejenere etmek ve alternatiflerini üretmek için hareket kabiliyeti arttırılan metin ve ikonlardan oluşan iki boyutlu düzlemler ön plana çıkmaktadır.

Bu anlamda 1990’lı yıllardan bu yana varolan hareketli tipografi ve zamana dayalı iletişim araştırmalarında; veri görselleştirme ve arayüz tasarımı konularında üç temel ilke ön plana çıkmaktadır.

¹⁵⁹ Geleneksel Grafikselle Kullanım Arayüzleri (GUI)

a- Sıralama

Bir eser üretimi sırasında elimizde bulunan fazla sayıdaki veriyi kitlelerle paylaşmak adına bu verileri öncelik sırasına göre sıralamak ve bu sıralamadan sonra sunmak anlamına gelen bu ilkede, içeriğe uygun olarak gerçekleştirilen sıralamalarda her bir aşamanın içeriğine uygun olarak sunulması ve sunulan kitle tarafından anlamlandırılması eserin açıklığa kavuşması ve tanınması bakımından gereklidir.

b- Makro/Mikro Detaylar

Bir eserin; genelinde sunulan veriler ve eserin detayında aktarılan öğeler, esere sahip olan kitlenin esere hakim olmasını ve genel ile detay arasında gidip gelerek sürecin tamamını anlamlandırmasına zemin hazırlar.

Eserde insanlara bütünden parçaya çeşitlilik sunmak, sunulan bilgi alanını anlamaları ve kişiselleştirmelerine yardımcı olur.

Burada dikkat edilmesi gereken unsur makro ve mikro verilerde açık, mantıklı ve kesintisiz bilgi akışını sağlayacak verileri kullanmaktır. Ve bu veriler arasında kullanılacak geçişlerin anlamlı bir bütün sağlaması gerekmektedir.

c- Geçişler

Bir eserde sıralanan her bir parça ya da makro ve mikro öğeler arasındaki geçişler ile grafik arayüz öğeleri dahilindeki geçişler eserde sunulmak istenen anlam bütünlüğü açısından akışı bozmayacak biçimde olmalıdır.

Kaybolmuşluk, şaşkınlık, anlamlandıramama gibi bir eserde olmaması gereken duygulardan kaçınmak için bilgi aktarımında keskin değişkenlerden kaçınmak gerekir.

Geleneksel kültürde durağan, çizgisel ve fiziksel olan tasarım serüveni dijital kültürle birlikte dinamik, sanal ve etkileşimli bir kimlik kazanır. Burada önemli olan insanların algısını bu sürece dahil etmek ve onların görsel algı anlayışlarını şekillendirerek günümüz değerlerinin üstüne çıkartmaktır. Bu anlamda en büyük görev hareketli arayüz geçişlerinin tasarımlarında görülmektedir.

Sosyal Medyada En Çok Paylaşılan Hareketli Tipografi Animasyon Örnekleri

i. Breaking Bad - I am The Danger

Paul Cooper tarafından eklenmiş bir hareketli tipografi tasarımı örneğidir. Breaking Bad isimli TV dizi klasiği için hazırlanmıştır. 85 bine yakın izleyiciye ulaşmıştır. Tasarım açısından, dizi içinde geçen konu ve metin bütünlüğünü koruyan bir konsept üzerinde durulmuştur. Çalışmada, tipografik öğelerle, dizinin konseptiyle uyumlu grafiklerin kullanımı dikkat çekmektedir. Siyah beyaz zıtlığının da sıkça başvurulduğu çalışmada 2,5 D olarak bildiğimiz, iki boyuttan üç boyuta geçiş de görülmektedir.

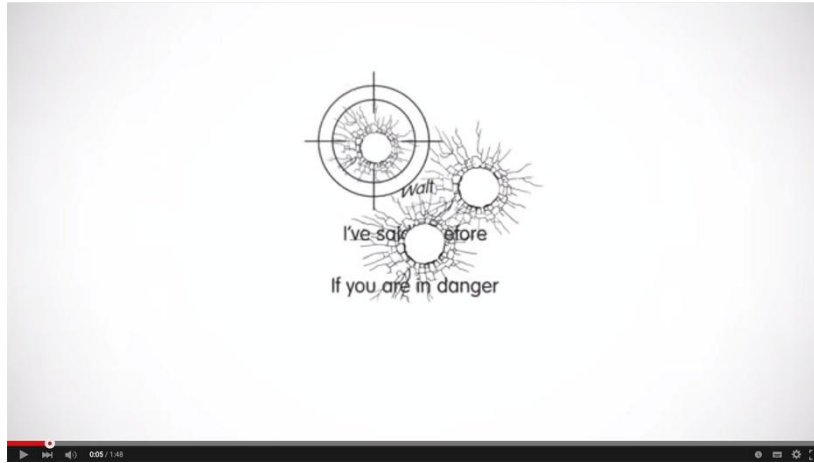
Resim 1: Breaking Bad'den Bir Kare



Tasarım ilk olarak, dizinin içerisindeki repliklerin tipografik tasarımları ile başlamaktadır. Sonra, sahneye silah hedefi grafiği gelir ve yazıların üzerine geldiğinde yazının hedeften etkilendiği görülmektedir. Sonrasında da silah hedefi, kurşun sesi ile birlikte, ekranda cam zemin içinden geçen kurşun grafiğine dönüşmektedir.

Tasarım dizinin diğer replik metinleri, metinlere uygun animasyonlar, ses, dublaj ve grafiklerle devam etmektedir.

Resim 2: Breaking Bad'den Bir Kare



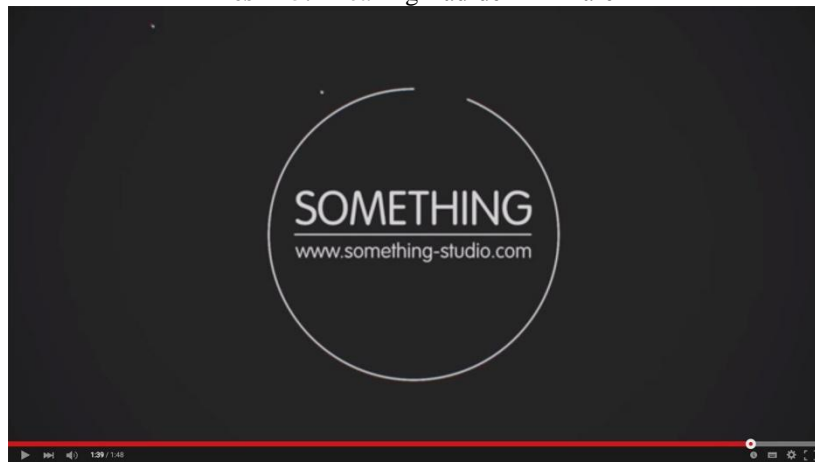
Resim 3: Breaking Bad'den Bir Kare



Resim 4: Breaking Bad'den Bir Kare



Resim 5: Breaking Bad'den Bir Kare



ii. Rules Fight Club - Kinetic Typography

İkinci örnek, Adrian Moran tarafından sosyal ağlarda paylaşılmıştır. Youtube video kanalı üzerinde çok yüksek bir izleyici oranına ulaşamamış olmasına rağmen, facebook, twitter üzerinden en çok paylaşılan ve tasarım öğrencileri tarafından en çok yorum yazılan hareketli tipografik tasarımları arasına girmiştir.

Fight Club sinema filminin unutulmayan, dövüş kulübünün kuralları olarak filmin içinde yer etmiş, Brad Pitt'in oynadığı karakterin, filmin önemli sahnelerinden birisi olarak değerlendirilebilecek sahnesinin dublajı kullanılarak hazırlanmıştır.

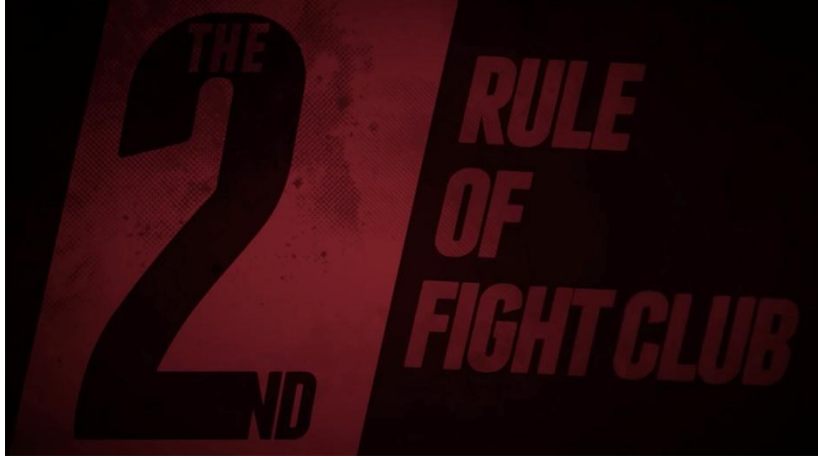
Resim 6: Rules Fight Club'dan Bir Kare



Resim 7: Rules Fight Club'dan Bir Kare



Resim 8: Rules Fight Club'dan Bir Kare



Resim 9: Rules Fight Club'dan Bir Kare



Resim 10: Rules Fight Club'dan Bir Kare



iii. Pulp Fiction in Typography

Üçüncü örnek, bir okul projesi olarak hazırlanmıştır. Youtube kanalı üzerinden yaklaşık 200 bin takipçi sayısına ulaşmayı başarmıştır. Çalışmada Pulp Fiction filminin unutulmaz sahnelerinden biri görülmektedir. Tasarımda dikkat çekici unsurlardan en önemlisi, sahnenin akış ve aksiyonuna uygun bir tipografik dinamik animasyon hazırlanmasıdır.

Bir diğer önemli nokta da, sahne genel olarak belirli bir ışık seviyesinin altında olduğu için, tasarımcı daha çok dikkat çekecek bir renk kullanarak, metni ön plana çıkarmıştır. Aynı zamanda, Adobe After Effects programının 2,5 D özelliğinin tüm unsurları da kullanılarak, dinamik tipografi animasyonunda derinlik özelliği sağlanmıştır.

Resim 11: Pulp Fiction'dan Bir Kare



Resim 12: Pulp Fiction'dan Bir Kare



Resim 13: Pulp Fiction'dan Bir Kare



Resim 14: Pulp Fiction'dan Bir Kare



Resim 15: Pulp Fiction'dan Bir Kare



iv. What's He Building In There - Kinetic Typography

Dördüncü ve son örnek, okul projesi için, Stephen Elliget tarafından youtube sosyal video paylaşım platformuna yüklenmiştir. Adobe After Effect programında hazırlanmış olan çalışma, kullanılan dublaj ve ses efektlerinin senkronizasyonu açısından dikkat çekici bir çalışmadır.

Bunun yanında tipografik düzenlemeler sayesinde, konu bütününe uygun görsel tipografik tasarımlar da görülmektedir. 300 bine yakın youtube paylaşımı ve diğer sosyal ağlardaki paylaşımlar sayesinde, internet üzerinden en beğenilen çalışmalardan biri olmayı başarmıştır.

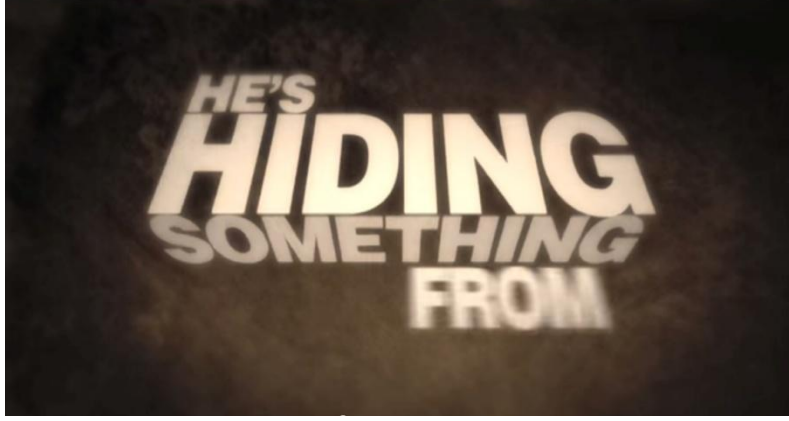
Resim 16: What's He Building In There'den Bir Kare



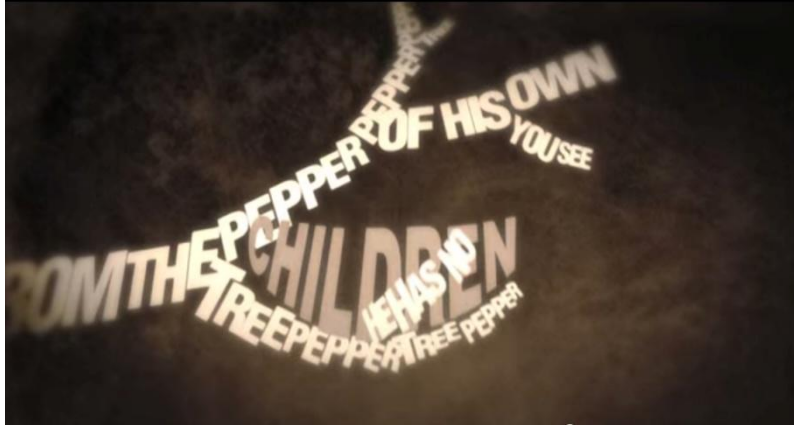
Resim 17: What's He Building In There'den Bir Kare



Resim 18: What's He Building In There'den Bir Kare



Resim 19: What's He Building In There'den Bir Kare



Resim 20: What's He Building In There'den Bir Kare



Sonuç

1456'da matbaanın icadından ve daha sonra bilgisayarın tasarlanmasından günümüze, pek çok değişiklik meydana gelmiştir. Son iki yüzyılda tipografinin gelişimi ve değişimi hız kazanmış, bu süre içinde yazı karakterlerinin yapılarında, şekillerinde, kullanım alanlarında

ve boyutlarında müthiş bir değişim olmuştur. Bu değişimin sonucu itibari ile, teknolojik gelişmeler, internet, sosyal medya kullanımı, tasarım içerisindeki metin ve yazının yolculuğunda yeni bir boyut evrimi gerçekleşmiştir.

Bu değişim ve gelişmelerle birlikte günümüzde hareketli tipografi sunum alanları ise ancak kültür, iş ve teknoloji ile bir bütün olarak tanımlanabilmektedir. Ayrıca etkileşimli kiosklar, giyilebilir bilgisayar aletleri ve yardımcı robotlarla bir bütün olan basılı sayfalarda tasarım eğitimi; pedagoji, içerik ve gerekli beceri dizileri kapsamında bazı temel varsayımlarımızı zorlayan bir değişim içerisindedir.

Bir bakıma robotik, psikoloji ve mühendislik gibi alanlarla iç içe olan kinetik tipografi tasarımı; düşünce, işbirliği ve yapım gibi süreçlerden sonra hedef kitlelere sunulmaktadır. Web sayfaları, hareketli grafik, çevresel yol bulma ve dinamik bilgi tasarımı gibi konuları da içeriğinde barındıran kinetik tipografi tasarımında, gerekli olan sistemler, hizmetler ve ortamlar, olması gerekli uygulama biçimleri ile sunulmalıdır.

Kaynakça

- Apollinaire, G.,(1916) *Il Pleut/Rain*.
- Apollinaire, A.,(2006) *Ideogrammes Lyriques*, Le Temps Qu'il Fait, Fransa.
- Bartram, A.,(2001). *Five Hundred Years Of Book Design*, Yale University Press, New Haven.
- Boyarski, D.,(2001).*Type in Motion*, TypoJanchi Exhibition Catalog, Edited by Ahn, Sang-Soo Seoul: Seoul Art Center Design Gallery.
- Boyarski, D., (2003). Designing with Time: A Personal Reflection, Proceedings of the *International Design Cultural Conference*: Seoul National University.
- Caroll, L.,(1992) *The Mouse's Tale*, Group Publishing, Fransa.
- Carroll, L.,(1865)*Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan, Birleşik Krallık.
- Gessner, R.,(2003). *Seven Faces of Time: An Aesthetic for Cinema an essay in The Nature and Art of Motion*, edited by Gyorgy Kepes, New York: Braziller.
- Greiman, A.,(1990). *Hybrid Imagery*, New York: Watson-Guptill.
- Ionesco, E.,(1964). *The Bald Soprano, Typographic Interpretations* by Massin, New York: Grove Press.
- Lissitzky, E.,(1923). *The New Book Demands New Writers*.
- Massin, R.,(1964) *The Bald Soprano*.
- Shakespeare, W.,(1600). *A Mid-summer Night's Dream*.
- Spencer, H.,(1983). *Pioneers of Modern Typography*, Cambridge: MIT Press.
- Venna, L.,(1917) *Circo Equestre*.
- Youngblood, G.,(1970). *Expanded Cinema*, New York: E.P. Dutton & Co.

İnternet Kaynakçası

- Resim 1, 2, 3, 4, 5: <https://www.youtube.com/watch?v=q9SYfHxIjE0>, 2015
- Resim 6, 7, 8, 9, 10: <https://www.youtube.com/watch?v=8pwwtE6QhKM>,2015
- Resim 11, 12, 13, 14, 15: https://www.youtube.com/watch?v=4FlcS9_LXho, 2015
- Resim 16, 17, 18, 19, 20: https://www.youtube.com/watch?v=zEIm9pxr5_E, 2015

SANAT VE AKTİVİTE SANAT İLE BULUŞTURMAK İÇİN ETKİLEŞİMLİ STRATEJİLER NEWYORK MODERN SANATLAR MÜZESİ EĞİTİM MODELİ

Ayşe KARATAY¹⁶⁰

Özet

Sanat, becerilerin inşasında ve disiplinlerarası konuların geniş bir yelpazede anlaşılmasında güçlü bir katalizördür. Öğrenme sanat yordamıyla yapıldığında ve bireyler kendi öğrenme süreçlerinde aktif rol aldıklarında, daha güçlü ve kalıcı deneyimlere sahip olmaktadır.

Araştırmanın amacı; bireylere, nesne-merkezli, aktivite-eksenli öğrenmeyi destekleyen; çeşitli sanat objeleriyle aktif ve deneysel öğrenme fırsatları sunan ders ve aktivitelere odaklanmış fikirler çerçevesinde öğrenme ortamları sunmayı amaçlayan “MoMa Learning” projesinin analizi ve uygulanabilirliğinin yorumlanmasıdır.

MoMA, peer to peer öğrenme, yakından bakış, yaratıcı düşünme ve problem çözme gibi becerileri birleştirerek özel aktivitelerle ve müzenin geniş koleksiyonundan sanat eserlerini de entegre ederek, her yaş grubundan bireylere resimleri ve objeleri keşfetmeye yönelik interaktif stratejiler geliştirmektedir. Bu tür etkileşimli yöntemler, bireylerin birbirleriyle ve diğer çalışma objeleriyle daha etkin buluşmasını sağlayan açık-uçlu, çift-yönlü değişken fikirleri destekler. İçerik ve stratejiler, “Common Core State Standards” ile hatları belirlenmiş okuryazarlık, konuşma ve dinleme, eleştirel düşünme, bilgilendirme metinlerini analiz etme, argümanları desteklemek için gerekçeler sunma gibi yeterliliklerle paralel şekilde uygulanarak, sanat eğitimiyle toplumsal faydaya dönüştürülmektedir.

Araştırma MoMALearning sisteminin, coursera.org adlı MOOC platformunda yer alan eğitiminin bireysel-deneyimlenmesi, sanat ile öğrenmede sosyal medyanın irdelenmesi ve yorumlanması ve bulguların tartışma forumundaki yorumlarla analiz edilmesini içermektedir. Analiz sürecinde elde edilen bulgulara göre, müzelerin ve sanat eğitiminde deneyimlenmiş, pozitif örneklerin ülke bazında sanat eğitimi ve sanat yoluyla/aracılığıyla eğitim çalışmalarında kullanılması, yeni medya çağına ayak uydurmada göz ardı edilmemesi gereken bir öngörüdür.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Etkileşim, MOOC, MoMA, Sanat ve Aktivite

ART AND ACTIVITY INTERACTIVE STRATEGIES FOR ENGAGING WITH ART THE EDUCATION MODEL OF MUSEUM OF MODERN ART NEWYORK

Abstract

Art is a powerful catalyst for building skills and understanding interdisciplinary subjects on a large scale. It is owned more powerful and lasting experience when learning is made by art procedures and individuals have active role on their own learning process.

The aim of this research is interpretation of analysis and applicability of the MoMA Learning project which aims to provide learning environments focused on active and experimental lessons and activities to individuals. MoMA Learning supports object-oriented, activity-based learning, offers active and experimental learning opportunities with several art objects.

MoMA develops interactive strategies for discovering the images and objects for individuals from all ages with integrating art objects form the large collection of the museum and creating special activites which connects skills such as peer to peer learning, close looking, creative thinking and problem solving. These kind of

*Y.Lisans Öğr., Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik ASD, aysekaratay@gmail.com

interactive methods supports open-ended, two-way variable ideas which allow individuals to meet with each other and other working objects more effectively. Contents and strategies are converted into social benefits with art education while applying in parallel of qualifications which the lines are set by Common Core Standards such as literacy, speaking and listening, critical thinking, analyzing information texts, providing reasons to support arguments.

Research comprises the individual-experienced MoMa Learning MOOC education model which takes place on coursera.org platform with examination and interpretation of the social media for learning with art and analyzing the findings with comments in the discussion forums. According to the findings of the analysis process, the museums and positive samples of experienced in art education should be used at educational activities with/via art on the basis of country. It is a prediction that should not be ignored to keep pace with new media age.

Key Words: Art, Interactivity, MOOC, MoMA, Art and Activity

Giriş

Toplumlar, ilk çağlardan günümüze kadar farklı öğrenme yetileri ve bu yeteneklerin aktif öğrenme süreci ile maddesel ve sezgisel edinimlere dönüşümlerine şahitlik etmişlerdir. Yetenekler, bireyin kendini ifade etmesi ve toplumsal ve sosyal çıktılara aracılık etmesi açısından önem arz etmektedir. Çoklu yeteneklerin, sezgilerin ve edinimlerin, sanat yoluyla veya aracılığıyla ifade edimi yaratıcılık ve bireysel tatmin açısından ele alındığında, Boydaş'ın (1990) da ifade ettiği gibi erken yaşlardan itibaren pozitif getirileri gözlenmiştir. Yeteneklerin ve edimlerin dışavurumlarının sanata dönüştürülmesini Mercin (2010:22), "bireyin özgürleşmesi, ruhun maddeye dönüşmesidir. Bireyi diğer insanlardan hem farklı kılan, hem de ortak değerlerde buluşturan bir varlıktır sanat; evrensel bir araçtır; sözlü ya da sözsüz iletişim aracıdır, şeklinde ifade etmiştir.

San (1985, s.51) ise sanatta yaratıcılığı "yepyeni ilişkilerin kurulması, yeni bireşimlere varılması, bilinenlerden o zamana dek bilinmeyen yeni sonuçlar, yeni düşünceler, yeni yaşantılar ve ürünler ortaya koyma" olarak tanımlamaktadır.

Sanat bilmenin bir yoludur. Öğrenciler sanat öğrenirken, kendi dünyalarını yakalama becerileri büyür. Dans, müzik, teatral ürünler ve görsel sanat eserleri yaratırken, kendilerini nasıl ifade edeceklerini ve diğerleri ile nasıl iletişim kuracaklarını öğrenirler. Böylece sanat, düşünce ve duyguların sunulmasını güçlendirebilen sözel olmayan iletişim biçimleri sağlar (NAEA,1994).

Sanat, disiplinlerarası çalışmalarda bir eğitim aracı olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bazı pilot okullarda sanat odaklı disiplinlerarası-tematik programın uygulamasına geçilmiştir. Fowler ve McMullan (1991), bu yolları "öteki dersler kadar önemli ayrı disiplinler olarak", "öteki dersleri öğretmeye yardımcı olan tamlayıcı bir araç olarak" ve "faaliyet merkezi ya da öteki dersleri tamamlar nitelikte öğretilen tematik programın esasları olarak" tanımlamaktadır.

İlk yolda, sanat dersleri öteki disiplinlerdeki derslerle eşit öneme sahip, ancak ayrı bir ders olarak öğretilmektedir. Bu yol, çocukların sanatı etkili olarak öteki derslerdeki konu alanlarında kullanmalarına olanak tanır. Ne var ki bu, çocuğun sanatsal yetenek ve bilgiye sahip olmasını gerektirir. Bu yolun uygulanmasında sanat ve sanatçı üzerinde odaklanılması ve sanatsal araştırma ve uygulama olanağı veren, amaçları önceden saptanmış ve iyi planlanmış derslerin hazırlanması gereklidir.

İkinci yol, "sanat yoluyla öğrenme" anlamını taşımaktadır. Bu yolda, öteki disiplinlere ilişkin dersler ve konular sanatla birleştirilerek öğretilmektedir. Başka bir deyişle, öteki

derslerdeki konular işlenirken çocuklar sanat araç ve gereçlerini kullanarak görsel ve uzamsal semboller oluştururlar. Böylece, konuları daha anlamlı duruma getirerek öğrenmelerini zenginleştirirler.

Üçüncü yol, çocukların düşüncelerini sanat olarak dile getirmelerine olanak vermektedir. Çocuklar, bu disiplinlerarası-tematik yolla gerek ders içi gerekse ders dışı etkinliklerle birleştirici deneyimler kazanmaktadır (Fowler ve McMullan, 1991) .

Tanımlanan bu üç yordam da, sanatı merkez alan veya sanat ekseninde uygulanan eğitimlerin, sanatsal aktivitelerle zenginleştirilmesi ile aktif öğrenmeyi desteklemekte ve öğrenmeye pozitif katkıda bulunmaktadır.

Aktif Öğrenme

Aktif öğrenme; “öğrenenin öğrenme sürecinde kendi öğrenmesinin sorumluluğunu üstlendiği, öğrenene öğrenme sürecinin çeşitli yönleriyle ilgili karar alma ve öz düzenleme yapma fırsatlarının verildiği ve karmaşık öğretimsel işlerle öğrenenin, öğrenme sırasında zihinsel yeteneklerini kullanmaya zorlandığı bir öğrenme süreci” olarak nitelendirilmektedir (Açıkgöz, 2003).

Aktif öğrenme ezberciliği önleyerek düşünen, araştıran üreten, sorun çözen ve eleştirel düşünebilen bireylerin yetiştirilmesini hedeflemektedir (Fleming, 2000).

Aktif ve hands-on (dokunarak) öğrenme, öğrencilerin fikirlerini ifade ve sanatı keşfetmeye yönelik bir giriş noktası oluşturmak için önem arz eder. Hands-on uygulamalarının amacı, açık sergilemelerin pasif olarak okunması veya dinlenmesinin ötesinde; canlı, ilginç, öğretici etkinliklerle kişinin bireysel katılımını sağlamaktır. Böylece değişik yaşlardan ziyaretçilerin, çevreyi, dünyayı, geçmişi, bugünü ve sanatı öğrenebilmesi için ideal bir yol oluşturmaktır. Bu bağlamda hands-on uygulamaları tarih, doğa tarihi, bilim ve sanat müzelerinde uygulanabilmektedir (Atasoy, 2000).

Aktif öğrenme, temelleri 2000 yıl önce Aristo’ya dayanan Deneyimsel Öğrenme: “Öğrenmek zorunda olduğumuz şeyleri, onları yapmadan önce değil, onları yaparken öğreniriz”, felsefesine dayanmaktadır. Deneyimsel öğrenme, direk deneyimler yolu ile öğrenme sürecidir.

John Dewey, eğitimde deneyimsel öğrenmenin önemi hakkında yazan ilk düşünürlerden birisidir. Eğitimde en büyük etkinin yaratılması için, içeriğin sunumu, öğrencinin önceki deneyimlerinin yeni bilgilerle bağdaştırılarak derinleştirilerek yapılması gerektiğini savunmuştur. Dewey’e göre öğretmen, öğrenciyi anlamları bağımsız bir şekilde keşfedebilmesi için rehberlik eder ve destekler. “Eğitim, deneyimin süreklilik kazanmış bir şekilde yeniden yapılandırılması olarak tanımlanmalıdır. Eğitimin süreci ve amacı birdir ve aynıdır (Dewey 1897:79).

20. YY’dan önce, pek çok filozof, beden ve zihin arasında net ayrımlar çizmişlerdir. 17. YY. Filozofu Rene Descartes, öğrenme sürecini, zihnin tek başına, mantıksal akıl yürütme ile yeni bilgi kümeleri elde etmesi olarak görmüştür. Geçtiğimiz yüzyılda, bilişsel bilim ve eğitim psikolojisi alanındaki keşifler, bunu eğitimde tamamen rasyonel bir bakış karmaşası olarak görmüştür. Fiziksel, duygusal, ve diğer bedenlenmiş tepkilerin, öğrenmede rasyonel düşünme süreçleri kadar önemli bir rol oynadığı kanıtlanmıştır. Stratejiler ve “şekillendirilmiş tepkileri” ortaya çıkaran aktiviteler, sanat eğitiminin önemli bir parçasıdır. Şekillendirilmiş öğrenme, “söylemsel” ve “söylemsel-olamayan” stratejiler içermektedir.

Söylemsel stratejiler lisan veya diyalog kullanımlarını kapsar. Bireye, bir sanat çalışması hakkında bir seri soru sorulduğunda, birey sorulara sözlü veya metinsel karşılık verir. Söylemsel olmayan yaklaşımlarda bireyleri dilin ötesinde aktivitelere teşvik etmektedir. Söylemsel olmayan aktiviteler, sözle veya yazıyla ifade edilmesi mümkün olmayan, ses, hareket, çizim, fiziksel veya duygusal dürtüleri uyaran oyunları içerebilir.

Aktif öğrenmeye yön veren bir diğer felsefe, çoklu zeka felsefesi olarak, 1983 yılında gelişimsel psikolog Howard Gardner tarafından sunulmuştur. Gardner'e göre, yaklaşık bir yüzyıldır eğitim ve psikolojide zekâyı bireyin sözel ve sayısal yeteneklerinin toplamı olarak kabul eden anlayışın köklü bir reforma gereksinimi bulunmaktadır. Çünkü zekâ, tekil bir fenomen olmaktan çok çeşitli zihinsel kapasitelerin çokluğudur (Armstrong, 2003: 12). Gardner zeka türlerini: dilsel, mantıksal-matematiksel, müzikal, bedensel-kinestetik, mekansal, kişilerarası, içsel ve doğacı olarak tanımlar. Gardner'ın teorileri müze eğitimlerine, sanat eserinin keşfinde öğrenciler için çoklu erişim noktaları oluşturma noktasında ilham vermiştir.

Deneyimsel öğrenme ve şekillendirilmiş öğrenmenin köklerinin dayandığı, Konstrüktivizm (Yapılandırmacılık) teorisi, sanat ve müze eğitimi alanında, otuz yılı aşkın bir süredir büyük bir çekiş gücü kazanmıştır. John Dewey, Jean Piaget, and Lev Vygotsky, Lower Thirds gibi, eğitim-bilim adamları ve gelişimsel psikologların çalışmaları üzerine inşa edilmiştir. Teoriye göre, öğrenciler bilgiyi, kendi hayatları ile yeni sunulan konuların arasında bağlantılar inşa ederek yapılandırır. Konstrüktivist öğrenmenin iki temel gereksinimi vardır:

- Öğrenci, öğrenme sürecinde aktif olmalıdır.
- Öğrenme çıktıları ve kazanımları dışarıdan dayatılamaz.

Konstrüktivist teoriye göre, bir öğrenci görerek, koklayarak, duyarak, hissederek vb. şekilde delilleri gözlemlerse, o zaman en güçlü ve kalıcı öğrenmenin gerçekleştiğini varsayar.

Piaget, bilginin bireyin çevresiyle aktif olarak etkileşimi sırasında ortaya çıktığını varsayar. Piaget bu yaklaşımını özümleme, uyma ve dengeleme süreçleri ile açıklamaktadır. Bu açıklamaya göre birey, karşılaştığı yeni durumu eski bilgi ve deneyimi yardımıyla tanımaya yani özümlemeye çalışır. Eski bilgilerinin yeterli olmadığını fark ettiğinde zihninde yeni bir kavram yaratarak yeni duruma uyum sağlar. Bu durumda zihninde yeni duruma karşılık gelen yeni bir kavram oluşturulmuştur. Böylece yeni bir durumla karşılaştığında bozulan denge yeniden sağlanmış olur (URL-1;2015).

Konstrüktivist öğrenmede, anlam üretme çok kişisel bir seviyede gerçekleşir. Sunulunun niteliği, dış etkisi ve niceliği ne olursa olsun, birey sunumun çıktısını kendi kendine ve kendisi için yapılandıracaktır.

Konstrüktivist öğrenme ortamlarında sorumluluğunu yerine getiren bireylerin girişimci olma, kendini ifade etme, iletişim kurma, eleştirel gözle bakma, plan yapma, öğrendiklerini yaşamda kullanma gibi özelliklere sahip olması beklenir (Marlowe ve Page, 1998: 32).

Aktif Öğrenme Kontekstinde Kitlese Açık Çevrimiçi Dersler

(Massive Open Online Courses)

21. yüzyılın önemli getirilerinden biri olan yaşamboyu öğrenme, internet teknolojilerinin gelişimi ile kendisine online mecralarda yer bulmaya başlamıştır. Uzaktan eğitim (distance learning) kavramının e-learning olarak dönüşümü ve sosyal medya ve networking kapsamlarının genişlemesiyle birlikte MOOC olarak ifade edilen yeni bir eğitim ve öğrenim mecrası ortaya çıkmıştır. Fini (2009, s.3) Açık Çevrimiçi Dersleri (AÇD) “öğretmenlerin ve diğer katılımcıların zengin ve derinlemesine bir şekilde direk katkıda bulunabildiği canlı kurslardır” şeklinde tanımlamıştır (URL-2;2015). Eğitimin web üzerinden verilmesini, her yerden, her zaman ulaşılır ve son derece ekonomik, kolay, erişilebilir olmasını sağlayan online kurslara, derslere, platformlara verilen addır.

Kitlese Açık Çevrimiçi Dersler (KAÇD) dünyanın neresinde olursanız olun size kapısını açmakta ve sizin aldığımız dersin içeriği ile ilgili farklı ülke, farklı kültür, farklı yaş, farklı ön bilgi ve yetiştirme tarzı olan kişilerle birlikte çalışma ve tartışma imkânı vermesi (sosyal medya aracılığı) ile sınıf ortamında sadece öğretmene ve verdiği içeriğe bağlı olmaktan kurtarmaktadır. Çeşitliliğin artması ve olaylara farklı bakış açısına sahip katılımcıların olmasıyla da dersi veren kişilere/kuruluşlara da ders içeriğini yeniden gözden geçirmeye zorlayabilmektedir. Dolayısıyla, bu durumdan hem dersi veren hem de alan kişiler faydalanabilmektedir (Glance, 2013).

KAÇD’ler aktif öğrenme felsefesini ve yaşamboyu öğrenme temelleri üzerine kurulmuştur. Yeni medyanın ve sosyal medyanın mevcut potansiyelini, olanaklarını ve mecralarını kullanarak aktif öğrenmeyi küresel boyutlara taşımaktadır.

200’ün üzerinde üniversite, 1200’ün üzerinde ders, 1300’ün üzerinde eğitmen ve 10 milyon öğrenci. Tarihte ilk defa, küçük miktarlarda öğrenci sayısına sahip olan eğitimler, dünya üzerinde internet erişimi olan herkesin erişimine açılmıştır (URL-3;2015).

NewYork Modern Sanatlar Müzesi, “KAÇD Olarak Sanat Eğitimi: Evet veya Hayır?” başlıklı röportajlarında, özellikle eğitmenlerin eğitilmesi noktasında KAÇD’lerin olması gerektiğini savunmuşlar ve talep eden kitlenin büyüklüğü de göz önünde bulundurulduğunda bunun müzeler için bir gereklilik olduğunu belirtmişlerdir. Dünyanın her yerinden gelen fikirler ve katılımların değeri ve özellikle bu derslerin ücretsiz olmasını takdir ettiklerini söylemişlerdir (URL-4; 2015).

Araştırma bağlamında KAÇD potansiyelinin kullanıldığı NewYork Modern Sanatlar Müzesi tarafından verilen “Sanat ve Aktivite: Sanatla Buluşturmak İçin Etkileşimli Stratejiler” başlığıyla açılan online kurs incelenmektedir. NewYork Modern Sanatlar Müzesi(MoMA), KAÇD öncülerinden olan Coursera.org platformunu kullanmaktadır. Bir dönemde 160 farklı ülkeden, 25,000 öğrenci aktif olarak eğitim almıştır. Coursera bünyesindeki tartışma forumunda 1625 adet farklı Topic tartışılmıştır. Bu platformda verilen eğitimler, MoMA tarafından verilen diğer eğitimlerin aksine, ücretsiz eğitimlerdir ve kişi sınırlaması yoktur. Eğitimler sürekli açık ve bireyin kişisel tamamlama süresine yönelik açık-uçludur (self-pace) (URL-5; 2015).

Araştırmaya konu olan KAÇD eğitimi, 4 haftalık bir eğitimde, video anlatımları, okunması gereken kaynakları, hafta sonunda tamamlanması gerek bir çalışmayı ve çoktan seçmeli bir test içermektedir. Kurs sonunda, final çalışması ile ilgili bir sunum ve sunumu yapılmış çalışmalardan en az 5 adet karşılıklı değerlendirme (peer review) yapılması beklenmektedir.

MoMA : Sanat ve Aktivite

Sanatla Buluşturmak İçin Etkileşimli Stratejiler

20. yüzyılda öğrenci merkezli eğitim, yaparak yaşayarak öğrenme ve aktif öğrenme gibi yaklaşımlar eğitimin yükselen değerleri haline gelmiştir. Radikal bir paradigma değişiminin göstergesi olan bu yaklaşımların yansımalarından biri de müzede sanat eğitimi yaklaşımının benimsenmesi ve uygulama sahasına taşınmasıdır. Söz konusu eğitim, müze eğitiminin sanat eğitiminin doğası gereği kapsamlı bir öğrenme yaşantısı sunan bir süreçtir (Wells, 2014).

Görsel sanat eğitimi topluma da avantajlar sağlar. Çünkü sanat öğrencileri insanın geçmiş ve bugünkü deneyimlerini anlamak için güçlü araçlar edinirler. Onlar diğerlerinin sahip olduğu sıklıkta çok farklı düşünme, çalışma, kendilerini açıklama yollarına saygı duymayı, standart yanıtların olmadığı durumlarda karar vermeyi öğrenirler. Sanat çalışmasıyla öğrenciler kendi doğal yaratıcılıklarını canlandırır; onu karmaşık ve rekabetçi toplumun ihtiyaçlarını tanımak için geliştirmeyi öğrenirler ve sanatta yeterlik ve çalışma, bir başkasını güçlendiren öğrenme hazzı gerçek, elle tutulur ve güçlü hale gelir. (Mercin, 2010:25).

Araştırmaya konu olan kurs, temeli aktif öğrenmeye dayanan ve sosyal medyanın etkin bir şekilde kullanımına olanak sağlayan, bireylerin kolaylıkla entegre olabildiği ve kişisel çıktıları, global olarak paylaşabildiği bir mecra sunmaktadır. MoMA sanatsal aktiviteler yordamıyla, bireylerin aktif öğrenme sürecine dahil olmalarını hedefleyen bir kurs yapısı sunmaktadır. Aktiviteler, çoklu zeka türlerine uyarlanabilen, özel tasarlanmış bileşenleri kapsamaktadır. J.Baldenhofer, neden aktiviteler sorusunu, “Aktiviteler bir sanat eserini yorumlarken kullanılan bir araç veya bir giriş yolu olabilir. Farklı öğrenme türlerine sahip öğrenciler, öğrenme güçlüğü çeken öğrenciler ve farklı bir ana dile sahip öğrenciler için çoklu giriş noktaları sunabilir. Aktiviteler, tüm öğrencilere bir sanat eserinin keşfinde yaratıcı tepki seçenekleri verebilir” şeklinde yanıtlar (<https://tr.coursera.org/learn/art-activity/lecture/TP9ow/1-2-why-activities>, 2005).

Çocuklar kendileri için özel hazırlanmış ortamda çeşitli malzemeler arasından istedikleriyle ve istedikleri şekilde çalışarak yaratıcılıklarını sergilemelidirler (Edwards ve Nabors, 1993).

Parsons (1998) çocuğun gelişiminde sanatın iki önemli rolünü vurgulamaktadır; birinci önemli nokta, süreç ve içerikte sosyal konuların önemini içerip, sanat ürününden çok sanat sürecini vurgulamaktadır. İkinci nokta ise çocuğun anlamasında, sanatla ilgili genel beklentisinde veya özel çalışmalarında ilgiyi içermektedir (Akt. Zimmerman ve Zimmerman, 2000). Bu bağlamda sanat ile öğretmenin başlıca gereksinimlerinden biri ilgi çekici olmasıdır. MoMA ilgi çekici bir aktivitenin belirli koşullar sağlandığında ortaya çıkacağını savunmaktadır. Buna göre ilgi çekici ve iyi bir aktivite;

- Net talimatlar ve beklentiler sağlar.
- Çoklu sonuçları destekler.
- Farklı sonuçlar üretebilecek ölçüde açık-uçlu olmalıdır.
- Diyalogun ötesinde, bir veya birden fazla yaklaşım ve yeteneği birleştirir. Deneyimsel ve bedenlenmiş aktiviteler, dilin ve söylevin ötesinde, çoklu ifade modlarını destekler.

- Öğrenciler, sanat eseri ve kendi hayatları arasında bağlantılar kurarak bilgiyi yapılandırır. İyi bir sanat aktivitesi, öğrenciyi sanat eseri ile direkt olarak bağlanmaya ve duysal kanıtlara dayalı hipotezler ve yorumlar yapmaya teşvik eder.

I. Analiz Etmek ve Yansıtmak

Sanatı uygulamak veya tüketicisi olmak için her birey sanatın bir dalıyla tanıştırılmalıdır. Çoğu sanat çalışmalarının içselleştirilememesinden dolayı müze, gençlerin alacağı eğitim sürecinde yaratıcı bakmayı, yani ziyaretçileri sanat eserlerine karşı uyararak onları algılatılmayı sağlamalıdır (Mercin, 2010:100).

Sanatın analizi ve dışavurumu, çoklu etkinlikler ve yöntemlerle uygulanmıştır. Sanatın teoriden pratiğe dönüşümünde, çizim, ses, hareket, yazı ve oyuna-dayalı aktivitelerden faydalanılmaktadır. Kursun “Analiz Etmek ve Yansıtmak” başlığında farklı öğrenme türlerine farklı uygulamalar hazırlanmış olduğu görülmektedir.

a) Çizim Aktiviteleri

Çizim, tüm öğrencileri, özellikle tartışma ve dil-temelli aktivitelerde sorun yaşayan öğrencileri, sanatta birleştirmek için büyük bir yoldur. Tüm çizim aktiviteleri, birşeyi “mükemmel” yapma/çizme konusundaki baskıyı azaltarak, çizimi yakından-bakma ve keşif konusunda bir araç olarak kullanmaya odaklanır. Çizim, “nesnel” ve “öznel” olma fikrini benimsetir.

“Çiz ve Tanımla”

Çiz ve Tanımla aktivitesi, bir sanat eseri hakkında bilgi toplamak için ideal bir aktivitedir. Bu aktivitede, Çizer soru soramaz. Sadece çizim yapar. Tanımlayıcı, çizerin çizimine tepki veremez veya yorum yapamaz. Çizer, sadece tanımlayıcının söylediklerini çizer. Çizim bittikten sonra çizer ve tanımlayıcıdan deneyimlerini paylaşmaları istenir. Bu aktivite, sanat eserleri hakkında paylaştığımız nesnel veya ölçülür ve öznel veya yorumlu bilgiler arasındaki farkların vurgulanmasına yardım eder.

b) Ses ve Hareket Aktiviteleri

Bir grupta, konuşmaya isteksiz fakat vücutlarını kullanmaya istekli öğrenciler bulunabilmektedir. Bununla birlikte, daha ileri yaşlarda, bireyler kendilerini hareket ve ses ile ifade etmekte daha isteksiz olmaktadır. Bu aktivite, bireylere kendilerini daha kinestetik bir iletişim formuyla ifade etmeleri şansını sunmaktadır.

Ses olgusu, öğrencilerin duyularının kullanılmasında diğer bir önemli etmendir. Bir tablo, desen ve ritim arasındaki bağlantıyı illüstre eden sanatçının amacının bir parçasıdır. Bir sanat eserini gözlemlerken görsel elementlere ses atanması; bu yöntemler öğrencilere renk, form ve desen arasındaki bağı öğretme esasına dayanır.

“Çizgiyi Takip Et”

Çalışma genelde, bir Jackson Pollock eseri olan “One Number 31”, gibi soyut eserlerle yapılmaktadır. Eser hakkında düşünme ve tartışmadan sonra, öğrenciden bir çizgi seçmesi ve çizgiyi gözleri ve parmağıyla takip etmesi beklenir. Ardından başka bir çizgi seçilerek birkaç dakika kadar takip edilmesi istenir. Bu rehberlik edici bakış, seçtikleri çizginin kalitesi hakkında düşünme zamanı vermektedir. İnce veya kalın, katı veya aralıklı, çizgiler diğerlerinin üzerinden veya altından mı geçiyor, çizgilerin kalitesi nedir gibi sorularla sanat eserinin üretim süreci irdelenmektedir. Bu aktivite, gözlemsel pratik ve görsel bilgilerin vücut yoluyla kaydedilmesi amaçlı önemli bir çalışmadır. Sanatçının tasarım sürecinde, hareket ve jestin önemi duygusuna atıf yapar. Kinestetik tip öğrenciler, hareketleri kullanarak, kavramları keşfetmede hareketlerden faydalanmaktadırlar. Bu aktivite, öğrencileri eser ve sanatçıyla etkileşimde bulunmaya cesaretlendirmenin en önemli yollarından biridir.

Resim 1: Çizgiyi Takip Et Aktivitesinden Bir Kare¹⁶¹



c) Yazma ve Tartışmaya Dayalı Aktiviteler

Yazma ve tartışma aktiviteleri, yakından bakma ve bir sanat eserini analiz etmede cesaretlendirici bir araç olabilmektedir. Aktivite fikirleri, temalar, farklı ortamlar veya yapıt türleri arasında çalışabilir.

“Basit Bir Hafıza”

Bu aktivitede, bir esere 30 saniye boyunca bakılması istenir. 30 saniye sonunda öğrenciler esere arkalarını dönerler. Çalışmada, öğrencilerden aynı anda belirli bir bölüme odaklanması istenebilir. Veya karışık sıra ile neler hatırladıklarını paylaşmaları istenebilir. Kısa bir süre sonra öğrenciler birkaç şeyi fark etmektedir: Sanat eserinin tüm görselinin hafızada tamamlanabilmesi için diğer öğrencilerin yardımına ihtiyaç duymaktadırlar. Herbiri, bazı önemli bileşenleri veya parçaları yanlış hatırladıklarını farketmektedirler. Karşılıklı birkaç dakikalık paylaşımından sonra, öğrenciler çalışmaya tekrar bakmaya ve hafızalarındaki boşlukları tamamlamaya daha istekli olmaktadır.

¹⁶¹ www.coursera.org/learn/art-activity/lecture/1Y6qJ/2-2-sound-movement-activities-for-analyzing-and-reflecting, 2015

Resim 2: Basit Bir Hafıza Aktivitesinden Bir Kare¹⁶²



d) Oyunlar ve Oyuna Dayalı Aktiviteler

Oyuna Dayalı Aktivitelerde amaç, öğrencilerin farklı rolleri keşfedebileceği, stratejilerini yenileyebileceği, güvenle hata yapabileceği ve hatalar ile gelişme sağlayabileceği güvenli bir alan sağlamaktır. Oyunlar, tüm bu ihtiyaçları, eğlenceli ve yapılandırılmış giriş yollarıyla, gözlemleyerek yorumlama ve sanatla yanıt verme yoluyla giderebilmektedir. Derin öğrenme, öğrenci şahsi olarak konuya yatırım yaptığında olmaktadır. Riskler alır, sebat gösterir, ve becerilerini geliştirmek gibi yeni zorluklar arar. Her başarısızlık ve yinelenme döngüsü, anlamada daha derin yapılanmalar anlamına gelmektedir.

Tüm oyunlar 5 temel bileşenden oluşur:

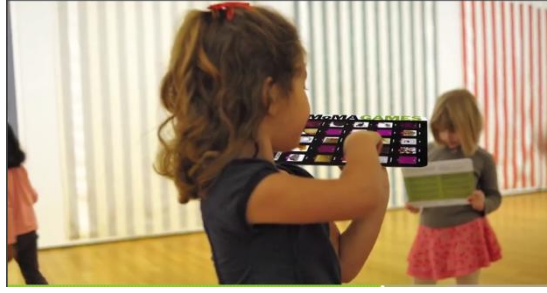
- *Hedefler*; oyuncunun kazanmak için başarması gerekenlerdir.
- *Kurallar*; her bir oyunda kullanıcıyı kısıtlayan etmenlerdir.
- *Mekanik*; oyundaki “filler”dir veya oyuncunun yapacağı eylemlerdir.
- *Alan*; oyunun oynanacağı yer veya oyunun genel görünüşü ve hissidir.
- *Bileşenler*; oyunu meydana getiren parçalar veya objelerdir.

“Material Bingo”

Material Bingo, MoMA eğitmenleri tarafından tasarlanmış, yakından-bakma yeteneklerini güçlendirmeye yönelik bir oyundur. Bu oyun “Bingo” adlı oyunun farklı bir modudur. Oyunda, rakamlar yerine, kanvas, yağlı boya, ahşaptan başlayarak, plastik, çamur, saç gibi daha alışılmadık materyallere, sanatın yapılabileceği bir dizi materyal bulunmaktadır. Oyuncular, her yeni bir materyalle karşılaştıklarında kutuları işaretleyerek, müze içindeki galerileri keşfetmektedir. Bir satırı, aşağı, yukarı veya çapraz ilk tamamlayan oyuncu oyunu kazanır.

¹⁶² www.coursera.org/learn/art-activity/lecture/BNyC5/2-4-writing-discussion-based-activities-for-analyzing-and-reflecting, 2015

Resim 3: Material Bingo Oyun Aktivitesi¹⁶³



II. Yaratmak, Hayal Etmek ve Bağlamak

İçerikle etkileşimin söylemsel-olmayan metodunun, genç insanların hayal güçlerini ve yaratıcılıklarını kullanma konusunda esinlemek gibi pek çok faydaları bulunmaktadır. Öğrencileri öğrenme konusunda esinlemek yeterli değildir. Bireylere yaratıcı düşünme ve problem-çözme konularında zaman ve alan üretmek gerekmektedir. Öğrencilerin motivasyonu ve hayalgücüne ulaşıldığında, içerik alanları arasında bağlantı kurma olanakları sınırsızlaşır.

a) Çizim Aktiviteleri

“Sembolik Otoportre”

Otoportre, sanatsal ifadenin bir türü olmuştur. Bir sanatçının kendi gözünden otoportresiyle, sanatçı hakkında pek çok şey öğrenilebilir. Fakat bütün sanatçılar kendilerini tasvir etmede geleneksel yöntemler kullanmamışlardır. Bazıları daha sembolik sunumlar ortaya koymuştur.

Bu aktivitede, bireylerden kendi otoportrelerini yapmaları istenmektedir. Çalışmada, semboller, objeler veya işaretler kullanılmaktadır. Sembolik işaretler ve objelerle bireyin kendisini ne şekilde ifade edeceği gözlemlenir.

Resim 4: Sembolik Otoportre Aktivitesinden Bir Kare¹⁶⁴



¹⁶³ www.coursera.org/learn/art-activity/lecture/w0BdE/2-6-games-and-play-based-activities, 2015

¹⁶⁴ www.coursera.org/learn/art-activity/lecture/IOzBj/3-1-drawing-activities-for-creating-imagining-connecting, 2015

b) Yazma ve Tartışmaya Dayalı Aktiviteler

Yazma ve çizim aktiviteleri, genellikle öğrencilerin esinlendiği sanat çalışmaları, yanıt yaratmaları ve kendi hayatlarıyla bağlantılı fikirleri veya yorumları gözlemlene fırsatları olarak görülmektedir. Bazen başarılı bir aktivite, bir buzkırıcı veya kapsayıcı bir temaya giriş olarak hizmet edebilmektedir. Özellikle, “Kimlik” aktivitesindeki gibi temalarda, öğrenciler genellikle konsepti bir sanat eserine uygulamadan önce, kendi hayatlarıyla nasıl bağlantılanacağını, keşfetme ihtiyacı hissedebilirler.

“Kimlik”

Öğrenciden, kendisini ve kendi kimliğini ifade edecek 3 kelimeyi bir kağıda yazması istenir. Örneğin kelimeler öğrencinin ırkıyla, yaşadığı yerle, hobileriyle ilgili olabilmektedir. Kısa bir paylaşımdan sonra, bir kelimenin üstünün çizilmesi istenir. Kelimeyi çıkardıktan sonra, öğrenciye kimlik listesinde bir olguyu kaybetmesinin nasıl hissettirdiği sorulur. Kalan iki kelime ile kendisini iyi hissediyor mudur? Son adımda ikinci bir kelimenin de çizilmesi istenir. Kalan tek kelime ile kendisini nasıl hissettiği sorulur. Aktivitenin sonunda, öğrenciler üzerindeki yansımaları gözlemlenir. Kendi kimliklerini oluştururken nelere dikkat etmişlerdir? Bu kimlik oluşumu insanların seni nasıl gördüğüyle mi senin kendini nasıl gördüğüne mi ilgilidir? Bu kelimelere ne kadar bağlandıklarını ve bazılarını kaybetmenin ne kadar zor olduğunu farketmişler midir?

Resim 5-6: Kimlik Aktivitesinden Kareler¹⁶⁵



c) Ses ve Hareket Aktiviteleri

“Sanat Ol”

Bu aktivite, bir sanat eserinde bulunan kompozisyonel elementleri, pozları veya jestleri harekete dönüştürmeye yönelik hareket-bazlı bir aktivitedir. Grup olarak çalışan öğrenciler, sınıfın ortasına gelerek, element parçalarını anlatmaya çalışırlar. Bazı öğrenciler, eserin genel hissiyatını veya ruh halini hareketlerle ifade etmeye çalışırken, bir kısmı çizgileri ve şekilleri taklit etmeye çalışır.

¹⁶⁵ www.coursera.org/learn/art-activity/lecture/bkMXj/3-2-writing-discussion-based-activities-for-creating-imagining-connecting, 2015

Resim 7: Sanat Ol Aktivitesinden Bir Kare¹⁶⁶



“Ritim Dizisi”

Müzikte ritim davul vuruşları, el çırpma, gitar tıngırtısı vb olarak duyulur. Görsel sanatta, ritim gözle görünendir. "Ritim Dizisi", bu iki ritim deneyimi arasında, katılımcıya gördüğüne bir ses belirlemesi istenerek, bir tür sinestezi yaratır. Bu tür ses-hareket bazlı aktiviteler, kinestetik öğrencilere veya güçlü mekansal ve müzikal yetenekleri olanlara hitap etmektedir. Ayrıca, gelişimsel veya öğrenme engelli öğrencilere yardımcı olmayı da kapsamaktadır. Çünkü, ana ifade modu ses ve harekettir ve bu tür aktiviteler kültürel ve linguistik ayrımlar arasında köprü kurmaya yardımcı olur.

III. Tasarımcı Düşünce Aktiviteleri

Tasarım, bizi günlük yaşantımızda sarmalayan çok kullanışlı bir araçtır. Tasarım yoluyla öğrencilerle bağlantı kurmak kolaydır. “Tasarım” yalnızca “şey”ler ve “alan”larla ilgili değildir. Tasarım ve Tasarım Düşünceleri, planlama, değerlendirme ve bir probleme çözüm üretmek için uygulanan planlama sürecidir. Tasarım objelerini derinden incelemek, öğrencileri etraflarındaki dünyaya daha yakından ilgi göstermeye teşvik etmektedir.

Dziarsk, tasarım odaklı düşünmeyi, “Tasarımcı düşünce olarak tanımlanan metodoloji, herhangi bir işi veya mesleği alışılmadık ve sıradışı sonuçlara götürecek, ispatlanmış ve tekrarlanabilir problem çözüm (problem solving) protokolüdür.”, şeklinde ifade etmiştir (URL-6;2015).

Tasarım süreci, tasarım düşünme yeteneklerini inşa ve bireyleri çevreleyen dünyaya daha yakından bakarak, gördükleri ve deneyimlediklerini düşünerek eleştirme sürecinde katedilen önemli bir yoldur.

“Tasarım Günlüğü”

Tasarımcıların yaptığı gibi, öğrenciler hayatlarında tasarımın rolünü belgelemek için bir günlük kullanacaklardır. Öğrenciler hergün en az bir tane ilginç tasarım objesini kayıt edeceklerdir. Bu çalışma en az 2 hafta sürecektir. Öğrenciler, karalamalar yapmaya, destekleyici görselleri yapıştırmaya ve her bir tasarım objesinin kullanım deneyimini belgelemek için notlar almaya teşvik edilecektir. Bu çalışma ile, tasarımın günlük hayatı ne kadar etkilediği görülecektir. Buradan, öğrencilerin tasarım sürecinde anladıkları üzerine inşa ettikleri her türlü proje üretilebilir.

¹⁶⁶ www.coursera.org/learn/art-activity/lecture/QoY4O/3-4-sound-movement-activities-for-creating-imagining-connecting, 2015

Sonuç

Öğrenme bireylerin farklı algılama yetileri ve yeteneklerine hitap eden, farklı metodlarla zenginleştirilmiş ortamlarda ve kaynaklarla yapıldığında öğrenmenin sürdürülebilir ve faydasal dönütleri gözlemlenir. Eğitimin öğrenci odaklı, aktif öğrenme metodlarıyla gerçekleştirilmesi, gelişmiş toplumlarda uygulanan ve yeni fikirlerin ve uygulamaların da eklenerek devam ettiği bir süreçtir. Aktif öğrenmenin karma ve zenginleştirilmiş uygulamalarında sanat bir yol veya araç olarak kullanılmaktadır. Öğrenme, sanat yordamıyla yapıldığında ve bireyler kendi öğrenme süreçlerinde aktif rol aldıklarında, daha güçlü ve kalıcı deneyimlere sahip olmaktadır.

Sanatın, sözlü, yazılı, görsel, teatral, duyuşsal ve duyumsal bileşenlerinin kullanılabilirdiği en önemli mecralardan biri müzelerdir. Müzeler toplumların hafızalarını, yaşantılarını ve geleceklerini bir ortamda barındıran kurumlardır. Aktif eğitimin uygulamalarının müze eğitimi ile birleştirilerek öğrenciye sunulması yönünde yapılan çalışmalarda verimli sonuçlar elde edilmiş ve örnekleri uygulanmaktadır. Ülke bazında, zengin müze kaynaklarına sahip olduğu da düşünülürken her yaşta öğrencinin müze eğitimi ile deneyimlendirilmesi bireylere önemli katkılar sağlayacaktır. Bu bağlamda müzeler ve sanat eğitiminde deneyimlenmiş, pozitif örneklerin ülke bazında sanat eğitimi ve sanat yoluyla/aracılığıyla eğitim çalışmalarında kullanılması, yeni medya çağına ayak uydurmakta göz ardı edilmemesi gereken bir öngörüdür.

Kitlesel Açık Çevrimiçi Dersler (MOOC), aktif öğrenme ve yaşamboyu öğrenme teorilerinin bir getirisi olarak teknolojinin de getirileriyle sosyal hayata fayda olarak sunulan bir sistemdir. Eğitimlerin global yapısı ile gün geçtikçe artan öğrenci sayısı, yaşamboyu öğrenmenin önemini de gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda NewYork Modern Sanatlar Müzesi de yeniliklere ayak uydurmuş ve online platformlara uygun dersler hazırlamıştır. Müze, eğitim stratejilerini, sanat yoluyla eğitimi ve küresel bazda gelen tepkileri ve önerileri de dikkate alarak çalışmalarında çok yönlülüğü sağlamaktadır. Eğitim boyunca, yaratıcılık, analiz etme, hayal etme ve bağlantı kurma gibi çok yönlü etkinlik ve oyunlarla bireylere sanatın eğitim aracı olarak nasıl kullanılabileceğini örnekleriyle göstermektedir. Tartışma forumları ve yapılan karşılıklı proje değerlendirmelerinden ortaya çıkan sonuç, bu tür metodların eğitimde bir ön adım olarak ilham olduğudur. Dünyanın her bölgesinden yapılan çalışmalara yenileri eklenmekte ve modelin sürdürülebilir faydacı yönünün geliştiği gözlemlenmektedir.

Araştırma konusu olan MoMA eğitiminin, ülkemizdeki müzeler için örnek bir çalışma olduğu görülmektedir. Çalışmalar, özellikle öğretmenler tarafından bireysel deneyimlenmeli ve toplumsal faydaya dönüştürülmelidir. Sonuç olarak, modern çağda, modern eğitim bileşenlerinin kullanıldığı eğitimler çerçevesinde ülke bazında çalışmalara ağırlık verilmeli ve Sanat Eğitimi'ne yeni bir perspektif sunulmalıdır.

Kaynakça

- Açıköz, K., (2003). Aktif Öğrenme, Eğitim Dünyası Yayınları, İzmir.
- ARMSTRONG, Thomas (2003). *Multiple Intelligences of Reading and Writing*, Association for Supervision & Curriculum Development, USA.
- Atasoy, N. Y. (2000). *Müze Eğitiminde Etkin Bir uygulama Hands-On*. 6. Müzecilik Seminerleri Bildirileri İçinde. T.C. Genelkurmay Başkanlığı Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 25-27 Eylül İstanbul.
- Boydış, N. (1990). "Resim-İş Öğretimi Nasıl Geliştirilebilir", Orta Öğretim Kurumlarında Resim-İş Öğretimi ve Sorunlar, Şafak Matbaacılık, Ankara.

- Edwards, L.C. ve Nabors, M.L.(1993). The Creative Art Process: What It is and What It is not. *Young Children*, 48(3); 77-81.
- Fini A. (2009). *The Technological Dimension of a Massive Open Online Course: the Case of the CCK08 Course Tools*. International Review of Research in Open and Distance Learning. Volume 10, Number 5.
- Fleming, D. S. (2000). *A Teacher's Guide to Project-Based Learning*, Scarecrow Education, Attn: Sales Department, 15200 NBN Way, P.O. Box 191, Blue Ridge Summit, PA 17214
- Fowler, C. & McMullan, B. J., (1991). "Understanding How the Arts Contribute the Excellent Education (Study Summary)", National Endowment for the Arts, Fall-1991, ss. 109-112.
- Glance, D. (2013). The teaching and learning foundations of MOOCs. <http://theconversation.com/the-teaching-and-learning-foundations-of-moocs-14644> (Erişim Tarihi: 09.01.2015)
- Marlowe, B and M. L Page.(1998). *Creating and Sustaining the Constructivist Classroom*, USA, Corwin Press.
- Mercin,L., BUYURGAN,S. (2010), *Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi ve Uygulamaları*, GÖRSED Yayınları, 2.Baskı, Öncü Basımevi, Ankara.
- NAEA. (1994). *The National Visual Arts Standarts*. 1916 Association Drive, Reston Va 20191-1590
- San, İ. (1985). *Yaratıcılık Açısından Sanat Eğitimi, Sanat Üzerine*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ss.51-59
- Wells, Ş.Y.(2014). *Bir Üniversite Müzesinde Aktif Sanat Eğitimi: Barber Enstitüsü Örneği*, Sosyal Bilgiler Eğitimi Araştırmaları Dergisi, 2014: 5(1), ss. 20-37.
- Zimmerman, E. ve Zimmerman, L. (2000). Art Education and Early Childhood Education: The Young Child As Creator and Meaning Maker within a Community Context. *Young Children*, November; 87-92
- URL-1;2015: http://mail.baskent.edu.tr/~20294444/portfolyo/kuramlarla_tarih_ogretimi.doc (Erişim Tarihi: 02.03.2015)
- URL-2;2015: MOOC Guide, <http://moocguide.wikispaces.com> (Erişim Tarihi: 20.02.2015).
- URL-3;2015: MOOCs in 2013: Breaking Down the Numbers <https://www.edsurge.com/n/2013-12-22-moocs-in-2013-breaking-down-the-numbers> (Erişim Tarihi: 10.02.2015).
- URL-4;2015: To MOOC or Not to MOOC? MoMA Says YES. http://www.moma.org/learn/moma_learning/blog/to-mooc-or-not-to-mooc-moma-says-yes (Erişim Tarihi: 02.03.2015).
- URL-5; 2015: <https://www.coursera.org/moma> (Erişim Tarihi: 17.02.2015).
- URL-6;2015: <http://www.fastcompany.com/919258/design-thinking-what> (Erişim Tarihi: 23.01.2015).

VITO ACCONCI: NARSİST VIDEO VE BEDEN İLİŞKİSİ

Gülşah ÖZDEMİR¹⁶⁷

Özet

Video sanatının kökenlerine inildiğinde, vücut sanatının ayrı bir önemi olduğu anlaşılmaktadır. Beden sanatına dahil olan sanatçılar genellikle çalışmalarında kendi vücutlarını kullanmışlar ve vücutlarını bir ifade aracına dönüştürmüşlerdir. Video kameranın insan bedenine yönelmesi ve sanatçının kendi bedenini kayıt etmesini Rosalind Krauss Narsisizm ile karşılaştırır. Narsis Video, sanatçıların sanat malzemesi olarak kendi vücutlarını görüntüledikleri bir sanat yaklaşımıdır. Narsis videoda da diğer videosanatı yaklaşımlarında olduğu gibi, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan yeni denemelerin ve sanat anlayışlarının izleri görülmektedir. Avantgarde sanat içinde ele alınan vücut sanatı ile Narsis Video çalışmalarının arasında oldukça yakın bir ilişki vardır. Videonun sanatçılara sağladığı mahremiyet duygusu, daha özgür sanat ürünlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bir bakıma sanatçıları daha da özgürleştirmiştir. Video ile sanatçı arasında oluşan bu mahrem ilişki, vücut sanatının video ortamı içinde gelişmesindeki en önemli nedenlerden biridir. Narsis video yaklaşımına dahil olan sanatçılardan biri Vito Acconci'dir. Acconci, teknolojinin hem arabuluculuğundan hem içsel yakınlığından yararlanarak samimi bir kendini ifade aracı olarak videoyu kullanmıştır. Video performanslarında kullandığı vücut ve dil, fiziksel ve psikolojik arayışları için bir mekandır. Acconci için video, yakın plan çekimle yüzyüze günah çıkarma eylemleri için samimi bir tiyatro alanıdır. Sabit bir kamera önünde tek bir eylem gerçekleştirir ve çoğunlukla mekan olarak bedeni sunar.

Anahtar Kelimeler: Video, Narsisizm, Vito Acconci, Beden

Giriş

“Video sanatının özünde, her yer, kendi kendini kaplamaktır.”¹⁶⁸

Rosalind Krauss

1960'lar farklı sanat yaklaşımlarının doğduğu bir dönemdir. Kavramsal sanat, yoksul sanat, feminist sanat, beden sanatı ve daha pek çok sanat hareketi gibi video sanatı da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Video teknolojisi “1965 yılında, Nam June Paik'in ilk taşınabilir kamera ile tanışmasıyla sanat ortamına girmiştir. İşte bu tanışma elektronik görüntü sanatının doğuşu olarak kabul edilir.”¹⁶⁹ Teknolojinin gelişmesi ile Nam June Paik'ten bu yana çok fazla ilerleme kaydeden video sanatı kolay ulaşılabilen ve kolay yayımlanabilen bir sanat disiplini haline gelmiştir. “Medyasal sanat formu olan Video, yeni bir toplumsal ve kültürel gelişmenin sanatsal ifadesi olarak günümüzde -görsel, işitsel, bedensel, uzamsal görüntüleri kapsayacak biçimde- çok geniş boyutlarla etkinliğini sürdürmektedir”¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Aa. Gör., Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulsahontu@hotmail.com

¹⁶⁸ Levend Kılıç, **Video Sanatı/Eleştirel Bir Bakış**, Hil Yayın, İstanbul, 1995, s:121

¹⁶⁹ Alper Altunay, “Elektronik Görüntü Sanatı”, Adam Sanat: 187, 2001, s: 88

¹⁷⁰ Gönül Gültekin, “Bir İletişim Aracı Olarak Video Sanatı”, Türkiye’de Sanat:20, 1995, s: 60



Resim: 1. Marina Abramovic, *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*, 1975, 14'05"

Video ve Beden

20. yüzyıl itibariyle sanatçının sanatsal kimliğini devam ettirebilmesi için teknoloji ile birlikte hareket etmesi gerekmektedir. Video teknolojisi video çalışmaları üzerinde iki farklı kullanım şekli oluşturmuştur. “İlkinde video kamerası basit bir cihaz gibi kullanılır, diğerinde ise elektronik sistemlerin özellikleri üzerine deneysel bir araştırma niteliği ön plana çıkar. Bunun ilk örneklerinde ise; başta Vito Acconci, Gilbert and George, Gina Pane ve Body Art’ın diğer önemli temsilcilerinin; belgesellerini, sınırlandırılmış textlerini ve fotoğraflarını daha ileri bir noktaya taşımak amacıyla çektikleri hareketli kayıtlarda rastlıyoruz.”¹⁷¹ Bu isimler gibi bir çok sanatçı bu hareketli kayıtlarda tamamen kendi bedenlerini kullanmışlardır. Vücut sanatı happeningler ve performans sanatı ile yakın ilişkide olduğu gibi video sanatıyla da iç içedir. “Video sanatının da kökenlerine inildiğinde, vücut sanatının ayrı bir önemi olduğu anlaşılmaktadır.”¹⁷² Özellikle vücut sanatına dahil olan sanatçıların çoğu çalışmalarında kendi vücutlarını kullanmışlar ve vücutlarını bir ifade aracına dönüştürmüşlerdir. Mesela Marina Abramovic, kayıt altına aldığı performanslarında kendi vücudunu kullanarak video sanatı ve beden sanatının birleştiği deneysel çalışmalar yapmıştır. (Resim: 1) Carole Schneeman, (Resim: 2) Orlan (Resim: 3) ve Bruce Nauman da (Resim: 4) kendi bedenini video ve performanslarında kullanan diğer sanatçılardır. “Video kameranın insan bedenine yönelmesi, sanatçının kendi bedenini kayıt etmesini Rosalind Krauss Narsisizm ile karşılaştırır. Krauss’a göre insan bedenini kendi ana malzemesi gibi kullanan video, sanatın varoluşunu güçlendirmiştir.”¹⁷³

Vücut sanatı anlayışında narsist öğeler bulunabilir. İşte bu narsist öğeler vücut sanatının video sanatındaki yansımalarının Narsist Video olarak anılmasını sağlamıştır. Narsist Video, sanatçıların sanat malzemesi olarak kendi vücutlarını görüntüledikleri bir sanat yaklaşımıdır.

¹⁷¹ Rifat Şahiner, “Video Sanatı: Elektronik Görüntülerin Kurgusal Evreni”, Türkiye’de Sanat:49, 2001, s: 36

¹⁷² Alper Altunay, Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı, Anadolu Üniversitesi Yayınları; No: 1539, Eskişehir, 2004, s: 172

¹⁷³ Muammer Bozkurt, ‘Sanat Üretim Ortamı Olarak Video’, Sanat Dünyamız:104, 2007, s:119

“Narsist videoda diğer video sanatı yaklaşımlarında olduğu gibi, II. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan yeni denemelerin ve sanat anlayışlarının izleri görülmektedir. Avangart sanat içinde ele alınan Vücut Sanatı ile Narsist Video çalışmalarının arasında oldukça yakın bir ilişki vardır.”¹⁷⁴



Resim: 2. Carolee Schneemann, *Fuses*, 1965, 16mm renkli film, 22'00"



Resim: 3. Orlan, *Portrait by Fabrice Lévêque*, Fotoğraf, 1997



Resim: 4. Bruce Nauman, *Anthro-Socio*, Video Enstelasyon, 1992

¹⁷⁴ Altunay, 2004:171

Narsisizm denince akla ilk gelen isim Sigmund Freud'dur. Fakat burada kullanılan narsisizm Freud'unkinden farklı bir bakış açısına sahip olan Lacan'a aittir. Krauss "narsisizmin ölüm korkusuyla ilişkili ve yüzeysel bir öz-keşif olduğunu iddia eden Freudyen teorisinden neredeyse tamamen kaçınarak Jacques Lacan'ın ayna evresi teorisinde odaklanmıştır."¹⁷⁵

Ayna evresi teorisi Lacan'ın gelişimin evreleri üzerine saptadığı bir psikanaliz teorisidir. Buna göre "İngesel'in düzenine uyan Ayna Evresi kabaca Freud'un narsisizm dönemine denk düşer. Bu dönem 6-8 aylık bir çocuğun aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanınması, bir bütünlük olarak kendini kavraması ile ilk işaretini bulur. İnsanın kendini, kendinden geri yansıyan bir imgeden (ki bu yansıtıcı anne de olabilir) dolaymlanarak ele geçirmesi, insanın kendini ona bir başkası tarafından yansıtılan imge sayesinde kurgulayabilmesi"¹⁷⁶ olarak tanımlanır.

Video sanatına gelince sanatçı çalışmalarında kendi bedenini ekrana sabitleyerek ekranı bir ayna olarak kullanır ve bu Narsist video olgusunu destekler. "Sanatçı ayna evresi eorisinde olduğu gibi, kendini bir nesne olarak görebilir ve bu narsistik bir saplantıya yol çabilir."¹⁷⁷

Kamera, bireyin tek başına kullanılabilirdiği bir araçtır. Kamera ile eser üreten sanatçı bir ekip ya da bir kameramana ihtiyaç duymadan da çalışabilir. Kameranın bu özelliğinden yararlanan sanatçılar duygularını ve düşüncelerini sınırsız bir biçimde video çalışmalarına yansıtılmışlardır. Videonun sanatçılara sağladığı mahremiyet duygusu, daha özgür sanat ürünlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bir bakıma sanatçıları daha da özgürleştirmiştir. Video ile sanatçı arasında oluşan bu mahrem ilişki, vücut sanatının video ortamı içinde gelişmesindeki en önemli nedenlerden biridir. Video teknolojisi, narsist video anlayışında sanat eseri üreten sanatçılar için bir ayna işlevi görmektedir.¹⁷⁸



Resim:5. Vito Acconci, Süper 8 Film Serisinden *Conversions*, 1971, 65'30"

¹⁷⁵ Henry J. Weil, "Reflecting on Krauss", <http://www.on-verge.org/features/reflecting-on-krauss/> , 8 Ağustos 2011

¹⁷⁶ Melida Tüzünoğlu, "Lacan'da Anne ve Oğulun Baba ve Oğula Dönüşmesi", Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, İstanbul, 2004, s:339

¹⁷⁷ Henry J. Weil, 2011

¹⁷⁸ Altunay, 2004:174

Bir Narsist Olarak Vito Acconci

Vito Acconci narsist video yaklaşımına dahil olan ilk sanatçılardandır. 1940'da Bronx'da doğan sanatçının çalışmaları genellikle psikolojik alt yapısı olan kışkırtıcı ve sıra dışı işlerden oluşmaktadır. 1960'ların sonlarından bu yana çağdaş sanatta önemli bir yere sahip olan Vito Acconci'nin radikal, kışkırtıcı ve sanatsal çalışmaları, ona uluslararası ün kazandırmıştır. Acconci, teknolojinin hem arabuluculuğundan hem içsel yakınlığından yararlanarak samimi bir ifade aracı olarak videoyu kullanmıştır. Video performanslarında kullandığı vücut ve dil, fiziksel ve psikolojik arayışları için bir mekândır. Acconci için video, yakın plan çekim ile yüz yüze günah çıkarma eylemleri için samimi bir tiyatro alanıdır. Giderek psişikleşen, dil tabanlı çalışmalarında kendi ile ("sen" olarak) birebir yüzleşmesi gözlemlenir. Tanık, röntgenci ya da suç ortağı olarak izleyiciyi suçlayan Acconci, varlığı eserin ayrılmaz bir parçası olan seyirciyle agresif ya da baştan çıkarıcı karşılaşmalarda buyurgan bir duruş sergiler. Bir performans nesnesi olarak vücut üzerinde törensel bir eyleme yoğunlaşırken, ilişkiler, sınırlar, manipülasyonlar ve dönüşümleri vurgulamak için sözsüz araçlar kullanır. Sabit bir kamera önünde tek bir eylem gerçekleştirir ve çoğunlukla mekân olarak bedeni sunar.¹⁷⁹

Acconci 1969-1974 yılları arasında Super-8 film serisini yapmıştır. Genellikle diyaloglar üzerine kurulu olan çalışmalarının aksine Süper-8 film serisi sessiz eylemlerden oluşmaktadır. *Conversions*, *Applications* ve *Gargle/Spit Piece* gibi videolar Süper-8 film serisindeki çalışmalardan bir kaçıdır. *Conversions* (Resim: 5) üç bölümden oluşmaktadır. Videonun ilk bölümünde sanatçı, kendi göğüs kıllarını bir mum ile yakarken ikinci bölümünde kendi göğüslerine kadın göğsü yanılması vermekte ve 3. bölümde de cinsel organını saklayarak cinsel dönüşüme dikkat çekmektedir. *Applications*'da (Resim: 6) bir kadın Acconci'nin vücudunu öperek her yerini ruj izleriyle kaplamakta ve Acconci de kadına sürtünerek vücudundaki dudak izlerini onun vücuduna bulaştırmaya çalışmaktadır. *Gargle/Spit Piece*'de (Resim: 7) ise sanatçı çıplak oturmakta ve ağzına su alıp gargara yaparak yanındaki kaba boşaltmaktadır.



Resim: 6. Vito Acconci, Süper 8 Film Serisinden *Applications*, 1970, 19'32"

¹⁷⁹ Vito Acconci, <http://www.eai.org/artistBio.htm?id=289>, 15.12.2012

Vito Acconci 1971'de *Centers (Merkezler)* (Resim: 8) diye adlandırılan bir video bant yaptığında, çalışmanın yirmi dakikası boyunca desteklediği bir hareketle kendini televizyon monitörünün merkezine odaklayarak, odaklanmanın eleştirel görüşünü doğrulamıştır.¹⁸⁰



Resim: 7. Vito Acconci, Süper 8 Film Serisinden *Gargle/Spit Piece*, 1970, 03'00"



Resim: 8. Vito Acconci, *Centers*, 1971, 22'50"

Centers'da ekran bir ayna olarak kullanılmıştır. Acconci kolunu ve parmağını ekranın merkezine doğru uzatmıştır. Bir yandan kolunu sabit bir şekilde tutmaya çalışırken diğer

¹⁸⁰ Kılıç, 1995:119

yandan ekrana bakmaktadır. Acconci'nin "kendi bakışının görüntüsü video çalışmalarına bir narsisizm şekillendirir."¹⁸¹

Acconci'nin bir diğer eseri de Air Time'dir (Resim: 9). Air Time'da Acconci, video kamera ve karşısında olan bir geniş ayna arasında bulunur. Otuz beş dakika boyunca Acconci kendi kendine ben ve sen terimlerinin oluşturduğu bir monologda kendi yansımalarıyla konuşur.¹⁸²



Resim: 9. Vito Acconci, *Air Time*, 1973, 36'49"

Association Area (1971), Claim Excerpts (1971), Two Track (1971), Pryings (1971), Open Book(1974), Undertone (1972), Theme Song (1973) gibi bir çok çalışması olan Acconci, psikolojiye dayalı bedensel hareketleri ve diyaloglarıyla Narsist Videoya örnek olabilecek onlarca eser üretmiştir.

Sonuç

Medyasal sanat formu olan video sanatı en etkili zamanlarını 1960'lar ve 1970'lerde yaşamıştır ve günümüzde de bir sanat disiplini olarak uygulanmaya devam etmektedir. Video sanatı, vücut sanatıyla, happeningler ve performanslarla daima içiçe olmuştur. Vücut sanatında olduğu gibi video sanatında da birçok sanatçı kendi bedenini nesne olarak kullanmıştır. Sanatçıların videolarında kendi bedenlerini kullanması sonucunda Narsist video olgusu ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede Vito Acconci teknoloji ile sanatsal etkileşimi sağlayarak kendi bedenini çalışmalarının merkezine yerleştirmesi bakımından oldukça önemlidir. Acconci'nin çalışmaları batılı anlamda video sanatının çitasını yükselterek Narsist Videoyu en güzel biçimde temsil etmiştir.

¹⁸¹ Kılıç, 1995:119

¹⁸² Kılıç, 1995:122

Kaynakça

Altunay, Alper, (2001). Elektronik Görüntü Sanatı, Adam Sanat, 187, 88-91

Altunay, Alper, (2004), Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları; No: 1539,

Gültekin, Gönül, (1995). Bir İletişim Aracı Olarak Video Sanatı, Türkiye’de Sanat, 20, 60-67

Kılıç, Levend, (1995) Video Sanatı/Eleştirel Bir Bakış, İstanbul: Hil Yayın,

Tüzünoğlu, Melida, (2004). “*Lacan’da Anne ve Oğulun Baba ve Oğula Dönüşmesi*”, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, İstanbul, 335-363

Bozkurt, Muammer, (2007). Sanat Üretim Ortamı Olarak Video, Sanat Dünyamız, 104, 115-127

Şahiner, Rıfat, (2001). Video Sanatı: Elektronik Görüntülerin Kurgusal Evreni, Türkiye’de Sanat, 49, 36-43

İnternet Kaynakçası

Acconci, Vito, Erişim tarihi: 15 Aralık 2012, <http://www.eai.org/artistBio.htm?id=289>

Weil, Henry J. (8 Ağustos 2011) Reflecting on Krauss, Erişim Tarihi: 17 Aralık 2012, <http://www.on-verge.org/features/reflecting-on-krauss/>

KEMAN ÇALMADA TEMEL DAVRANIŞLAR

Lale HÜSEYNOVA¹⁸³

Özet

Keman tabiat itibarıyla en ahenkli bir enstrümandır. İnsanoğlunun sesine daha çok yakın olduğu için, keman bütün aletlerden üstün görülmektedir. Aletin ses yorumu, ince ses kaliteleri, ses yöntemi, teknik imkanları vb. özellikleri bunu kanıtlamaktadır. Üstün olmasının yanı sıra keman çalmayı öğrenmek büyük zahmet ve emek gerektirmektedir. Bilindiği gibi diğer aletlere göre keman, özel çalgı imkanları ile farklılık göstermektedir.

Keman ve keman öğretiminde genel amaç ve davranışlar, temel beceriler, yöntem ve tekniklerin ilk derslerden belirlenmesi önem taşımaktadır. Bu konuya ilişkin yeterince kaynak bulunmasına rağmen keman eğitiminde bazı aksaklıklar ve boşluklar yaşanmaktadır. Bu yüzden çalışmada keman çalmanın temel davranışları (6 yaştan başlayarak) ele alınmış, kemana ve keman çalmaya ilişkin bilgiler verilmiştir. Bunlar kemanın ve öğelerinin tanınması, keman çalmaya ilişkin temel bilgi ve becerilerin öğrenilmesi ve uygulamasını kapsamaktadır. Keman eğitiminde belirlenen beceriler; keman çalmada duruş ve tutuş, sol ve sağ elin pozisyonu, parmak durumları, temel çalışmalar, temel yay teknikleri vb. becerilerdir.

Çalışmanın amacı, başlangıç keman eğitiminin temellerini anlatmak, keman eğitimci ve öğrencilerine, özellikle öğretmen adaylarına bu konuda eğitim ve öğretimde kolaylık sağlamakla birlikte yol göstermektir.

Anahtar Kelimeler: Keman, temel davranışlar, çalgı, yöntem, teknikler

BASIC BEHAVIORS IN PLAYING ON THE VIOLIN

Abstract

Violin is the most harmonious with nature as a musical instrument. Because it is much closer to human's voice, violin seems superior to all devices. Sound interpretation of the instruments, fine sound quality, sound methods, and technical facilities and so on features prove it. Learn to play the violin, as well as being superior requires great effort and labor. Compared to other instruments such as the violin is known, it varies with the specific instrument facilities.

General purpose and behavior in the violin and violin teaching basic skills, it is important to determine the methods and techniques of the first course. Despite the availability of adequate resources violin training on this issue there have been some shortcomings and gaps. So playing the violin study the basic behavior (starting from 6 years) was discussed, information about the violin and violin lessons are given. These recognized the violin and the item, includes the learning and application of basic knowledge and skills for playing the violin. Skills training identified in the violin; violin posture and grip, left and right hand position, finger situations, basic studies, basic techniques bow etc. are skills.

The purpose of the study, to explain the fundamentals of beginning violin lessons, violin teachers and students, especially teachers to show the way, while providing ease of training and education about it.

Key Words: Violin, basic behaviors, instrument, method, techniques

¹⁸³ Doç. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi GSF Müzik Bölümü, lale_lad@hotmail.com.

1. Giriş

Dünya müzik tarihinde keman sanatının önemli yeri vardır. Keman sanatı da kendi çapında dönemlere göre farklılık göstermektedir. Barok döneminden; XVII. yüzyıldan itibaren gelişim gösteren keman müziği, Klasisizm, Romantizm ve nihayet günümüzdeki okulları, yapıtları, besteci ve yorumcularıyla dünya müziğine damgasını vurmuştur. Her dönem keman okullarının, besteci ve yorumcuların aracılığıyla geliştirilen keman müziği daha da üst seviyeye ulaşmıştır. Günümüzde var olan keman edebiyatı ve repertuarı eğitim ve öğretimin en önemli kaynaklarıdır. Eğitim ve öğretimde her zaman kemanın günümüze dek gelişimini sağlayan bu yapıtlara, metotlara büyük talep duyulmaktadır. Bu yüzden elimizde var olan çok değerli kaynakların icra olunması, araştırılması büyük önem taşımaktadır.

Böylelikle, eğitim sistemi içerisinde olan müzik eğitiminin öneminin özellikle vurgulanması gerekmektedir. Müzik eğitiminin ise çalgı çalma eğitimi kapsamında olan keman öğretiminin, amaçlarına uygun olarak gerçekleştirilebilmesi önem taşımaktadır. Keman çalgılar içerisinde kendine özgü bir yeri olan, tabiat itibarıyla en ahenkli bir enstrümandır. Bu enstrüman gerek önderliği, gerekse imkanları bakımından çalgıların başında gelir. İnsanoğlunun sesine daha çok yakın olduğu için, keman bütün aletlerden üstün görülmektedir (Hüseynova, 2007: 121). Üstün olmasının yanı sıra keman çalmayı öğrenmek büyük zahmet ve emek gerektirmektedir. Keman ve keman öğretiminde genel amaç ve davranışlar, temel beceriler, yöntem ve tekniklerin ilk derslerden belirlenmesi önem taşımaktadır.

1.1. Problem

Bu bölümde dünya müzik tarihinde değerli yeri olan keman sanatının öneminden bahsedilmiş, başlangıç keman eğitimindeki temel davranışların, yöntem ve tekniklerin ilk derslerden belirlenmesi araştırılmış, keman sanatına dair bir giriş verilmiş, araştırmanın amacı, yöntemi, evren ve örnekleme, sonuç ve önerileri belirtilmiştir.

1.1.1. Alt Problemler

Araştırmada alt olan problemler önerilen şekilde düzenlenmeye çalışılmıştır:

1. Dünya müzik tarihinde keman sanatının önemi ve yeri
2. Başlangıç keman eğitiminde temel davranışların belirlenmesi
3. İlk derslerden temel bilgi ve becerilerin öğrenilmesi ve uygulaması
4. Keman eğitimci ve öğrencilerine önerileri sunarak bu konuda eğitim ve öğretimde kolaylık sağlanması

1.2. Sınırlılıklar

Bu araştırma başlangıç keman eğitimindeki (6 yaştan başlayarak) temel davranışların, yöntem ve tekniklerin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.3. Amaç

Bu araştırmanın amacı dünya müzik tarihinde keman sanatının önemini belirtmek, başlangıç keman eğitimindeki temel davranışları, yöntem ve teknikleri incelemek ve öneriler sunmaktır.

1.4. Önem

Araştırmanın önemi başlangıç keman eğitimindeki temel davranışların, yöntem ve tekniklerinin incelenmesi ve daha iyi anlatılmasıdır. Çalışma müzik ve keman eğitimcilerine yararlı olması bakımından önemlidir.

2. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve analizi belirtilmiştir.

2.1. Araştırma Modeli

Araştırmada betimsel tarama modeli kullanılmış ve keman çalmada temel davranışlar incelenmiştir. Konu ile ilgili literatür taranmış, elde edilen veriler araştırmanın amacına uygun olarak sınıflandırılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmada keman çalmada temel davranışlara yer verilmiştir. Konu hakkında literatür tarama, araştırmanın evrenini oluşturmuştur.

Araştırma başlangıç keman eğitimindeki temel davranışların, yöntem ve tekniklerinin incelenmesi ile sınırlandırılmış ve örneklem oluşturulmuştur.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada elde edilen bulgulara konu ile ilgili kaynaklar, metot ve kitaplardaki veriler toplanarak ve incelenerek ulaşılmıştır.

2.4. Bulgular ve Yorum

Bu araştırmanın sonucunda elde olunan veriler toplanmış, keman çalmada temel davranışların keman sanatındaki yeri ve önemi, yöntem ve tekniklerinin incelenmesi ele alınmıştır.

Ders yaparken öğretmenlerin öğrencilerle iletişimde öğretmen öğrencisine “Kemanı konuşur” diyebilir. Sahiden güzel bir yorum dinlerken bunun şahidi olabilirsiniz. Keman hakikaten de konuşabilir. Ancak, onu konuşturmak için büyük bir zaman ve tecrübe gerekmektedir. Aletin tutuşundan başlayarak ses tonu üretimi, teknik, entonasyon, müzikalitenin daha sağlam olabilmesi için uzun zaman çalışmaları gerekmektedir. Enstrüman çalmaya küçük yaşlardan itibaren başlamanın gerekliliği uzmanlar tarafından önerilmektedir. Keman çalmaya yönelik alıştırmalar, aletin tutuşu, sağ ve sol ellerin konumlandırılması, parmak, teknik çalışmaları için geliştirici tavsiyeler vb. öneriler bu çalışma ve araştırmalarda yerini bulmaktadır (Auer, 1965: 23). Bu sebeplerden, keman eğitiminde erken yaşta eğitime başlamak oldukça önemlidir.

Genellikle çocukların 0-6 yaş arası dönemi en aktif dönem sayılır. Bu yaşlarda çocuk bir “sünger”dir. Etrafında her ne varsa onun dikkatini çeker, gördüklerini, duyduklarını içine alır ve başarılı olur. Aynı zamanda o yaşlarda aldığı eğitim ileride çocuğun başarılarını büyük bir ölçüde etkiler. O yüzden bu dönemde çocukların verimli ve kaliteli eğitim almaları

sağlanmalıdır. Erken eğitimin başka olumlu nedenleri de vardır. Mesela küçük yaşlardan keman eğitimi almak, keman çalmaya başlamak daha verimli, daha etkili sonuçlara ulaştırmaktır. Bu nedenlerden biri özellikle yetişkin yaşlarda keman eğitimine başlayan öğrencilerle küçük yaşlarda başlayan öğrenciler arasında büyük farklılıklar yaşanmasındadır. Yetişkinlerin keman çalmaya başladıkları ilk gün küçüklere göre daha çok zorlandıkları bilinmektedir. Bunun birinci nedeni yetişkinlerin küçüklere göre kemiklerinin sertleşmesi ile bağlıdır. Oysa küçük çocukların kemikleri daha esnek, daha yumuşak olduğundan aletin tutuşu, vücudun duruşu çok rahat ve zorlanmadan olabilir. Küçük yaşlarda ister sol el (keman tutuşu), isterse de sağ el (yay tutuşu) tutuşlarında büyük başarılar görülmektedir. Sol elde parmakların tuşe üzerinde yuvarlak konumlandırılmasına, hızlı hareketine, parmakların tellere kolay indirip kaldırılmasına, sağ elde yay kullanımına, bileğin esnek hareket ettirilmesine, farklı yay tekniklerinin yapılmasına çok rahat ulaşılmaktadır. Diğer bir neden küçük yaşlardan başlayanların büyük çalgı tecrübesine sahip olmasıdır. Bunu da birkaç dala ayırabiliriz; bu bireye hem ses kalitesi, hem ses tonu üretmesinde, hem tekniğin gelişmesinde, hem sahne tecrübesi kazanmasında büyük kazançlar getirir. Profesyonel kemancı güzel ses kalitesine sahip olan ve teknikleri yapabilen müzisyendir. Bir kemancının konser repertuarının değişik türlü eserlerle (duygusal, tekniksel) zengin olması onun performansını ortaya koyar (Hüseynova, 2011: 642).

Böylelikle, keman çalmaya küçük yaşta başlamak çok önemlidir. Başlangıç keman eğitiminde ilk önce çocuğun müzik kulağı, ritmi, hafızası ölçülür, müzik yeteneğini ortaya çıkardıktan sonra derslere başlanabilir. İlk derslerde kemanın tanınması, keman çalmaya ilişkin temel bilgilerin öğretilmesine geçilir.

Dediğimiz gibi ilk yapılacak işlemlerden biri çocuğun müzik kulağı, müzikal belleği ve ritminin belirlenmesidir. Bu bireyin zeka ve yeteneğini ortaya çıkaran bir süreçtir. Bu öğrenme ortamı, araç-gereç, yöntem ve teknik, ilgi-istek vb. birçok öğenin planlı ve programlı biçimde örgütlenmesiyle devam eder. Çocuğun aynı zamanda fiziksel özelliklerini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Müzik yeteneğinin belirlenmesinden sonra aletin ölçüsü artık çocuğun fiziksel özelliklerine göre seçilir. Başlangıç dersler aşağıdaki dört yöntemin çalışılması ile başlar:

1. Sol el tutuşu
2. Sağ el tutuşu
3. Müziksel işitme becerilerinin geliştirilmesi
4. Müzik öğretisi ve nota bilgisi

Böylelikle, keman çalmanın temelleri içerisinde temel fiziksel özellikler, kemanın müziksel anlatım özellikleri, çocuğun yapısına uygun keman ve yay seçiminin ardından keman ve yayın bölümlerini tanıyabilme, kemanın ve yayın bölümlerini isimleriyle söyleyebilme gibi davranışlar gerçekleştirilir. Başlangıç derslerinde temel davranışlar keman çalmada duruş ve tutuşla devam eder. Sol ve sağ ellerin görevleri; sol eli tuşe üzerinde uygun konuma getirmeyi kavramak, sağ elde yayı doğru olarak tutabilme, yayı tutarken parmakların alması gereken durumu kavrama, vücudun alması gereken pozisyonu kavrayabilme başlangıç derslerin akışını belirler. Fakat her iki elin ayrı ayrı çalışılması gerekmektedir. İlk sol elin keman sapında ve tuşe üzerindeki konumu ve durumu çalışılır. Daha sonra sağ elin yayda ve yayın teller üzerindeki konumu ve durumu öğretilir. Yalnız bundan sonra her iki elin eşgüdümü ile dersler devam ettirilir.

Şimdi birinci maddede belirtildiği gibi sol el tutuşunu daha etraflı öğrenelim. Kemanın hangi noktalar üzerinde tutuşu ilk derslerden daha temelli olarak gösterilmelidir. Genellikle kemanın 4 nokta üzerinde tutuşu vardır; bu sol elin başparmak (1. nokta), işaret parmağı

(2. nokta) arasındaki keman sapında yerleşen tutuşlarıdır. Bunun dışında sol boyun kemiği (3. nokta) ve çene (4. nokta) arasındaki tutuşlar keman çalmada temel tutuşu tanımlar. Keman tutuşu öğrenciye iyice anlatıldıktan sonra sol el parmaklarının artık önceden öğretilen 4 tel (G, D, A, E) üzerinde yerinin belirtilmesi ile devam eder. Önce birinci parmağı “Sol” (G), ikinci parmağı “Re” (D), üçüncü parmağı “La” (A), dördüncü parmağı “Mi” (E) teline koyarak bununla teller üzerindeki duruşu belirliyoruz. Parmak duruşları için kullanılan bu yöntem sol el tutuşunu kavramaya yardım eder. Daha sonra, sol elin tuşe üzerinde konumlandırılması, önce “La” telinde birinci parmak, devamında ikinci, üçüncü ve dördüncü parmaklarının çalıştırılması ile başlangıç dersler yürütülür. Bu çalışma ve alıştırmaların sürdürülmesinin ardından “Re” telinde sol elin aynı şekilde konumlandırılması, bu teldeki notaların çalışılması sürdürülür. Her iki tel pekiştirildikten sonra “Re” ve “La” telleri arasında geçiş çalışmaları ve bir oktav Re majör (D dur) gamı ve bu iki teli kapsayan parçaların çalışılmasıyla dersler devam eder.

Böylelikle, çocuğun ilk görevleri “La” ve “Re” teli üzerindeki sesleri kavrama, parmakların bu tellerdeki doğal durumlarını kavrama, uygun etüd ve eseri seslendirebilmektir. Bu çalışmaların ardından başlangıç derslerinde diğer tellere, yani “Mi” ve “Sol” tellerine geçilebilir. Aynı tempoda, aynı usulle çalışmalar devam ettirilir. Bu teller üzerindeki sesleri kavrayabilme, tüm 4 telin konumunu ve seslerini kavrama, 3 ve 4 teli kapsayan tel değiştirme gibi çalışmalara önem gösterilir. Bu konumda çocuk bütün tellerdeki nota ve sesleri çalabilmeyi kavrama, iki teli kapsayan sesleri çalabilme (1 ve 2 diyezli gamları çalabilme), seviyeye uygun etüd, dizi ve eserleri seslendirebilmelidir. Artık “Sol” telinden “Mi” teline kadar tüm ses ve notaları kullanarak 2 oktav Sol majör gamı da çalınabilir.

Sol el parmaklarının teller üzerindeki gam, alıştırma, etüd ve parça çalışmaları devam ederken, özellikle parmakların çok yükseğe kaldırılmamasına dikkat edilmesi gerekir (Погожева, 1966: 55). Parmakların telden yaklaşık 1cm ölçüde yüksekliğe kaldırılması yeterlidir. Parmakları aynı zamanda teller üzerinde yuvarlak tutup, çok aktif kaldırılmasına çalışılmalıdır.

Sol el çalışmaları sürdürülürken öğrenciye tuşe üzerinde 3 çeşit parmak duruşu hakkında bilgi verilmelidir:

1. Doğal
2. Dar
3. Geniş

İlk olarak öğrenci ile çalışmalara doğal duruşla başlamak gerekmektedir. Doğal duruş 1. ve 2. parmaklar arasında 1 ton, 2. ve 3. parmaklar arasında yarım ton, 3. ve 4. parmaklar arasında 1 ton aralığındaki duruş şeklidir (Ямпольский, 1977: 42). Diğer deyişle sol el parmaklarının doğal duruşu 1. ve 2. parmakların ayrı, 2. ve 3. parmakların birlikte, birbirine dokunacak kadar yakın, bitişik, 3. ve 4 parmakların ise ayrı konulması anlamına gelir. Başlangıç keman eğitiminde ilk olarak parmakların doğal duruş şeklini mutlaka kullanmak gerekmektedir. İnsanoğlunun eli öyle bir şekle sahiptir ki, doğuştan 2. ve 3. parmaklar diğerlerine göre daha bitişik bir şekildedir. Yani, kolumuzu aşağıya indirdiğimizde orta ve yüzük parmakların doğal olarak birbirine daha yakın olduklarını göre biliyoruz. Bu yüzden bu duruş şekli yeni başlayan keman öğrencilerine önerilecek ilk duruş şeklidir. Bu duruş şeklinden öğrenci yararlanıp, ilk keman derslerinde zorlanmayacak, keman öğretim ve eğitimine daha rahat bir şekilde devam edebilecektir. Tabii ki, bütün çalışmalar ilk olarak bu duruş şeklini göz önünde bulundurarak yürütülmelidir. Bu yüzden başlangıç keman eğitiminde ilk Re majör gamının çalışılması önerilmelidir. Etüdlere de, parçalar da bunu

dikkate alarak seçilmelidir. Örneğin, diziler, etüdler, küçük parçalardan sonra çocuğa ilk çalıştırılacak büyük eser O. Rieding'in Op. 35 keman konçertosudur.

Alman bestecisi O. Rieding, (1840-1918) kemancı ve pedagog olmuştur. Onun keman için çok sayıda parçaları vardır, bunların içerisinde si minör (h moll) Keman Konçertosu çok ünlüdür. Parça gerek müzikal, gerekse de eğitim konusunda çok fayda sağlayan, aynı zamanda çocukların seve seve çaldıkları bir eserdir. Dünyanın hemen hemen dört bir yanında bu konçerto ile ilk eğitimine başlayan yüz binlerce çocuk vardır.

Eserin ilk ölçülerinden daha önce de söylediğimiz gibi önerilen sol el duruş şekli göze çarpıyor. İkinci ölçüde "La" telinde, üçüncü ölçüde ise "Re" telinde tuşe üzerinde doğal duruş şeklinin en güzel örneğini görebiliyoruz (Örnek: 1). Bu yeni başlayan çocuklar için büyük yardım sağlamaktadır. Tabii ki, eserde diğer duruş şekilleri de yer almaktadır. İlk olarak ise doğal duruşla çalışmalarını sürdüren öğrenci derslerinin devamında diğer duruş şekilleriyle de tanışır ve çalışma süreci içinde diğer duruş şekillerini de pekiştirir. O. Rieding'in Op. 35 keman konçertosunun aynı zamanda başlangıç sağ el yay teknikleri konusunda da büyük faydası görülmektedir. Eser kemana yeni başlayanlar için en uygun konçerto örneği olarak bilinmektedir. Bu konu hakkında ilerleyen paragraflarda geniş bilgi aktarılacaktır. Şimdi ise ikinci maddede belirtildiği gibi sağ el tutuşunu daha detaylı inceleyelim.

Concerto in B Minor
Violin & Piano
Allegro moderato I. Otto Rieding Op. 35

Örnek: 1. O. Rieding Op. 35 si minör Keman Konçertosu, I. bölüm

Sol el çalışmaları bittikten sonra sağ ele geçilebilir. Öğrenciye yay tutuşundan önce yayın bölümlerini tanıtmak, yayın bölümlerini isimleriyle söyletebilmek, yayın bakım ve

korunmasını sağlamak gerekmektedir. Yay tutuşundan önce birkaç alıştırmalar gerçekleştirmek de fayda sağlar. Bu süreçte yay üzerinde sağ el parmaklarının belirlenmesi, tel üzerinde (mutlaka ilk olarak “La” ve “Re” tellerinde kullanılması gerekir) yay çekmelerinin önce ortada, daha sonra aşağıya ve yukarıya doğru hareketi genişleterek çekişlerinin sürdürülmesi gerçekleştirilir.

Böylelikle, sağ elle ilgili öğrenciye temel davranışlarda tutuşu kavrayabilme, elin alması gereken pozisyonu kavrayabilme, yayın doğru kurallarına uygun tutuşu gösterme; yayı doğru olarak tutabilme, yayı tutarken parmakların alması gereken durumu kavrama anlatılmalıdır. Ayrıca, yayı teller üzerinde uygun şekilde kullanabilme, yayın tele sürtünme biçimini kavrama, yayı kurallarına uygun kullanmayı kavrama temel davranışlar içinde yer almaktadır. Daha sonra öğrenciye yayın bütün olarak kullanımını öğretilir. Yayın; alt, üst ve ortasının kullanımını kavrama süreci devam ediyor.

Sağ el temel davranışlarının önemli noktalarını bir daha kontrol edelim. Yayın teller üzerinde kullanımını içinde yayın teldeki konumu, yayın tele sürtüşü, kemandan ses üretilişi, belirli sürelerle yayın çekişi ve itilişi bu davranışların dikkat edilmesi gereken unsurlarıdır. Keman çalmada yayın bölümü ve yay şekilleri denildiğinde; yayın bölümleri, yarım yayların kullanımı, bütün yay kullanımı vb. davranışlar gerçekleştirilmelidir. Çalışmalar sürdürülürken tüm tellerde 2, 3 ve 4 vuruşluk sürelerle bütün yay çalışmaları daha da pekiştirilir. Öğrenciye kemanda temel yay teknikleri anlatılır. Temel yay tekniklerinden en önemlisinin detache olduğu, bu tekniğin çalma kurallarının bilgilendirilmesi ve tekniğin genel özelliklerinin anlatılmasıyla dersler sürdürülür.

Detache tekniği; sesleri birbirinden ayırarak ve yayı değiştirerek çalınan bir tekniktir. Bu teknikte seslerin pürüzsüz, yayın olabildiğince basınçla, köprünün yanında kesintisiz icra edilmesi gerekmektedir. Yayın tüm yay, üst veya alt yarısı kullanılmalıdır. Tüm yay çalışmasında parmak basıncı, sağ kolun ağırlığı eklenmelidir. Tekniğin icrasında uygun kaslar ve kemiklerin doğru kullanımı gerçekleştirilmelidir. Aynı zamanda her zaman dirsek ve bileğin önemi özellikle vurgulanmalıdır. Sağ el başparmak ve birinci parmağın ses üretmek için basıncı da tekniğin özelliklerindedir. Aşağı yay çekiminde kol ağırlığı bir arada kullanılarak kuvvetli ses gerçekleştirilir. Yukarı yay icrasında ise yerçekimi ile mücadele edilir ve dirsek lider rol oynar.

Detache tekniğinin çalışılmasında 3 maddeye dikkat edilmesi gerekmektedir:

1. Ağırlık
2. Yay hızı
3. Ses Noktası

Detache tekniğinin çalışılması için yayın kontrol edilmesi gerekir. Yayı ise düzgün tutmak için bir ayna kullanılmalıdır. Dizeleri mükemmel doğru açıyla çalmak için ise yayı görmek çok önemlidir. Bu yüzden çocuk aynaya bakıp paralel olarak kendisini izleyerek çalışmasını sürdürdüğünde daha verimli davranış elde edebilecektir. Bu arada yayın hızı ve basıncı da sabit tutulmalıdır:



Örnek: 2. “Re” telinde Detache tekniği

Detache tekniğinde dersler sürdürülürken dizi, alıştırma, etüd çalışmaları da başlatılır. Bunun yanı sıra küçük parçalar üzerinde dersler de yürütülür. Detache tekniği tam çalışıldıktan daha sonra keman çalmada diğer çok önemli yay tekniklerinden olan legato ile çalışmalar devam eder.

Legato, İtalyanca anlamıyla "birbirine bağlı" demektir ve notaların pürüzsüz çalarak bağlı olduğunu gösterir. Legato, detache tekniğinden farklı olarak seslerin bağlı, bir veya birden fazla yay içinde çalınmasını gerektiren bir yay tekniğidir. Tekniğin icrasında notaların ardışık çalınması, aralarında hiçbir kopukluğun olmaması önem taşımaktadır. Legato tekniğinin çalışılması sürecinde yön değişimi anında tüm yayın basıncının kaldırılması gerekmektedir. Yay değişimi ise önce dirsek düşürmekle başlamaktadır. Derslerde legato tekniğini kavrayabilmek, bu teknikte yayın doğru kullanımına ilişkin davranışlarını kazanmak, legato tekniğiyle çalabilmek önem taşımaktadır. Notasyonda legato, bir bağ ile notaları bağlayan kavisli bir çizgi veya kelime ile gösterilir:



Örnek: 3. "Re" telinde Legato tekniği

Aynı detache tekniğinde olduğu gibi legato tekniğinde de dizi, alıştırma, etüd çalışmaları devam ettirilir. 2 legato, 2 legato 2 ayrı, 3 legato bir ayrı, 4, 8, 12 vb. gibi legato çeşitleriyle öğrenci bu tekniğin genel özelliklerini kavramaya başlıyor. İlerleyen derslerde legato tekniğinde küçük parçalar ve eser çalışmaları başlatılır.

Temel yay teknikleri hakkında bilgi verildikten sonra keman çalmada her iki elin bir arada icra olunması konusuna dönebiliriz.

Böylelikle, keman çalmada sol ve sağ el pozisyonu; kemanda I. konum, bu konumda parmak durumları, temel çalışmalar, yayı kullanabilme, yayın bölünüşü ve yay şekillerini kavrayabilme, temel yay teknikleri, nota değerine ve bağlara göre yayın hızını ve yönünü ayarlamayı kavrama, çeşitli yay teknikleri ile çalışmalar temel çalışma davranışları içerisinde yer almaktadır. Her iki el çalışmaları pekiştirildikten sonra beraber çalma davranışlarına geçilebilir. Bu süreçte 4 parmak çalışmaları, tel değiştirme çalışmaları, sağ ve sol elin konumunu güçlendirme çalışmaları sürdürülür. Diğer taraftan, tüm tellerde bağlı çalma alıştırmaları; 2, 3 ve 4 bağlı çalma alıştırmaları, dört telde detache ve legato tekniği çalışmaları devam eder. Ayrıca, arşeyi (yayı) uç – orta – dip, üst yay – alt yay – bütün yay olarak kullanabilme çalışmaları, çalışılan majör ve minör tonlarıyla ilgili arpej çalışmaları, detache – legato tekniklerinin karma çalışılması, öğretilen yay teknikleri ile ilgili etüd çalışmaları, entonasyon çalışmaları da sürdürülür. Re majör gamının ardından sol majör dizisinde değişik yay şekilleri, bu tonda etüdlere, küçük parça ve şarkıların deşifre edilmesi, öğretilen yay tekniklerinin bu eserlerde uygulama çalışmaları, daha sonra piyano eşlikli eser çalışmaları, düo çalışması vb. derslerin yürütülmesi keman çalmada önemli noktalardır.

Bunların yanı sıra 3. ve 4. maddede belirtildiği gibi öğrencinin müziksel işitme becerilerinin geliştirilmesi ve müzik öğretisi ve nota bilgisinin pekiştirilme çalışmalarının da sürdürülmesi gerekmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Çalışmada keman çalmanın temel davranışları ele alınmış, kemana ve keman çalmaya ilişkin bilgiler verilmiştir. Bunlar kemanın ve öğelerinin tanınması, keman çalmaya ilişkin temel bilgi ve becerilerin öğrenilmesi ve uygulamasını kapsamaktadır. Keman eğitiminde belirlenen beceriler; keman çalmada duruş ve tutuş, sol ve sağ elin pozisyonu, parmak durumları, temel çalışmalar, temel yay teknikleri vb. becerilerdir. Böylelikle, keman çalmada temel davranışlar (keman çalmanın temelleri) öğretilen teknik, bilgi ve becerilerin pekiştirilmesini kapsamaktadır.

Keman eğitimi ve öğretiminde bazı aksaklıklar ve boşluklar yaşandığı için bu bilgi ve becerilerin pekiştirilmesi gerekmektedir. Keman eğitimcilerinin bu konuda duyarlı olmaları, önerilen bilgilerin uygulanması konusunda yardımda bulunmaları gerekmektedir. Son olarak, ilk derslerden bu davranışlara dikkat edilmesi genç kemancıları daha da ileriye götürecek etkiler sağlayacaktır.

Araştırmada başlangıç keman eğitiminin temelleri anlatılmış, keman eğitimci ve öğrencilerine, özellikle öğretmen adaylarına bu konuda eğitim ve öğretimde yol göstererek, kolaylık sağlanmasına çalışılmıştır.

Кайнакча

АУЭР, Л. Моя Школа Игры На Скрипке. Интерпретация Произведений Скрипичной Классики, М., Музыка, 1965, с. 274. (AUER, L. Benim Keman Çalma Yöntemim)

ПОГОЖЕВА Т. В. Вопросы Методики Обучения Игре на Скрипке, М., Музыка, 1966, с. 150. (Pogozheva T. V. Kemanın Öğretim Metodolojisi Üzerine Sorular)

ЯМПОЛЬСКИЙ И. Основы Скрипичной Аппликатуры, М., Музыка, 1977, с. 42. (YAMPOLCKY I. Kemande Parmak Numaralarının Temelleri)

HÜSEYNOVA, L. V. Tarihi Gelişim Sürecinde Keman, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, Tokat, 2007, s. 313.

HÜSEYNOVA, L. Erken keman eğitimi: Azerbaycan ve Türkiye Örneği, III. Uluslararası Eğitim Bilimleri Araştırma Kongresi, (Third International Congress Of Educational Research, Congress Book, Editör: Yrd. Doç.Dr. M. Y. Eryaman, Full Text Book, Girne-TRNC, 04-07 Mayıs 2011, s. 641-652

G. B. VIOTTI'NİN KEMAN SANATI TARİHİNDE YERİ VE 23 NOLU KONÇERTOSUNUN ANALİZİ

Lale HÜSEYNOVA¹⁸⁴
Ercan KARAKAYA¹⁸⁵

Özet

Dünya keman sanatının gelişimi Giovanni Battista Viotti'nin adıyla bağlantılıdır. Klasik dönemde yetişmiş Giovanni Battista Viotti de bu sanatta yer edinmiş önemli bir besteci ve keman virtüözüdür. Onun konçertoları birçok besteci için örnek olmuş, birçok yorumcu onun eserleri üzerinden gelişim sağlamıştır. İtalyan asıllı olan Viotti Fransız Klasik Keman okulunun oluşumunda önemli rol oynamıştır.

Aynı zamanda dahi bir kemancı olan Viotti, geniş ses imkanlarına, virtüöz özellikleriyle seçilen tekniklere sahip yorumcu idi. Viotti, kendine özgü stili, yetiştirdiği öğrencileri, Fransız keman okuluna ve keman repertuarına kazandırdığı yapıtları ile keman sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. Bestecinin yapıtları içerisinde yer alan 23 Nolu Keman Konçertosu bu açıdan büyük önem taşımaktadır.

Çalışmada Giovanni Battista Viotti'nin hayat ve yaratıcılığında bahsedilmiş ve 23 nolu Keman Konçertosu incelenmiştir. Çalışmanın amacı, 23 nolu Konçertoyu araştırmak ve eserin form ve icra yönünden analizini vermektir.

Anahtar Kelimeler: Viotti, keman sanatı, konçerto, analiz

Summary

Development of World violin art is related to the name of Giovanni Battista Viotti. Giovanni Battista Viotti trained in classical era is one of the important composers and violin virtuosos. His concertos are model for many composers; many interpreters improved themselves with the help of his musical Works. Viotti who was descent of Italian played an important role in the foundation of French classic violin school.

Viotti a genius violinist as well was a scholiast who had wide voice skill and technique chosen by virtuoso specialty. Viotti made important contributions to violin art with his original style, educated students and works to French violin school and violin repertoire. In this respect, number 23 concerto in composer works has an important place.

In this study, Giovanni Battista Viotti life and creativity was mentioned and his number 23 violin concerto was analyzed. Aim of the study is to search number 23 concerto and analyze it in terms of form and performance.

Key Words: Viotti, violin, concerto, analyze

Problem

Cezp edici bir şiirsel ahenge sahip olan bir keman virtüözü ve çok üretken besteci olarak ünlenen İtalyan asıllı müzisyen G. B.Viotti, (1755-1824) yaşadığı süre zarfında keman sanatına kattığı yenilikler ve Fransız keman okuluna katkılarıyla keman sanatı tarihinde derin iz bırakmıştır. Onun konçertolarının klasik keman konçertolarının gelişiminde büyük rolü vardır. Çalışmada bu konçertoların içerisinde eğitim ve öğretimde büyük katkı sağlayan 23 Nolu Sol majör Keman Konçertosu incelenmiş, araştırmanın amacı, yöntemi, evren ve örnekleme, sonuç ve önerileri belirtilmiştir.

¹⁸⁴ Doç. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi GSF Müzik Bölümü, lale_lad@hotmail.com

¹⁰⁹ ercankarakaya@hotmail.com

1. Giriş

İtalyan kemancı ve besteci G. B. Viotti, çağdaş keman okulunun gelişiminde yeni ufuklar açan isimlerden biridir. G. B. Viotti, gerek besteci, gerekse de virtüöz kemancı olarak keman sanatı tarihine unutulmaz ismini yazdırmıştır. Viotti'nin müziği onun çağdaşları tarafından çok yüksek bağlamda tutulmuş, sonralar çeşitli besteciler üzerinde büyük etkisini göstermiştir¹⁸⁶.

Onun eserleri ve konserleri olağanüstüydü ve kendi döneminden itibaren gelecek dönem bestecilerini ve keman yorumcularını etkilemiştir. Viotti, yeni tasarlanmış Tourte¹⁸⁷ yayını kullanan ilk büyük kemancılardan biri olmuştur.

Viotti'nin keman öğrenci sayısının düşük olmasına rağmen, zamanın P. Rode¹⁸⁸, R. Kreutzer¹⁸⁹ ve P. Baillot¹⁹⁰ gibi en etkili keman yorumcuları kendilerini onun müritleri olarak kabul etmişler. Sadece P. Rode onun öğrencisi olsa da, R. Kreutzer ve P. Baillot'un da bir müzisyen olarak olgunlaşmasında G. B. Viotti'nin büyük etkisi olmuştur (Hüseynova, 2014: 171). Bu üç isme öğretmenlik yapmış olması, Viotti'nin 19. Yüzyıl Fransız Keman Okulu'nun kurucu babası olarak bilinmesine neden olmuştur. O aynı zamanda Nicollo Paganini gibi önemli bir ismin üzerinde etkili olan August Duranowski¹⁹¹'nin de öğretmeni olmuştur.

Viotti yaratıcılığı, geniş ve kapsamlıdır. Bu eserler içerisinde bestecinin çok sayıda keman düoları, keman ve piyano için sonatları, iki keman ve kontrabas için trioları, yaylı kuartetleri, vokal eserleri vb. yapıtları yer almaktadır. Viotti'nin yaratıcılığında keman repertuarına kazandırdığı 29 keman konçertosu onun en önemli katkıları olarak bilinmektedir. Son on konçertosunda özellikle, Romantik tarzlı yaklaşımı görülmektedir. Beethoven¹⁹², keman konçertosunu yarattığı zaman Viotti'nin lirizmi, onun 20 Nolu Keman Konçertosunun etkisi altında kalmıştır. Ünlü besteci Brahms¹⁹³, Viotti'nin özellikle 22 Nolu Keman Konçertosunu başyapıt olarak nitelendirmiş ve kendi konçertosunun kompozisyonunda bir örnek olarak kullanmıştır.

G. B. Viotti, kendi kompozisyonları; konçertoları ile çarpıcı bir adım atarak, Paris ve hatta Avrupa müzik dünyasının konuşulana olmuştur. Viotti, öğrencileri ve hayranları olan Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer ve Pierre Baillot'tan oluşan kurduğu okulu ile üslup ve müzikal tarz bakımından büyük İtalyan hocası, değerli pedagog ve kemancı Gaetano Pugnani¹⁹⁴'nin yolunu takip etmiştir. Onun keman konçertoları geç romantik çağda bile etkili olmuştur.

Giovanni Battista Viotti, İtalya, Vercelli ilinde 1755 yılında fakir bir evde doğmuştur. İleri müzik yeteneğine sahip olduğu için Alfonso Dal Pozzo Della Cisterna'nın Turin'deki evine götürülmüştür. Temel müzik eğitimi aldıktan sonra Gaetano Pugnani'ye öğrenci olma şansını yakalamıştır. Daha sonra Pugnani ile solist olarak İsviçre, Almanya, Polonya ve Rusya gibi ülkelere geniş bir konser turnelerine çıkmaya başlamıştır.

¹⁸⁶ Bu bildiri "G. B. Viotti, Fransız Keman Okulundaki Yeri ve 23 Nolu Keman Konçertosunun Analizi" başlıklı tez önerisinden yola çıkarak oluşturulmuştur.

¹⁸⁷ François Xavier Tourte (1747 - 1835) : Fransız yay yapımcısı

¹⁸⁸ Jacques Pierre Joseph Rode (1774 - 1830): Fransız kemancı ve besteci

¹⁸⁹ Rodolphe Kreutzer (1766 [1] - 1831): Fransız kemancı, öğretmen, orkestra şefi ve besteci

¹⁹⁰ Pierre Marie François de Sales Baillot (1771 - 1842): Fransız kemancı ve besteci

¹⁹¹ Ağustos (Fryderyk) Duranowski (Auguste Frédéric Durand) (1770-1834): Polonya doğumlu Fransız kemancı ve besteci

¹⁹² Ludwig van Beethoven (1770 [1] - 1827) Alman besteci ve piyanist

¹⁹³ Johannes Brahms, (1833 - 1897): Alman besteci, piyanist ve orkestra şefi

¹⁹⁴ Giulio Gaetano Gerolamo Pugnani (1731 - 1798): İtalyan kemancı ve keman eğitimcisi

Viotti'nin en önemli besteleri, Ludvig van Beethoven üzerinde etkisi olan 29 keman konçertolarıdır. Özellikle bu eserlerden, 22 Nolu La minör (a moll) (1792) ve 23 Nolu Sol Majör (G Dur) dünya müzisyenleri, virtüöz kemancılar, müzik eğitimci ve öğrencileri tarafından hala sıklıkla çalınmaktadır.

Amaç

Bu araştırmanın amacı ünlü kemancı ve besteci G. B.Viotti'nin keman sanatındaki yerini araştırmak, 23 Nolu *Sol Majör* Keman Konçertosunu analiz etmektir.

Yöntem

Bu çalışmada tarama modellerinden betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmada G. B.Viotti'nin keman sanatındaki yeri araştırılmış, 23 Nolu *Sol Majör* Keman Konçertosu araştırmanın evrenini oluşturmuştur. Çalışma konçertonun üç bölümü ile sınırlandırılmış ve örneklem oluşturulmuştur.

2. 23 Nolu Keman Konçertosunun Analizi

G. B. Viotti 23 Nolu Keman Konçertosunu 1792-1794 yılları arasında Londra'da bestelenmiştir. Eserin ilk basılma tarihi 1804 yılı olup, Paris'te, Chérubini, et. al. Yayınevinde ışık yüzü görmüştür. Opus numarası 98 olan bu konçerto G majör (Sol Majör) tonundadır ve üç bölümden oluşmaktadır:

I. Allegro 4/4

II. Andante 2/4

III. Allegro 2/4

Bestecinin 23 Nolu Keman Konçertosu Klasik dönem eseridir. Eser, zengin müziği, güçlü melodisi ve teknikleriyle bestecinin olağanüstü yeteneğini ortaya koymaktadır. Konçerto müzik eğitimcilerinin beşinci ve altıncı yılında eğitim programında yerini alması gereken önemli konçertolardan biri olup, her bir müzik eğitimi öğrencisinin bu konçerto ile tanışması ve esere çalışması gerekmektedir. Konçertoda birçok çalgı teknikleri ve yöntemleri yer almaktadır. Esere dikkatli bir şekilde özümseyerek çalışılması, tüm bu teknik ve yöntemlerin uygulanması, müzisyenlerde iyi bir müzikal - teknik donanımlar sağlamasına yardımcı olacaktır.

I Bölüm, Allegro, 12'15

Konçertonun birinci bölümü Allegro (4/4) Sonat formundadır. Eserin birinci bölümü orkestra partisinin girişi ile başlıyor. Artık girişte konçertonun başlıca müzik tematizmi bir arada toplanmıştır. Birinci bölümün tonalitesi Sol Majördür. Keman solosu *f, con espressione*¹⁹⁵, gerek melodik, gerekse de ritmik açıdan çok ifadelidir. Esas tema da

¹⁹⁵ Con espressione (İt.) Duygulu, etkileyici

orkestra girişi gibi period formundadır. Birinci cümle sekiz ölçü, ikinci cümle de sekiz ölçüden oluşmaktadır. İkinci cümlede tema bir oktav aşağıda seslendirilmiştir:

Örnek 1:

The musical score for Example 1 is presented in two systems. The first system begins with a violin part marked 'f con espress.' and a piano part marked 'p'. The second system begins with a violin part marked 'p cresc.' and a piano part. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Belirtildiği gibi keman solosunun birinci cümlesi *forte* nüansında çok güvenli, aynı zamanda büyük etkileyici vurgularla icra olunmaktadır. Bu vurguların icra olunması yorumcular için belirli zorluklar yaşatmaktadır (Pogojeva, 1966: 127). Çekerek başlayan ilk vurgudan sonra iterek icra olunacak vurgunun da aynı parlaklıkta, aynı ses kalitesiyle, aynı derecede etkileyici yorum sergilemesi gerekmektedir. Ayrıca bu icrada yayın doğru paylaşılması; eksik veya fazla kullanılmamasına özen gösterilmelidir.

Bağlayıcı temada esas temanın etkileyici, duygulu icrası yerini daha hareketli, daha neşeli ezgiye vermiştir. Onaltılıklardan oluşan bu melodi çok “mutlu” ruh haliyle hakikaten de esas tema ile yardımcı tema arasında köprü görevini icra etmektedir. Yardımcı tema Re majör (D dur) tonunda icra olunmaktadır. Tamamlayıcı tema da Re majör tonundadır. Ezgide sürekli icra olunan “do diyez” notası bunu bir daha kanıtlamaktadır. Tamamlayıcı tema expositionu¹⁹⁶ sona erdiriyor. Tamamlayıcı temanın sonuncu ölçüleri keman partisindeki triller¹⁹⁷ ile bitiyor.

¹⁹⁶ Exposition (Lat.) Sergi, sergileme

¹⁹⁷ Tril (Alm.) En yaygın süsleme biçimlerinden biri

II Bölüm, Andante, 05'51

İkinci bölüm *Andante*, Mi majör (*E dur*) tonundadır. Fakat bazı ölçülerde tonun değişmesiyle birkaç başka tonalitelere yönelmeler de gözlenmektedir. Bölüm çok etkileyici, sakinleştirici bir ezgiye sahiptir. Sanki bölümde birinin anısına bestelenmiş, hatıralarla dolu bir ruh hali yansıtılır. Bu ruh hali; gerek sevinçli, gerekse de üzüntülü ruh halleri ile ana ton olan, Mi majörden başka tonalitelere geçişler zamanı çok belirgin şekilde kendini belli etmektedir:

Örnek 2:



Konçertonun ikinci bölümü çok etkileyici, sakinleştirici bir ezgiye sahip olduğu gibi, yorumda da tüm bu özelliklerin yansıtılması gerekmektedir. Bunlar sağ elde yay, sol elde pozisyon değişimlerinin yorumda çok titiz, kaliteli icra olunması ile bağlantılıdır. Aynı zamanda yorumda vibrato¹⁹⁸ türlerine de dikkat edilmesi gerekmektedir. Bölümün melodisine uygun vibrato türü seçilmelidir.

III Bölüm, Allegro, 08'51

Üçüncü bölüm majör ruh hali, hareketliliğiyle ikinci bölümden farklılık göstermektedir. Bölüm *Allegro*, Sol majör (*G dur*) tonundadır. Yapı açıdan bölümün keman solosu noktalı onaltılıklarla sıralanan notalardan oluşmaktadır. Keman solosu tekrar kuruluşlu perioddur.

Yorumda bir takım teknik zorluklarla karşılaşmaktadır. Kemancının arpejli, oktavlı onaltılıklarının gerek pozisyon geçişlerinde, gerekse de entonasyon konusunda özellikle çalışılması gerekmektedir. Bu kısımların ayrı ayrılıkta alıştırmaya ve egzersizlerle çalışılması önem taşımaktadır. İ. A. Lesman¹⁹⁹, L.Auer²⁰⁰'in keman öğretim metotlarından bahseden kitabında "hızlı geçiş" tekniğinin önem verilmesi gerektiğinin özellikle altını çizmiştir (Yampolski, 1977: 27). Önce notaların temizliğine, ardından pozisyon geçişlerine titizlikle çalışılmalıdır:

¹⁹⁸ Vibrato (İt.) Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme tekniği

¹⁹⁹ Lesman İ.A. kemancı ve keman eğitimcisi

²⁰⁰ Leopold Auer (1845 - 1930) Macar kemancı, akademik, orkestra şefi ve besteci

Örnek 3:

Tüm teknik zorluklar “C” bölümünde toplanmıştır. Oktavlı onaltılıklar (çift sesler), otuz ikilik notalar vb. çalgı usulleri burada yer almıştır. Keman solosundaki onaltılıklarda hem nüanslara (*p*, *cresc.* *dim.* *cresc.* vb.), hem de ezginin akışına dikkat edilirse daha renkli yorum sergileme fırsatı yakalanabilir.

Koda ile bölüm sona eriyor. Burada üçüncü bölümün başında olduğu gibi onaltılık notalarla nöbetleşen noktalı notaların icrasına tekrar dönüş yapılmıştır. Üçüncü bölüm tutti icra ile tamamlanmaktadır. Tutti çok gösterişli, tantanalı yorum sergilemektedir. Bu yorum kendini özellikle nüans konusunda (*f*, *ff*, *fff*) kanıtlamaktadır. Son üç akkor bölümün bitişini onaylayan son noktalarıdır.

Sonuç

Keman Sanatı Tarihinde özel yeri olan, ünlü besteci, değerli pedagog ve virtüöz kemancı Giovanni Battista Viotti, gerek yapıtlarıyla, gerek yetiştirdiği öğrencileriyle, gerekse de birçok katkılarıyla her zaman dev bir isim olarak dünya müziğinde yerini koruyacaktır. Bestecinin yapıtları keman sanatı tarihinde gözde eserlerdendir. Özellikle bestecinin keman konçertoları klasik keman konçertolarının oluşumunda büyük rol oynamıştır. Bu konçertolar içinde 23 Nolu Sol Majör Keman Konçertosu keman sanatı tarihinde önemli yere sahiptir. Eser, sonraki besteci nesil yaratıcılığında konçerto türünün gelişimine inanılmaz katkılar sağlamıştır.

Dünya keman müziğinde özel yeri olan G. B. Viotti, günümüze dek değerini korumuş ve korumaktadır. Viotti'nin doğum yeri olan İtalya yakınlarında Vercelli kentinde, Viotti Uluslararası Müzik Yarışmasıyla her yıl anılmaktadır. Aynı şehirde, İtalya'nın bir parçası olan “Piomonte dal Vivo”da Uluslararası Müzik Festivali - Viotti festivali de yer almaktadır.

Kaynakça

HÜSEYNOVA L. Keman Sanatı Tarihindeki Okullar; Belçika Keman Okulu, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas, 2014

POGOJEVA T.V. Keman Öğretim Metotlarına İlişkin Konular, “M” Moskova, 1966

YAMPOLSKİ İ. Keman Parmak Numaraları Temelleri, “M” Moskova, 1977

TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ/THMFNS LİNGUAPOETİKA ÖZELLİKLERİ: URFA YÖRESİ ÖRNEKLEMİ

Gonca DEMİR²⁰¹

Özet

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS ulusal/uluslararası platformlardaki dilbilimsel/müzikbilimsel uygulamalara paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı yüksek lisans tezi kapsamında ilk temelleri atılan, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı doktora tezi kapsamında geliştirilecek olan, ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sesleri üzerinde yapılan notasyon sistemi örneğidir.

Poetikolojide dilbilimsel yaklaşımlar ekseninde yerel varyasyon yöntemi ile yapılan araştırmalar sonucu lingua (dilbilimsel ekseninde her türlü lingualojik terim/kavram/öge-dilsel varyant/değişke/çeşitlenme)-poetika (şüirbilimsel ekseninde her türlü poetikalojik terim/kavram/öge-şüirdilsel varyant/değişke/çeşitlenme) terimine dikkat çeken linguapoetikaloglarca poetikodilbilimsel yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren poetikolinguistik özelliklerin etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (müzikodilbilimsel ekseninde her türlü yazınbilimsel/sözbilimsel/sesbilimsel terim/kavram/öge-halkdilbilimsel/toplumdilbilimsel/sosyodilbilimsel varyant/değişke/çeşitlenme) ekseninde sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/ıcrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisi/şekilbilgisi/sözvarlığı ölçütleri düzeyinde varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır.

II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri/GÜSBAG kapsamında sunulacak olan bildiri aracılığıyla; poetikodilbilimsel/müzikodilbilimsel yasalar ekseninde yapılan linguapoetika özelliklerinin Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V'nına aktarım/adaptasyon süreçleri Urfa yöresi örnekleme üzerinden gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Etnomüzikolojide Dilbilimsel Yaklaşımlar, Poetikoloji/Poetikolinguistik/Linguapoetika/Poetikodilbilimsel Performans, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V.*

TURKISH FOLK MUSIC PHONETIC NOTATION SYSTEM/TFMPNS CHARACTERISTICS OF LINGUAPOETICA: URFA REGION SAMPLE

Abstract

Turkish Folk Music Phonetic Notation System/TFMPNS is a notation system example which aims to initiate a parallel application to the national/international linguistic/musicological application foundations of which were laid under the scope of Istanbul Technical University Institute of Social Science Turkish Music Program post graduation thesis, which will be developed under the scope of Istanbul Technical University Institute of Social Science Musicology and Music Theory Program doctorate thesis, which is configured in phonetics/morphology/vocabulary axis of together with traditional/international attachments based on Standard Turkey Turkish/STT-Turkish Linguistic Institution Transcription Signs/TLITS-International Phonetic Alphabet/IPA sounds.

In poeticology as a result of researches carried out with local variation method in the axis of linguistic approaches it was emphasized by linguapoetologists who draw attention to the term lingua (every kind of lingualojic term/concept/element-linguistic variant/alternate/range in the axis of linguistic)-poetika (every

²⁰¹ Arş. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı. gnc.dmr@windowlive.com & <https://istanbultek.academia.edu/GoncaDemir>

kind of poeticalogic term/concept/element-poeticolinguistic variant/alternate/range in the axis of poeticalogic) that poeticolinguistic properties which sustain according to poeticolinguistics laws are sustained in the the existence of phonetics/morphology/lexical criteria together with local/universal correlations on theoretical/executive infrastructure of Turkish folk music literary/musical texts in the axis of linguistic approaches in ethnomusicology (every kind of poeticalogic/rhetoricalogic/phonologic term/concept/element-folklinguistic/rociolinguistic/sociolinguistic variant/alternate/range in the axis of musicolinguistic).

Through this announcement which is to be presented within the scope of the II. International Fine Arts Scientific Research Days/GUSBAG; transmission/adaptation process of linguapoetica features structured in poeticolinguistic/musicolinguistic axis to Turkish Folk Music Phonetic Notation System Database/TFMPNS D will be carried out through case of Urfa region.

Key Words: Linguistic Approaches In Ethnomusicology, Poeticology/Poeticolinguistics/ Linguapoetica/ Poeticolinguistic Performance, Turkish Folk Music Phonetic Notation System Database/ TFMPNS D.

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS

Müzik türleri içerisindeki ayrıcalıklı yerini kaynağını yöresel ağız farklılıklarında bulan kişiliğinden alan, yarınları ağız farklılıklarından doğan tavrını korumasına ve değişime karşı direnebilmesine bağlı olan Türk halk müziği verimlerinde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin dilbilimsel yasalara bağlı olarak ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edildiği, müzikolojik yasalara bağlı olarak ise etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar-performans/icra gösterim teori ekseninde yapılanan sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan türkülerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin de Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edildiği, diğer dünya dillerinde de var olan bu gerçeğin yerel/evrensel standartlarca varlığı/kullanılabilirliği çeşitli alanlar üzerinde tescillenmiş olan Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sesleri aracılığıyla notasyona aktarılarak aslına en uygun şekilde tekrar tekrar seslendirilebileceği dilbilimi/müzikoloji kaynak ve otoritelerince tespit edilerek onaylanmıştır (Radhakrishnan, 2011: 422-463). (Bkz. Şekil 1).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS; ulusal/uluslararası platformlardaki uygulamalara paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı yüksek lisans tezi kapsamında önerilen, İTÜ Sosoyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı doktora tezi kapsamında geliştirilecek olan, sesbilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Standart Türkiye Türkçesi/STT (bir toplulukta bölgeler üstü anlaşma aracı olarak tanınıp benimsenen, konuşulan lehçeler/ağızlar içerisinde yaygınlaşarak hâkim duruma geçen, dil türleri/kullanıldığı saha içerisinde en geniş işleve sahip olan yerel/sosyal tabakalara has izler taşımayan, ağızlar üstü/norm oluşturucu/varyasyon azaltıcı standart/prestij varyant/standart dil: Demir, 2002/4: 105-116), Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ (Anadolu diyalektolojisi üzerine yapılan kapsamlı derleme çalışmaları aracılığıyla derlenen yöresel ağız metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerini transkript edebilmek amacıyla kullanılan transkripsiyon işaretleri: TDK, 1945: 4-16) ve Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA (ses değerlerini uluslararası standartta yazıya dökme, tüm dillerdeki konuşma seslerini örnek bir biçimde kodlayabilme, dillerin doğru telaffuz edilmesini sağlayarak çok sayıda transkripsiyon sisteminin doğurduğu karışıklıkları önleyebilme, her bir ses için ayrı bir sembol geliştirebilme amacı ile işaret ve

simgelerden oluşturulmuş standart alfabe türü: IPA, 1999) sesleri ekseninde yapılan fonetik notasyon sistemi örneğidir (Demir, 2011).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV: Türk Dil Kurumu Ağız Araştırmaları Transkripsiyon Sistemi (Ercilasun, 1999: 43-48), Ağız Çalışmalarında Çeviriyazı (Sağır, 1999: 126-138), Anadolu Ağızları Ünlü ve Konson Değişimleri (Caferoğlu, 1964-1965: 1-33), Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ (Özbek, 2010: xviii, 11-19), Türk Alfabesindeki Harflerin IPA Karşılıkları ve Ses Tanımları/Çeviriyazı İşaretlerinin TDK/IPA Karşılıkları (Pekacar & Güner Dilek, 2009: 584-588), Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Sesbilim Abecesi: Ünlü ve Ünsüzlerin IPA Karşılıkları (Ergenç, 2002: 46-47), IPA Tabloları/Sürümleri (URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/ipachart.html>>), IPA Türkçe Sesli-Sessiz Harf Tablosu (IPA, 1999: 154-156), Düzensiz Konuşma İçin Ekstra-IPA Sembolleri (URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/extIPACHart2008.pdf>>), IPA Numara Tablosu (URL <[http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_Number_chart_\(C\)2005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_Number_chart_(C)2005.pdf)>), IPA Unicode Karakter Kodları (URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/phonsymbol.pdf>>), IPA X-SAMPA Eşdeğerlilik Tablosu (URL <<http://www.kreativekorp.com/miscpages/ipa/ipa-x.html>>);

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV: Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA ses kayıtları (URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/sounds.html>>), Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA Türkçe Sesli/Sessiz Harf Tabloları (IPA, 1999: 154-156) ses kayıtları, Türk Dil Kurumu Sesli Türkçe Sözlük/TDK STS (URL <<http://www.tdk.gov.tr/>>) ses kayıtları, Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edilmiş olan 128 adet Türk halk müziği metni (Özbek, 2010: 254-329) ses kayıtları (URL <<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>>, Tez No: 263098);

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV: Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük/TDK GTS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts>), Türk Dil Kurumu Sesli Türkçe Sözlük/TDK STS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_seslisozluk&view=seslisozluk>), Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük/TDK BTS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts>), Türk Dil Kurumu Kişi Adları Sözlüğü/TDK KAS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari>), Türk Dil Kurumu Türk Lehçeleri Sözlüğü/TDK TLS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_lehciler&view=lehciler>), Türk Dil Kurumu Türkçede Batı Kökenli Yabancı Kelimeler Sözlüğü/TDK TBKYKS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&view=bati>), Türk Dil Kurumu Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü/TDK BSTAS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat>), Türk Dil Kurumu Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü/TDK TTAS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas>), Türk Dil Kurumu Eş ve Yakın Anımlı Kelimeler Sözlüğü/TDK EYAKS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_esanlamlar&view=esanlamlar>), Türk Dil Kurumu Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü/TDK ADS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&view=atasozleri>), Türk Dil Kurumu Tarama Sözlüğü/TDK TS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_tarama&view=tarama>), Türk Dil Kurumu Zıt Anımlı Kelimeler Sözlüğü/TDK ZAKS (URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_zitanlamlar&view=zitanlamlar>), Türk Dil Kurumu Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü/TDK THADS (TDK, 1963-1982: C. I-XII), UCLA Fonetik

Laboratuvar Arşivi Türkçe Dil Veritabanı/UCLA FLA TDV (URL <<http://archive.phonetics.ucla.edu/Language/TUR/tur.html>>), Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV (Ergenç, 2002: 91-486), Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV (Özbek, 2010: 113-253);

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV; Standart Türkiye Türkçesi/STT ve Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ile transkript edilmiş olan 128 adet Türk halk müziği edebi/müzikal metni (Özbek, 2010: 254-329), IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTTFDP (Bicil & Demir, 2012);

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV: Türk alfabesindeki harflerin IPA karşılıkları ve ses tanımları/çeviriyazı işaretlerinin TDK/IPA karşılıkları (Pekacar & Güner Dilek, 2009: 584-588), Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ: ünlüler/ünsüzler/ayırt edici işaretler (Özbek, 2010: xviii, 11-19), IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTTFDP karakter kodları (Bicil & Demir, 2012), Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü/TTSS sesbilim abecesi: Standart Türkiye Türkçesi/STT ünlülerin ve ünsüzlerin IPA karşılıkları (Ergenç, 2002: 46-47), Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA (URL <[http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_\(C\)2005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_(C)2005.pdf)>), düzensiz konuşma için ekstra-IPA sembolleri (URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/extIPACHart2008.pdf>>), IPA numara tablosu (URL <[http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_Number_chart_\(C\)2005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_Number_chart_(C)2005.pdf)>), IPA X-SAMPA eşdeğerlilik tablosu (URL <<http://www.kreativekorp.com/miscpages/ipa/ipa-x.html>>), Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA Türkçe sesli-sessiz harf tabloları (IPA, 1999: 154-156), IPA unicode karakter kodları (URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/phonsymbol.pdf>>), IPA fontları (SIL encore IPA ve SIL IPA93 fontları (doulos/sophia/manuscript fontları: base characters/diacritics/tones ve punctuation)-macintosh/windows için fonetik fontlar-macintosh/windows için adobe fontları-GIF formu içerisindeki 4 stone fonetik font (stone sans/stone sans alternate/stone serif/stone serif alternate)-macintosh/windows için rogers fontları (IPAPhon)-TeX/LaTeX için fonetik fontlar vb. (URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/ipafonts.html>>) verilerinden oluşmaktadır.

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V; Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Öğretim Oturumları/THMFNS FFYÖO & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Kontrol Listesi/THMFNS FFYKL & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesçil Çözümleme Testleri/THMFNS SÇT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Dağarcığı Çözümleme Testleri/THMFNS SDÇT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Dağarcığı Çözümleme Değerlendirme Formu/THMFNS SDÇDF & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Değerlendirme Grubu/THMFNS FFYDG & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel-Şekilbilgisel-Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS SŞSÖBT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses/Şekil/Söz Dağarcığı Çözümleme Testleri/THMFNS SŞSDÇT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses/Şekil/Söz

Dağarcığı Çözümleme Değerlendirme Formu/THMFNS SŞSDÇDF vb gibi verileri de bünyesinde barındırmaktadır (Bkz. Şekil 1-2 ve Tablo 2-3).

Şekil 1. Müzikolinguistik yetileri grafik/çizelge/diagram örnekleme (Radhakrishnan, 2011: 429)

YÖRESİ: URFA
KİMDEN ALINDIĞI: MUKİM TAHİR
DERLEYEN & NOTAYA ALAN: MUZAFFER SARISÖZEN
OKUYAN: TENEKECİ MAHMUT GÜZELGÖZ

Gele Gele Geldim Bir Kara Daşa

Ge le ge le gel _____ dım bir ka ra da şa _____
Ni ce Sü lüy man _____ lar tağ tan _____ ên dı rır _____

4
Ya zı lan lar ge _____ lır sağı o _____ lan ba şa a man _____
Nı ce sı nın gül _____ ben zı nı sol dı rır a man _____

7
e fen dım Bı zı has ret koy _____ dı ka vim _____
e fen dım Ni ce sı nı dön _____ mez ê le _____

10
kar da şa _____ Bi ray rı lığ bir yoğ sil lığ bir _____ rö _____
gön de rır _____

13
lüm a ma ne fen dım

Şekil 2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV: Standart Türkiye Türkçesi/SST ve Urfa/Kerkük/Taleffer Ağzıları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ile metin transkripsiyonu (Özbek, 2010: 254-255 & Notasyon: Demir, 2011: 246)

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS Poetikoloji/Poetikolinguistik/Linguapoetika/Poetikodilbilimsel Performans Özellikleri

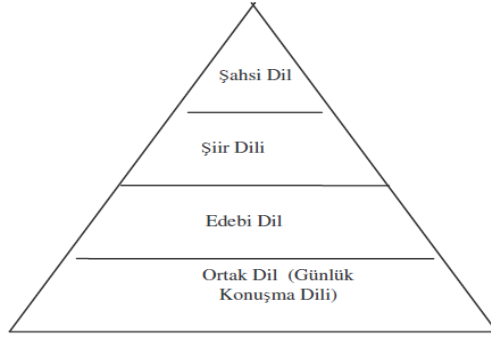
Geleneksel sözbilimin yeni bir biçimi ve söylem üstüne söylem türetme ilmi olan şiirbilim bir tür çağdaş sözbilimi olarak tanımlanmakta ve yazınbilimle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. (Kaplan, 1999: 145-161). Edebi dil/estetik dil/şiir dili düz yazıdan farklı bir gramer yapısına ve anlam/çağırışım/duygu değeri taşıyan kelimelerle kurulu mısra dizilimine sahip olan, kuramsal/icrasal altyapısında ahenk unsurları taşıyan, kapalı/gizil özellikleri bünyesinde barındırması dolayısıyla başka bir dile tam olarak çevrilemeyen bir üst dil (Çetişli, 1999: 14-28) & (Üçok, 1947: 138-139) ve sözcükleri değişik görevlerle/değerlerle/birleşimlerle sunan, zengin sembollerle/ritimli sözlerle/seslerin uyumlu kullanımıyla ortaya çıkan bir edebi anlatım/nazım biçimi olarak nitelendirilmektedir (Aksan, 1978: 558). Sesbilgisel farkındalık yetisi gerektiren edebî eser üretimi süreçlerinde kelime ve kelime gruplarının seçimi, ünlülerin peslik/tizlik/süre özellikleri, ses/anlam ilişkileri vb dilbilimsel özelliklerin dikkate alınması gerekmektedir (Coşkun, 2008: 263-264). Şiir dili sesbilgisel özellikleri (söze dönüştürülme süreçleri, ses/anlam koşulları vb) içermesi dolayısıyla fonetik bilgisi inceleme alanı sınırları içerisinde de varlığını sürdürmektedir (Aksan, 2006: 18). Şiirsel dil incelenme süreçlerinde ilk olarak fonetik bilgisi verileri (kelime ve kelime öbeklerini oluşturan seslerin fizyolojik/akustik özellikleri, parçalar/parçalarüstü birimleri, anahtar anlamları çağrıştıran bazı ses kümelerinin morfolojik nitelikleri) irdelenmektedir. Şiir dilinde söz dizimsel yapılar alışlagelen cümle yapılarından farklılıklar sergilemektedir. Cümle anlamlarının ortaya çıkartılması, kelime ve kelime gruplarının duygu değerlerinin belirlenmesi vb özellikler ise fonetik temelli bir inceleme ile açığa çıkarılabilmektedir (Çer, 2010: 23-25).

Yazınbilimsel/sözbilimsel/sesbilimsel yaklaşımlar ekseninde edebiyatın bir söz sanatı olduğu gerçeğinden hareketle bir edebî eserin niteliğinin nesnel olarak değerlendirilmesi süreçlerinde öncelikle dilsel yapısının özgünlüğünün tahlil edilmesi gerektiği vurgulanarak Rus dilbiliminde bedii edebi eser metnini dilin estetik işlevinin var oluş biçimi olarak araştıran alana lengüistik poetika/linguistik poetika-lengüapoetika/linguapoetika (poetika: yapmak/üretmek/yaratmak, sanat amaçlı olarak üretilen malzemeye verilen intizamın genel adı, şiir sanatı üzerine temellenen teorilerin sistematığı) adı verilmektedir (Gür & Koçakoğlu, 2009: 79). Edebi metnin dilini araştırmaya yönelik eserlerde dilin ekspresiv işlevi adlandırılması ile aynı düzlemde dilin poetik işlevi/dilin sanatsal işlevi/dilin estetik işlevi vb adlandırmalar da varlığını sürdürmektedir. Estetik işlev kavramı ekspresivlik/sanatsallık/şiirsellik vb bir dizi düşünceyi de bünyesinde barındırmaktadır. Bir eserin ebedî eser mertebesine erişebilme sürecinde dilbilimsel kanunlar (dilde tasarım/dilde keyfi zenginleştirme/dilin psikolojik özellikleri/duygusal dil/dilde tutumluluk yasası vb) ekseninde dilsel malzemeye olan bağımlılığını estetik algısı (artistik/sanatsal dışavurumlar, sözel/sanatsal performans fikri vb) ölçüsünde esnetebilme yetisini bünyesinde barındıran yazar/sanatkâr halk dilinde varlığını sürdüren dilsel verileri sanatsal tasvire en uygun birlikleri seçerek/süsleyerek dilin gizemli/bedii/estetik anlamlarını ortaya çıkarmaktadır (Yuldashev, 2013: 31-43).

Poetikolojide dilbilimsel yaklaşımlar ekseninde yerel varyasyon yöntemi ile yapılan araştırmalar sonucu lingua (dilbilimsel ekseninde her türlü linguolojik terim/kavram/öge-dilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Demir, 2010: 93-106)-poetika (şiirbilimsel ekseninde her türlü poetikolojik terim/kavram/öge-şiirdilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Okay, 1988, 1990, 2004) kavramlarının birleşimi ile oluşan linguapoetika teriminin yerel/evrensel ilintilerle birlikte fonetik/morfolojik/sözcüksel ölçütler düzeyinde poetikolinguistik

özellikler (sesbilgisel/şekilbilgisel/sözvarlıksal ölçüt tür ve biçimleri, yazınbilimsel/sözbilimsel/sesbilimsel yaklaşım tür ve biçimleri: Aksan, 1999: 17 & 2005: 1-13) çerçevesinde dilsel/şiiresel/şiiirdilsel/şiiirdilbilimsel ve müzikal/müziksel/müzikbilimsel/müzikodilbilimsel metinlerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdürdüğü linguapoetikologlarca vurgulanmıştır (Güldaş, 1990: 316-317). (Bkz Şekil 3 ve Tablo 1-2-3).

Kafiyesel/ritimsel ifade araçlarıyla dilbilimsel işaretlerin yapısına dikkat çeken dilsel/şiiresel/şiiirdilsel/şiiirdilbilimsel performans özellikleri (Parmentier, 1995: 129-130) ile melodisel/ölçüsel ifade araçlarıyla müzikbilimsel işaretlerin yapısına dikkat çeken müzikal/müziksel/müzikbilimsel/müzikodilbilimsel performans özellikleri (Yıldırım & Koç, 2008: 35) & (Eliot, 2007: 136-137) algısal/bilişsel süreçler (Wittgenstein, 1953-2007), kelimesel/sözcüksel seçimler (Wilson, 1929: 211-225), türel/içeriksel elementler (Nettle, 1964: 291) vb gibi özsel/içeriksel nitelikleri dolayısıyla ortak bir paydada buluşturulabilmektedir (Türkmenoğlu, 2007: 433-438) & (Özışık, 1963: 37-40).



Şekil 3. Dil kullanım tür ve biçimleri: şahsi dil/şiiir dili/edebi dil/ortak dil/günlük konuşma dili arasındaki organik geçişlilik süreçleri (Yılmaz, 2010: 625)

Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metinleri poetikoloji/poetikolinguistik/linguapoetika/poetikodilbilimsel performans özellikleri; ezgili manzum halk edebiyatı ürünleri (1967-1987 yılları arasında musiki meclislerinde canlı olarak kaydedilmiş müzikler ile taş plak kayıtları ekseninde bilimsel derleme kuralları gereğince yöre müziğine hâkim kaynak kişilerden derlenen ve bir kısmı TRT Kurumu Türk halk müziği repertuarına aktarılan türkü metinleri: Metinler: Hoyratlar/Maniler/Divanlar), biçimsel öğeler (şiiir tür ve biçimleri: Standart Türkiye Türkçesi/STT ve Urfa/Kerkük/Talâffer Ağzları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ile transkript edilmiş olan 128 adet edebi/müzikal metinde bent/ölçü/uyak bakımından oldukça sağlam bir yapıya sahip mani/66, hoyrat/21, koşma/az sayıda, türkü/51, gazel/makam, murabba/1 ve muhammes/1 olmak üzere yedi ayrı biçimsel öge tespit edilmiştir), mani (halk şiiirinin en küçük nazım biçimi olan mani türünden 15'i uzunhava, 51'i kırık hava tarzında okunmuş 66 örnek bulunmaktadır. Tüm mani türlerinde uyak aaxa biçimindedir. Maniler uzunhava tarzında daha çok kadınlar tarafından okunmaktadır), hoyrat (cinaslı anlatımı esas alması dolayısıyla cinaslı mani ve yöreye özgü yaygın bir uzunhava biçimi olarak da tanımlanan hoyrat türünden 21 örnek bulunmaktadır. Musiki meclislerinde yüksek perdelerden icra edilen hoyratlar bazen ustalar arasında karşılıklı atışma biçimine de dönüşebilmektedir. Eski Türk şiiiri nazım şekillerinden tuyuğ/rubaî türlerinde olduğu gibi duygu ve düşünceler dört dize içerisinde kısa/öz/sanatlı bir biçimde anlatılmıştır. Hoyrat türü kırık havalarda çok nadiren kullanılmaktadır. Bu süreçte ayak/ilk dize tekrar edilerek diğer dizelerin ölçüsüne uydurulmaktadır), koşma (âşıklık geleneğinin Urfa şehir merkezinde bulunmaması dolayısıyla düzenli bent yapılarına sahip olan

koşma türüne çok sık rastlanılmamaktadır. Bu biçimdeki şiirler Kıyas/Akpınar/Yaşlıca vb gibi Bektaşî muhibbi olan belde âşıklarının hafızasında ve dillerinde varlığını sürdürmektedir. Şehir merkezinde rastlanan örneklerin çoğu ise çeşitli halk hikâyelerinden ileri gelmektedir), türkü (aşk/gurbet/sevgi vb gibi duygu ve düşüncelere bağlı kavramların dile getirildiği türkü türü biçim olarak mani katarlarından, çeşitli sayıdaki dizelerden oluşan bentlerden ve bu bentlere bağlı nakaratlardan/ bağlantılardan oluşmaktadır. Metinler arasında yer alan mani katarlarından oluşan biçimler zengin bir kol oluşturmaktadır. bentleri/dizeleri 5, 6, 8, 11 heceli ve bağlantıları/nakaratları 1, 2, 3 dizeli olan türkü türünde 51 örnek tespit edilmiştir), gazel (Urfa musikisinde makam oluşum/gelişim süreçlerini, makamın durağını/ şubelerini/mertebelerini/seyrini gösteren bir tür olarak tanımlanmıştır. Bu tür Urfa musiki geleneğinde ustalar tarafınca makam olarak da tanımlanmıştır. Usta halk sanatçıları tarafından özenle korunup saklanan, aynı zamanda bir müzik biçimi olarak da nitelendirilen gazel türü musiki meclislerinin ağırlığını temsil etmektedir. Gazeller hane adı verilen şubelerden meydana gelmektedir. Hanelerin her birinin başka adlandırılma şekilleri bulunmakta ve her hane gazelin bir beyti ile söylenmektedir. Gazel icrasında önce bir taksim yapılarak okuyucu gazele hazırlanmakta, gazel türü maye şubesiyle başlamakta, her şube bir önceki şubeden daha yüksek bir perdeye taşınmakta ve başında taksim/ayak/saz eseri bulunmaktadır. Gazel bir fasıl tertibi içerisinde okunduğunda haneler arasına şarkı/türkü vb gibi şubeye ayak olabilecek müzikler icra edilmektedir. En tiz şubeden sonra sesi yeterli olan okuyucular bir de hoyrat okumakta, tekrar sıra ile pes perdeye inilmekte ve gazel maye şubesiyle sona ermektedir. Gazelhanlar zaman zaman gazel/kaside/mesnevi/murabba/ muhammes vb gibi eserlerin sonuna hüsn-i hâtime/hâtime olarak adlandırılan aynı/başka bir şaire ait küçük bir bölüm eklemektedirler. Halk/divan şiiri biçimindeki şiirlerin tümüne gazel denilebilmektedir), murabba (bent sayısının çok olması, her bendi ayrı çeşniden seslendirme mecburiyeti ve sözel/sanatsal icra profili gerektirmesi dolayısıyla usta sanatçılar tarafından icra edilebilmektedir. Aruz ölçüsünün mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün kalıbıyla söylenmiş 4 dizeli 7 bentten oluşan Şair Eşref'e ait bir murabba tespit edilebilmiştir), muhammes (usta gazelhanlar tarafından icra edilebilen eserlerdir. Aruz ölçüsünün fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbıyla söylenmiş 5 dizeli 3 bentten oluşan bir muhammes kaydedebilmiştir) olmak üzere dokuz düzeyde değerlendirilmiştir (Özbek, 2010: 98-102, 254-329) & (Öksüzöğlü & Özkan, 2010: 395-411) & (Macit, Url <<http://www.millifolklor.com>>) & (Altungöz, Url <<http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22148,urfa-muzigi-hakkinda.pdf?0>>). (Bkz Tablo 1-2-3).

Cins/Cinslik/Cinsiyet Figürü/Prototipi/ Profili	Kaynak Kişi Künye Bilgileri	Poetikoloji/Poetikolinguistik/ Linguapoetika/Poetikodilbilimsel Performans Özellikleri
Abdullah Balak Eri/Erkek	1938, Urfa doğumlu. Matematik öğretmeni. Besteci; saz çalar, hoyrat ve türkü okur.	Yar gözlerin ceyrandır Siyah zülfin ilandır Ağ gerdana dolandır Benî öldiren esmer
Ahmet Uzungöl Eri/Erkek	1930, Urfa doğumlu. Milli eğitim müdürlüğünde memur. Mevlithanlık yapar. Gazel, hoyrat ve türkü okur.	'Aşkı ebedidir erecek sanma zevâle Dönsem elem-i kaır-ı firâkıyla hilâle Beygâne-yî gendim seni ben görmeden evvel Ëttin bugün eglencemî feryâd ile nâle
Ahmet Yılmaztaş Eri/Erkek	1920, Urfa doğumlu. Kebapçılık yapar. Hoyrat ve türkü okur.	İşte geldi arpa da buğday harmanı civanım harmanı Elimdedir kanlıların fermanı Koy desinler Halil Begim divanı Ben ölürsem köşkler kalsın veranı
Bakır Yurtsever Eri/Erkek	1909, Urfa doğumlu. Mevlithanlık, bekçilik ve müezzinlik yapar. Gazel, hoyrat ve türkü okur.	Havayıdır deli gönül havayı heyran yar Alıcı kuşlar üskek yapar yuvayı gerip yar Türkmen kızı katarlamış mayayı heyran yar Çeker gider yaylasına bir gelin gerip yar
Cemil Cankat Eri/Erkek	1913, Urfa doğumlu. Şoförlük yapar. Besteci, hoyrat ve türkü okur. Birçok	Urfanın etrafı dumanlı dağlar Ciğerim yanyor anem gözlerim ağlar Benim zalim derdim cihanı yakar

	türküsünü plaklara okumuştur.	Gezme ceylan bu dağlarda seni avlallar Annenden babandan yardan ayrı kıoyallar
Fatma Sabırlı Dişil/Kadın	1908, Urfa doğumlu. Ev hanımı. Hafızasında birçok hikâye, hoyrat ve mani vardır.	Bahçıya kuzı girdi yar yar aman yar aman Tüyü kırmızı girdi aman aman halım yaman Seni sevdim sevelî yar yar aman yar aman Kılbıme sızı girdi aman aman halım yaman
İbrahim Özkan Eril/Erkek	1948, Urfa doğumlu. Çiftçilikle uğraşır. Besteci, ut çalar, hoyrat ve türkü okur.	Marhamam düştü suya Hıyanam güzel soya Yerin kulağı delik Korhiyam 'alem duya
Hamit Belli Eril/Erkek	1925, Urfa doğumlu. Mevlithanlık yapar, gazel, hoyrat ve türkü okur.	Aney keribem kıardaş bu vatanda Oğil gerip bülbül ötede Geriblig yaman olur Baş yastığa yetende
Hamza Şenses Eril/Erkek	1904, Urfa doğumlu. Besteci, bağlama, cümbüş ve tambur çalar, hoyrat ve türkü okur. Türkülerinin çoğunu plaklara okumuştur.	Kız adın Fatma güzel Kaşların çatma güzel Eger beni seversin Yalnız yatma güzel
Kadir Yılmaz Eril/Erkek	1926, Urfa doğumlu. Hükümet konağında hizmetli. Hoyrat ve türkü okur.	Sene dağlar Kar yağmış sene dağlar Bir elde 'erzihalım Bir elde sene dağlar
Mahmut Güzelgöz Eril/Erkek	1919, Urfa doğumlu. Esas mesleği tenekeciliktir. Mevlithanlık yapar. Gazel, hoyrat ve türkü okur.	Gele gele geldim bir kıara daşa Yazılanlar gelir sağ olan başa aman efendim Bizi hıesret kıoydı kıavım kıardaşa Bir ayrılış bir yohsıllık bir ölüm aman efendim
Mahmut Yapar Eril/Erkek	1919, Urfa doğumlu. Esas mesleği imamlıktır. Gazel, hoyrat ve türkü okur.	Çiçek aldım kebattan Yarin yüregi polattan Ben yara çok yarvaldım vay vay Vazgeçmedim 'iynattan
Mehmet Şenses Eril/Erkek	1907, Urfa doğumlu. Esas mesleği ayakkabıcılıktır. Hoyrat ve türkü okur.	'Eleziz uzın çarşı Dükkanlar karşı karşı Öyle bir yar sevdim ki Kıara kaç kıumral saçlı
Mukim Tahir Eril/Erkek	1900, Urfa doğumlu. Esas mesleği çiftçiliktir. Beste yapar, saz ve tambur çalar, gazel, hoyrat ve türkü okur.	Ayağında kondıra Yar gelir dura dura ölürüm ben ölürüm Genç 'ömrümü çürüttüm Göksüme vura vura ölürüm ben ölürüm
Nafi Budak Eril/Erkek	1912, Urfa doğumlu. Plak satış dükkanı vardır. Hoyrat ve türkü okur.	Portakal dilim dilim Gel otur benim gülüm vay Ne dedim ne söyledim Lal olsun benim dilim
Ömer Alaybeyi Eril/Erkek	1894, Urfa doğumlu. Çiftçilikle uğraşır. Belediye başkanlığı yapmıştır. Uzun hava ve türkü okur.	Annama söyleyin damda yatmasın Çuğa şalvarıma uşçür taşmasın Oğlü gelir deye yola bakmasın Di vurün vurün Türk uşakları namus günüdür
Seyfettin Sucu Eril/Erkek	1942, Urfa doğumlu. Esas mesleği dokumacıdır. Hoyrat ve türkü okur, popüler bir sanatçıdır.	Bu kıandan Kervan işler bu kıandan vay vay Kes zülfün herac eyle Kıurtar beni bu kıandan
Not: Urfa/Kerkük/Talâffer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ve Standart Türkiye Türkçesi/STT ile transkript edilmiş olan 128 adet Türk halk müziği edebi/müzikal metninin ve 1967-1987 yılları arasında musiki meclislerinde canlı olarak kaydedilmiş müzikler ile taş plak kayıtları ekseninde bilimsel derleme kuralları gereğince yöre müziğine hâkim 1'i dişil/kadın 18'i eril/erkek olmak üzere toplam 19 okuyucu/kaynak kişiden derlenen yerel/yöresel ses kayıtlarının kuramsal/ıcrasal altyapısında varlığını sürdüren poetikoloji/poetikolinguistik/linguapoetika/ poetikodilbilimsel performans özellikleri irdelenmiştir.		

Tablo 1. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS poetikoloji/poetikolinguistik/linguapoetika/poetikodilbilimsel performans özellikleri (Özbek, 2010: 254-329, 335-336)

**Gele gele geldik bir kara taşa/jele jele jeldic bir kara taşa
Gele gele geldim bir kara daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa**

Yöresi: Urfa

Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek

Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek

Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek

TRT THM Repertuarı Sıra No: 701

Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taşa	jele jele jeldic bir kara taşa	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daşa
Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)	jazulanlar jeler sa: olan başa aman efendim	Yazılanlar gelir sağ olan başa aman efendim	jazulanlar gelür sağ olan başa aman efendüm
Bizi hasret koyar kavim kardaşa	bizi hasret kojar kavim kardaşa	Bizi hasret koydı kavim kardaşa	Büzü hasret kojdur kavum kardaşa
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	bir ajrutluk bir joksulluk bir ölym aman efendim	Bir ayrılığ bir yoğsulluğ bir ölüm aman efendim	Bir ajrutluğ bir jøxsulluğ bir əlim aman efendüm
Nice sultanları tahttan indirir	niğe sultanları tahttan indirir	Nice Süleymanları tahttan endirir	Nidže şaejmanları tahttan endürür
Nicesinin gül benzini soldurur (aman efendim)	niğesinin gyl benzini soğdurur aman efendim	Nicesinin gül benzini soldurur aman efendim	Nidžesünümün gyl benzini sođdurur aman efendüm
Niceleri dönmez yola gönderir	niğeleri dönmez jola gönderir	Nicesini dönmez ele gönderir	Nidžesünü dænmez ele gænderür
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	bir ajrutluk bir joksulluk bir ölym aman efendim	Bir ayrılığ bir yoğsulluğ bir ölüm aman efendim	Bir ajrutluğ bir jøxsulluğ bir əlim aman efendüm
Not 1. Anadolu ağız araştırmalarında çeviriyazı sistemleri: standart yazım/transkripsiyon/var yasyon yöntemi Standart Türkiye Türkçesi/STT ile transkript edilmiştir (Demir, 2010: 93-106) & (Demir, 2012: 1-8) & (TRT THM Repertuarı Nota Arşivi: http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%20KARA%20B%20DDR%20KARA%20TA%20DEA)	Not 2. IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTDFP (Bicil & Demir, 2012) ekseninde Türk alfabesindeki harflerin IPA karşılıkları ve ses tanımları (Pekacar & Güner Dilek, 2009: 584-588)-Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü/TTSS sesbilim Abecesi: ünlü ve ünsüzlerin IPA karşılıkları (Ergenç, 2002: 46-47) aracılığıyla Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.	Not 3. Etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar: müzikolojik veri kaydetmede fonetik yazı kullanımı: ağız dokümantasyonunun dilbilimsel ve müzikolojik ekseninde gerekliliği: Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin fonetik notasyonu (Demir, 2011) yöntemi ekseninde Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ: ünlüer-ünsüzler-ayırt edici işaretler ile transkript edilmiştir (Özbek, 2010: 254-255).	Not 4. Türk dili ağız araştırmalarında Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA kullanımı: Türkiye'de ağız metinlerinin IPA kullanılarak yazıya geçirilmesi (çeviriyazı işaretlerinin TDK-IPA karşılıkları: Pekacar & Güner Dilek, 2009: 576-578, 584-588) yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.

Tablo 2. Yerel/evrensel yapısal/üretimsel/dönüşümsel dil teorileri, etnomüzikolojide dilbilimsel/yazınbilimsel/sözbilimsel/sesbilimsel yaklaşımlar, ses bilgisi/fonetik-şekil bilgisi/sözdizimsel-söz varlığı/sözcüksel ölçütler ekseninde yapılanan Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS.

Gele gele geldik bir kara taşa/jele jele jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kara daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa			
Yöresi: Urfa			
Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek			
Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek			
Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek			
TRT THM Repertuarı Sıra No: 701			
Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taşa	jele jele jeldic bir kara taşa	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daşa
Not 1. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/ıcrasal altyapısında varlığını sürdüren ses bilgisi ölçütleri: Standart Türkiye Türkçesi/STT > Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesçil Alfabe/IPA: [a] Geniş, düz, öndamaksıl (predorsal) > [ɑ] Geniş, düz, ardamaksıl (postdorsal) - [e] Geniş, düz, öndil (kapalı) > [ɛ] Geniş, düz, öndil (açık) - [i] Dar, düz, ödil (açık) > [ɪ] / [i] Dar, düz, öndil (kapalı) - [b] > [b] Ötümlü, patlamalı, çift dudak - [d] > [d] Ötümlü patlamalı, dilucu-dişardı - [k] Ötümsüz, patlamalı ardamak > [c] Tonsuz, ön damak, patlamalı - [g] Tonlu, ön damak-dil ortası, patlayıcı > [J] Ötümlü, patlamalı dil-artdamak (ön) - [I] > [I] Tonlu, diş eti, yanak akıcı - [m] > [m] Tonlu, çift dudak, genizli - [r] Ötümlü, çok vuruşlu, dilucu-dişeti > [r] Ötümlü, tek vuruşlu, dilucu-dişeti [ʏ] Ötümsüz, sızıcı - [s] > [ʃ] Ötümsüz, sızıcı, dil-öndamak - [t] > [t] Ötümsüz, patlamalı, dilucu-dişardı. Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağzları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ > Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesçil Alfabe/IPA: [j] Kısa, vurgusuz, i/ê arası bir ünlü > [ú] Çok kısa ı- [k] İnce ya da kalın ünlülerle hece kuran, normal k'dan daha arkada teşekkül eden patlayıcı ve kalın olan bir art damak ünsüzü > [k] Tonsuz, arka damak, patlamalı.			
CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV
Not 2. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/ıcrasal altyapısında varlığını sürdüren şekil bilgisi ölçütleri: V/C analizi (Gorman, 2013: 39-63): V= Vowel (Ünlü/Sesli Harf), C= Consonant (Ünsüz/Sessiz Harf) sembolize etmektedir. V/C analiz yöntemi türkü metninin tüm dizelerine uygulandığında ses/hece/kelime/cümlele dizimsel bölümlenme/vurgu ekseninde farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örnek: I. kıta III. dize: koyar: CVCVC-koyar: CVCVC-koydu: CVCCV-koydu: CVCCV			
Gele gele (ge.le ge.le) gel.dik bir kara ta.şa	jele jele (je.le je.le) jel.dic bir kara ta.şa	Gele gele (ge.le ge.le) gel.dim bir kara da.şa	Gele gele (Ge.le ge.le) gel.düm bir kara da.şa
Not 3. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/ıcrasal altyapısında varlığını sürdüren ses/hece/kelime/cümle dizimsel ölçütler: prozodik fonotaktik analiz (Sherer, 1994): (.) = hecesel bölümlenme noktalarını sembolize etmektedir. Prozodik fonotaktik analiz yöntemi türkü metninin tüm dizelerine uygulandığında dilbilimsel/ritmik-müzikbilimsel/melodik prozodi örtüşümü kuralları gereğince sesel/hecesel/kelimesel/cümlesel bölümlenme/vurgu noktaları ekseninde farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örnek: melodik prozodi>ritmik prozodi: gele>ge.le, jele>je.le, gele>ge.le, gele>ge.le			
Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SzV	Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV	Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağzları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV	Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV
gele: gele (TDK STS)-gele (TDK BTS)-gelsin (TDK THADS/TTAS)-gel, hele gel, haydi gel (TDK TS). geldik: geldi-k (TDK BTS). bir: bir (TDK STS)-bir (TDK GTS)-ber/bi (TDK TTAS)-bir (TDK TS). kara: kara (TDK GTS)-kara (TDK TTAS)-kara (TDK TS). daşa: taş (TDK GTS)-taş (TDK TTAS)-daş(TDK TS).	je'le: gele > je'le je'ldic: gel-dik > je'l-dic 'biy: bir > 'biy ka'ra: kara > ka'ra 'taʃa: taş-a > 'taʃ-a	gele: gelmek, bir yere gitmek ulaşmak, varmak. geldim: gelmek, bir yere gitmek ulaşmak, varmak. bir: sayı adı, belirsizlik sıfatı. kara: kara, siyah, kötü, sıkıntılı, yas. daşa: taş.	gele/je'le/gele geldik/je'ldic/geldim bir/bir/bir kara/ka'ra/kara daşa/'taʃa/daşa
Not 4. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/ıcrasal altyapısında varlığını sürdüren söz varlığı ölçütleri: Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SV (Url < http://www.tdk.gov.tr >) & Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağzları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV (Özbek, 2010: 113-253) & Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV (Ergenç, 2002: 46-47) & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA ile transkript edilmiştir.			

Tablo 3. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişimi Süreçleri/THMFNS FFYGS ekseninde yapılanan Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU: müzikolinguistik yetileri grafik/çizelge/diagram örnekleme.

Bulgular

Halkbilim analiz modellerinden performans/icra gösterim teori (halkbilimsel ekseninde her türlü folklorik terim/kavram/öge-halkbilgisel varyant/değişke/çeşitlenme ve halkdilbilimsel ekseninde her türlü linguistik terim/kavram/öge-halkdilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Çobanoğlu, 1999) ve etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (müzikbilimsel ekseninde her türlü müzikolojik terim/kavram/öge-müziksel varyant/değişke/çeşitlenme ve müzikodilbilimsel ekseninde her türlü müzikolinguistik terim/kavram/öge-müzikodilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Stone, 2008) ekseninde sözel/sanatsal bir performans türü ve prelinguistik/presanatsal bir köken dil olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri düzeyinde varlığını sürdüren poetikoloji/poetikolinguistik/linguapoetika/poetikodilbilimsel performans özelliklerinin (dilbilimsel ekseninde her türlü lingualojik terim/kavram/öge-dilsel varyant/değişke/çeşitlenme ve şiirdilbilimsel ekseninde her türlü linguapoetikolojik terim/kavram/öge-şiirdilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Yuldashev, 2013: 31-43) Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Öğretim Oturumları/THMFNS FFYÖÖ & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Kontrol Listesi/THMFNS FFYKL & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Değerlendirme Grubu/THMFNS FFYDG & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel-Şekilbilgisel-Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS SSSÖBT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses/Şekil/Söz Dağarcığı Çözümleme Testleri/THMFNS SSSDÇT vb)'nına aktarım ve adaptasyon süreçlerinin gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Basılı Kaynaklar

- Aksan, D., (2005). Şiir Dili. Ankara Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi, 2:1.
- Aksan, D., (1978). Türkiye Türkçesi Gelişmeli Ses Bilimi. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Aksan, D., (1999). Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış). Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Aksan, D., (2006). Şiir Dili ve Türk Şiir Dili. Engin Yayınları, Ankara.
- Altıngöz, İ. H., Urfa Müziği Hakkında. Url <<http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22148,urfa-muzigi-hakkinda.pdf?0>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- Bicil, Y., & Demir, G., (2012). IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTFD. TÜBİTAK Ulusal Elektronik ve Kriptoloji Araştırma Enstitüsü/ UEKAE'nde Çoklu-Ortam Teknolojileri Araştırma ve Geliştirme Laboratuvarı, Gebze/ İstanbul.

- Caferoğlu, A., (1964-1965). Anadolu Ağızları Ünlü ve Konson Değişmeleri. (Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1963-1964'ten Ayrınbasım), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Coşkun, M. V., (2008). Türkçenin Ses Bilgisi. IQ Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Çer, E., (2010). Şiirde Fonetik-Semantik İlişkisinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Muğla.
- Çetişli, İ., (1999). Yeni Türk Edebiyatı Metin Tahlillerine Giriş Şiir. Kardelen Kitabevi, Isparta.
- Çobanoğlu, Ö., (1999). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Demir, G., (2011). Dil-Müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Yöresel Ağız Özelliklerinin Fonetik Notasyonu. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı (Tez Danışmanı: Doç. Erol Parlak), İstanbul, Türkiye.
- Demir, N., (2002/2004). Ağız Terimi Üzerine. Türkbilig Yayınları.
- Demir, N., (2010). Türkçede Varyasyon Üzerine. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 17, 2.
- Demir, N., (2012). Türkçe Ağız Araştırmalarında Bazı Yöntem Sorunları. Dialektolog Dergisi (Ağız Araştırmaları Dergisi) (4), Yaz 2012.
- Eliot, T. S., (2007). Edebiyat Üzerine Düşünceler. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Ercilasun, A., (1999). Ağız Araştırmalarında Kullanılacak Transkripsiyon İşaretleri. Ağız Araştırmaları Bilgi Şöleni, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yayınları: 697, Ankara.
- Ergenç, İ., (2002). Konuşma Dili ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü. Multilingual Yabancı Dil Yayınları, Baskı Matbaa, İstanbul.
- Gorman, K., (2013). Generative Phonotactics. The University of Pennsylvania Linguistic Department, (Published Doctor of Philosophy Thesis), Pennsylvania.
- Güldaş, S., (1990). Türkçe'de Vurgu ve Musikimizin Sözlü Eserlerinde Prozodik Uygulamalar. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi (Dil-Ezgi-Tahlil), İstanbul.
- Gür, A., & Koçakoğlu, B., (2009). Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Poetika. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-I Winter 2009.
- IPA., (1999). Handbook Of The International Phonetic Association: A Guide To The Use of The International Phonetic Alphabet. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kaplan, M., (1999). Kültür ve Dil. Dergâh Yayınları, Onikinci Baskı, İstanbul.
- Macit, M., (2010). Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi. Millî Folklor Dergisi, Yıl 22, Sayı 87. Url <<http://www.millifolklor.com>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- Nettl, B., (1964). Theory and Method in Ethnomusicology. The Free Press, New York.
- Okay O., (1990). Şiir Sanatı Üzerine. Sanat ve Edebiyat Yazıları, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Okay O., (1998). Şiir Dilinin Yapısı. Yedi İklim, s. 14, Nisan.
- Okay O., (2004-2005). Poetika Dersleri. Hece Yayınları, Ankara.
- Öksüzöğlü O., & Özkan, M. M., (2010). Şanlıurfa Mevlevihanesi ve Şanlıurfa Mevlevihanesinde Yapılan Dini Musiki İcralarının La Dini Musiki İcralarına Yansımaları. SÜMAM Yayınları: 5/Bildiriler Serisi: 2/Yıl: 2010.
- Özbek, M. A., (2010). Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi SBE Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye.
- Özışık, E., (1963). Musiki Sanatı. Nurgök Matbaası, İstanbul.
- Parmentier, R., (1995). The Semiotic Regimentation of Social Life in Signs in Society. Indiana University Press, Bloomington.
- Pekacar, Ç., & Güner-Dilek, F., (2009). Uluslararası Fonetik Alfabe ve Türkiye'de Ağız Araştırmaları. Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları: 989, Ankara.

Radhakrishnan, M., (2011). Musicolinguistic Artistry of Niraval in Carnatic Vocal Music. ANU Research Repository Proceedings of the 42nd Australian Linguistic Society Conference, Australia.

Sağır, M., (1999). Ağız Çalışmalarında Çeviriyazı. Ağız Araştırmaları Bilgi Şöleni, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yayınları: 697, Ankara.

Sherer, T. D., (1994). Prosodic Phonotactics. The Graduate School of the University of Massachusetts Amherst Department of Linguistics, (published doctor of philosophy thesis), Amherst.

Stone, R. M., (2008). Theory for Ethnomusicology. New Jersey: Pearson Press.

TDK., (1945). Türk Dialekleri Çeviriyazı Sistemi. Cumhuriyet Matbaası, İstanbul. (Arat, R. R., 1946. Türk İlimi Transkripsiyon Kılavuzu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul).

TDK., (1963-1982). Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü. C. I-XII, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Türkmenoğlu, M. A. Ö., (2007). Dil Eğitiminde Müziğin Önemi. II. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı (25-30 Eylül), Bişkek.

Üçok, N., (1947). Genel Dilbilim (Lengüistik). Ankara Üniversitesi Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 57, Lengüistik Serisi: I, Sakarya Bamevi, Ankara.

Wilson, K., (1929). Meaning in Poetry and Music. Music Letters, 9 (3).

Wittgenstein, L., (1953-2007). Felsefi Soruşturmalar. (Çev. H. Barışcan), Metis Yayıncılık, İstanbul.

Yıldırım, V., & Koç, T., (2008). Müzik Felsefesine Giriş. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Yılmaz, M., (2010). Cemal Süreyya Şiirinde Ortak Dilin Kullanımı. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research Volume 3/11 Spring.

Yuldashev, M., (2013). Çolpan Eserlerinin Lengüapoetik Özellikleri. 5. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu, 19-22 Aralık Denizli, Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, TDED Yayınları, Sayı: 07.

Elektronik Kaynaklar

IPA., (1999). URL <<http://www.kreativekorp.com/miscpages/ipa/ipa-x.html>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

IPA., (1999). URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/extIPChart2008.pdf>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

IPA., (1999). URL <[http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_\(C\)2005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_(C)2005.pdf)> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

IPA., (1999). URL <[http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_Number_chart_\(C\)2005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_Number_chart_(C)2005.pdf)> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

IPA., (1999). URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/ipachart.html>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

IPA., (1999). URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/ipafonts.html>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

IPA., (1999). URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/phonsymbol.pdf>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

IPA., (1999). URL <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/sounds.html>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

TDK., (2015). URL <<http://www.tdk.gov.tr/>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&view=atasozleri> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&view=bati> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_esanlamlar&view=esanlamlar> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

- TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisadlari&view=kisadlari> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_lehceler&view=lehceler> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_seslisozluk&view=seslisozluk> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_tarama&view=tarama> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- TDK., (2015). URL <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_zitanlamlar&view=zitanlamlar> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- TRT., (2015). THM Repertuarı Nota Arşivi. URL <http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%DDK%20B%DDR%20KARA%20TA%DEA> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- UCLA., (2015). <<http://archive.phonetics.ucla.edu/Language/TUR/tur.html>> (Erişim Tarihi: 01.02.2015).
- YÖK., (2015). <<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>>, Tez No: 263098 (Erişim Tarihi: 01.02.2015).

MÛSİKÎNİN HÜKMÜNÜN TOPLUMSAL YANSIMASI VE DİNÎ MÛSİKÎNİN YOZLAŞMASINA DAİR BAZI ÇÖZÜM ÖNERİLERİ²⁰²

Mehmet TIRAŞCI²⁰³

Önsöz

Bu tebliğde dinî mûsikîmiz açısından iki probleme ait açıklamalar ve çözüm önerileri sunulacaktır. Bunlardan biri kökeni çok eskilere giden mûsikînin hükmü meselesidir. Diğeri ise son dönemde ortaya çıkan estetikten uzak ve hiçbir sanat gayesi taşımayan dinî kisveli eserler ve okuyuşlardır. Öncelikle bir anket çalışması neticesinde bu konuları sayısal verilerle ortaya koymaya çalışacağız. Sonra da kişi ve kurumlar açısından topluma düşen görevleri kendi ifadelerimizle anlatmaya gayret edeceğiz.

SOCIETAL IMPLICATIONS OF THE JUDGMENT OF MUSIC AND SOLITION TO THE RELIGIOUS MUSIC OF CORRUPTION PROPOSALT

Abstract

In the study, we explained two problem about our religion music and offered the solutions. One of them is the provision of music. Other is popular religion music that is inartistic and non-esthetic. First, we explained the survey data, later offered people's missions by my own words.

Giriş

Günümüzde maddî düzeyi artan, eskiye oranla daha serbest olan ve kendini muhafazakâr²⁰⁴ olarak isimlendiren insanlara baktığımızda iki “uç” görmek mümkündür. Bunlardan bir grup sanki İslam dini yeni gelmiş, Hatib Zâkirî Hasan Efendileri, Itrîleri, Defe Efendileri ve daha birçok din adamı ama aynı zamanda mûsikîşinas olan zâtları biz yetiştirmemişiz gibi, mûsikîye adeta düşman kesilip onu haram kılabilmek için deliller aramaya çalışıyorlar. Bir diğer grup ise tarihten, kültüründen ve mirasından habersiz, artık yeşil pop diye anılmaya başlayan, çoğu ne olduğu belirsiz, estetik ve sanat kaygısından uzak bir müzik icrası ile yeni nesillerin duyularını da katlediyor.

Bu tebliğimizde öncelikle ilahiyat fakültesi öğrencilerine yaptığımız bir anket çalışmasına ait verilerle başlayacağız. Çünkü sosyal düşünce ve eğilimleri ifade ederken en güzel kaynak yine toplumu oluşturan insanlardır. Hedef anket kişilerinin ilahiyat fakültesinden seçilmesinin nedeni, bu öğrencilerin büyük çoğunluğunun anketin amacı açısından doğru

²⁰² Bu tebliğ hazırlanırken *Route Education And Social Science Journal* isimli dergide yayınlanan “İlahiyat Fakültelerinde Okutulan Türk Din Musikisi Dersi Üzerine Bir Değerlendirme” isimli makaleden faydalanılmıştır. Bkz. Mehmet Tıraşçı, “İlahiyat Fakültelerinde Okutulan Türk Din Musikisi Dersi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Ress Journal*, 2015, sa. 6.

²⁰³ Yrd. Doç. Dr. Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikî Öğretim Üyesi ve ABD Başkanı. mtirasci@cumhuriyet.edu.tr

²⁰⁴ Muhafazakâr tabirini kullanmayı hoş görmüyoruz. Fakat dinî öğretileri ve ibadetleri hayatının merkezi haline getiren, gerilemeyi İslam’dan uzaklaşmada gören topluluk manasındaki bu tabiri, günümüzde yaygın olarak kullanılması sebebiyle tercih ettik.

olduğunu düşünmemiz sebebiyledir. Zaten anket verilerinin sonuçlarına bakılırsa düşünce dünyası olarak yanılmadığımız ortaya çıkacaktır.

Tebliğin devamında bu anket verilerinden yararlanarak toplumun mûsikîye özelde de dinî mûsikîye dair düşünceleri hakkında bir tespitte bulunmaya çalışacağız. Son bölümde ise mûsikîde bir yozlaşmanın ürünü olduğunu düşündüğümüz bu problemlerin ortadan kalkması ya da en aza indirilmesi için görüşler sunacağız.

1. Mûsikî Anlayışında İfrat ve Tefrit

1.1. Anket Verileri

Araştırmada kullanılmak üzere yapılan ankete dair bazı sayısal veriler bu bölümde verilecek olup, anketin değerlendirilmesi diğer bölümlerde yapılacaktır. Ankete İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden 47, Recep Tayyip Erdoğan (Rize) Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden 86 ve Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden 150 öğrenci olmak üzere toplam 283 kişi katılmıştır. Bu veriler ve sorulan sorulardan bazıları²⁰⁵ şöyledir:

- Soru 1: "İlahiyat fakültelerinde okutulan Türk Din Mûsikîsi derslerini gerekli buluyorum" sorusuna 170 öğrenci kesinlikle evet cevabı vermiştir.
- Soru 2: "İslam'ın mûsikîye olan bakışını olumlu buluyorum" sorusuna 159 öğrenci kesinlikle evet cevabı vermiştir.
- Soru 3: "Günlük hayatımda vakit buldukça müzik dinlerim" sorusuna 211 öğrenci kesinlikle evet cevabı vermiştir.
- Soru 4: "Mûsikî dersi, kızlar ve erkeklere ayrı sınıflarda mı okutulmalıdır" sorusuna 159 öğrenci kesinlikle evet cevabı vermiştir.
- Soru 5: "Daha önce mûsikî eğitimi aldım" sorusuna 166 öğrenci kesinlikle hayır cevabı vermiştir.
- Soru 6: "Tekrardan mûsikî dersi almak isterim" sorusuna 135 öğrenci kesinlikle evet cevabı vermiştir.
- Soru 7: "Repertuar seçiminde klasik eserler yerine, gençlere hitap eden özgün eserler tercih edilmelidir" sorusuna ise 33 öğrenci kesinlikle hayır cevabı vermiştir.

1.2. Mûsikîyi Topyekûn Haram Kabul Edenler

İslam'ın başlangıcında bayramlarda, sünnet ve düğün merasimlerinde, karşılama törenleri ve bunlar gibi bazı kutlamalarda görülen mûsikî, Emevîler döneminde²⁰⁶ bir eğlence sektörü haline gelmiş,²⁰⁷ böylece hükmü konusunda tartışmalar yaygınlaşmaya başlamıştır.²⁰⁸ Bu tartışmalar neticesinde mûsikînin hükmüne dair pek çok eser de kaleme alınmış²⁰⁹ fakat ne var ki bu mesele müslümanlar arasında halen çözüme kavuşmamıştır.

²⁰⁵ Anket verileri hâlihazırda devam eden; "İlahiyat Fakültelerinde Okutulan Türk Din Mûsikîsi Dersleri Hakkında Bir Değerlendirme" isimli makalemizden alınmıştır. Makalemizim yayınlanması durumunda diğer anket verilerine de ulaşılabilir.

²⁰⁶ Özellikle Emevîler döneminde mûsikîden doğabilecek kötü davranışları temel alarak birçok fakih, bu konuda oldukça katı ve müsamahasız çıkarımlarda bulunmuştur. Fakat bu dönemdeki katı tutumların birçoğu da zamanla yumuşamış özellikle mutasavvıflar tarafından tam ters istikamette görüşler beyan edilmiştir.

²⁰⁷ İrfan Aycan, "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Ankara 1999, XXXVIII, 156.

²⁰⁸ Emevîlerden önce de mûsikînin hükmü konusunda bazı ayrılıklara düşülmüştür. Nesâî'nin **Sünen** isimli hadis külliyyatında *Kitabü'n-Nikâh* bölümünde geçen bir bölümde yer alan şu hâdis ashâbın dahi bu tartışmaya katıldığını gösterir: "Âmir b. Sa'd diyor ki: Bir düğün münasebetiyle Kur b. Ka'b ve Ebû Mesud

İslam dini, insanların yaratılışı gereği gereksinim duyduğu maddî ihtiyaç ve isteklerde olduğu gibi, ruhî, manevî ve estetik ihtiyaç ve arzularına da bir ölçü çerçevesinde müsaade etmiştir. Bundan daha doğal bir şey de olamaz, çünkü insanı yaratan da dinin kurallarını belirleyen de Hz. Allah'tır. Bu manada mûsikîyi de mubah hatta kimi yerde vâcip kılarak,²¹⁰ bu konuda ayrıntılı hükümler koymak yerine genel ilke ve amaçlar belirleyerek insanları muhayyer kılmıştır. Dinin temel inanç, amel ve ahlak ilkelerine ters olmaması, haramların işlenmesine yol açmaması, başkalarının hakkını gasp etmemesi gibi şartlar neticesinde mûsikî dinlenmesi veya icra edilmesi açısından bir sıkıntı yoktur.²¹¹

Kur'an-ı Kerîm'de mûsikînin hükmü konusunda bir ayet bulunmamaktadır. Fakat görüşlerine delil olması niyetiyle kimileri, bazı ayetleri farklı yorumlara tabi tutarak çıkarımlarda bulunmuşlardır.²¹² İkinci kaynağımız olan hadislerde ise konu, hem lehinde de hem de aleyhinde işlenmiştir. Konunun uzamaması için bu hadisleri zikretmeyeceğiz. Fakat dikkat çeken husus şudur: Peygamberin çelişkiye düşmesi söz konusu olmayacağına göre; mûsikî konusunda söylediği farklı sözler, onun nerede, nasıl icra edildiğine göre değişeceğine kanıt olarak yeterlidir. Dolayısıyla mûsikînin kendisinin haram olamayacağı açıktır.²¹³

Mûsikîyi toptan reddeden gruplara Türk coğrafyasında da rastlanmaktadır. Örneğin: XVII. yüzyılda Kadızâdeliler isimli bir grup, mûsikî ve onun tasavvuf çevrelerinin zikirlerinde kullanılmasına karşı çıkmış ve bu sebeple eserler kaleme almışlardır. Bunlar mûsikî dinleyenleri: “*tahta tepenler, düdük çalanlar*” diyerek aşağılamışlardır.²¹⁴ Yine aynı dönemden sayılabilecek Kanunî Sultan Süleyman devrinde, özellikle Şeyhülislam İbn

el-Ensârî'nin yanına gitmiştim. Bu iki sahabenin yanlarında türkü söyleyen muğanniye kızların bulunduğunu gördüm. Dedim ki: Siz Resûlullah'ın sahabelerisiniz, aynı zamanda Bedir savaşında bulunma faziletine ve şerefine de sahipsiniz. Buna rağmen huzurunuzda böyle işler nasıl yapılıyor? Dediler ki: İstersen buyur, otur ve bizimle birlikte sen de dinle, istersen geç-git, fakat şunu bil ki: düğünde mûsikî (lehv) dinlemek için bize ruhsat verilmiştir.”

²⁰⁹ Mûsikînin hükmü konusunda pek çok müstakil çalışma yapılmış, bu konuda oldukça geniş bir literatür oluşmuştur: İbni Ebîdünyâ'nın Sema ile ilgili *Risâlesi*, Ali İbni Sultan Muhammed el-Heravî'nin *Risâletisi*, Nüveyrî'nin *Nihâyetü'l-Ereb*, İsmail Ankaravî'nin *Hüccetü's-Semâ* ve *er-Risâletü't-Tenzihîyye fî Şe'ni'l-Mevlevîyye* isimli risâlesi, Mustafa el-Bulâkî'nin *es-Seyfî'l-Yemânî li men Kâle bi-Hilli Semâ'a'l-Âlâtî ve'l-Engâm* isimli eseri, Muhammed bin Mahmud bin Ali el-Dâmûnî'nin *eş-Şihâb'l-Kabîs fî Reddi alâ men Reddi alâ Seyyidî Abdülganî en-Nablûsî* isimli eseri bunlara örnek verilebilir. Bunlardan başka yüzlerce eser için bkz. **Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi (Edt. Ekmeleddin İhsanoğlu)**, İrcica, İstanbul 2003.

²¹⁰ Örneğin Kur'an okurken nağme yapmak bizzat Hz. Peygamberin tavsiyesidir. (*Kur'ânı seslerinizle süsleyiniz. Çünkü güzel ses, Kur'ânın güzelliğini artırır. Bkz. Sâhîh-i Buhârî, Kitâbü't-Tevhid*). Yahut da düğünlerde mûsikî ile ilanın teşvik edilmesi...

²¹¹ H. Yunus Apaydın, “*Mûsikî*”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, İstanbul 2006, XXXI, 263.

²¹² Mûsikî ile alakalı ayetlerde zikri geçen ifadeler açık olarak değil, dolaylı ve ihtimalli olarak delalet etmektedir. Bu manada ifadeler daha çok özel tedbirler ve genel kurallar içerir. Dolayısıyla mûsikînin icrasında Kur'an'a ters düşmeyecek şekilde icrada bulunmak gerekir. Kur'an'dan kaynaklı illet olacak hükümleri içeren mûsikînin bu manada icrası ve dinlenmesi haramdır. Örneğin şirk ve isyan cümleleri barındıran sözlerle icra edilen mûsikî haramdır. Yahut da Kur'an'ın kerih gördüğü fiile sebep olan mûsikî mekruhtur diyebiliriz. Konunun ayrıntılı açıklaması için bkz. Pehlul Düzenli, **İslam Kültür Tarihinde Mûsikî**, Kayihan Yayınları, İstanbul 2014.

²¹³ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. Süleyman Uludağ, **İslam Açısından Müzik ve Sema**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005; Lois Lamy Faruki, **İslam'a Göre Müzik ve Müzisyenler (Çev: Taha Yardım)**, Akabe Yayınları, İstanbul 1985; Bahriye Üçok, “*İslam'da Mûsikî Üzerine*”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Ankara 1966, XIV, 83-93; Bayram Akdoğan, “*Bazı Ayet ve Hadisler Doğrultusunda İslam Açısından Mûsikî Sanatının Değerlendirilmesi*”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Ankara 1999, c. XXXIV, 379-392.

²¹⁴ Akdoğan, **Mevlevîliğin Din Anlayışında Mûsikî, Hüccetü's-Semâ Risâlesi**, Bilge Ajans, Ankara 2009, s. 28.

Kemal gibi din adamlarının mûsikîye karşı menfi tutumu, zamanla saraya da nüfuz etmiş ve bizzat padişahın emri ile mûsikî yasaklanmıştır. Yüzyıllardır sarayda icra edilen mûsikî dahi bu dönemde böylece kesintiye uğramıştır.²¹⁵ Kimi zaman ise saray, sanatsal uygulamaları sebebi ile ulema tarafından eleştirilmiş, bu minvalde III. Selim (1789-1807) birçok yeniliğe giriştiği için öldürülmüş, II. Mahmud (1808-1839) portre ressamlığına yol açtığı için gâvur padişah diye anılmıştır.²¹⁶

İslam tarihinde bunun gibi mûsikînin aleyhinde olan gruplar her zaman var olmuştur. Günümüzde bazı ilahiyatçı, din görevlisi, mürşit makamında bazı kişiler ve özellikle mutaassıp dindarların mûsikîye cephe aldıklarına şahit oluyoruz. Fakat bu insanların birçoğunun, zikredilen yargılarına rağmen mûsikî dinlediklerini de görüyoruz.²¹⁷ Nitekim yukarıdaki anket verilerinden de anlaşılacağı gibi mûsikînin helal olduğuna 159 öğrenci net bir cevap verebilirken, 211 tanesi müzik dinlediğini ifade etmektedir.

1.3. Sanat ve Estetik Açısından Mûsikînin İçini Boşaltanlar

Cumhuriyetten sonra Batılılaşmak gayesi ile Türk mûsikîsine yapılan baskıların bir neticesi olarak yeni nesillerin kendi mûsikîlerini öğrenmeleri zorlaştı. Ayrıca radyolarda icraların kısıtlanması, eğitim kurumlarının lağvedilmesi ve Batı müziğinin dayatılması sonucu Türk mûsikîsine alışmış kulaklar bir boşluğa düştü. Batıyı da topyekûn benimseyemeyince Arap müziğine karşı belli bir zümre tarafından ilgi doğdu.²¹⁸ Çünkü bu müzik türü, Osmanlı-Türk mûsikîsinin Arap mûsikî ve zevki ile harmanlanmış haliydi. Neticede “arabesk” ismi ile anılmaya başlayan bir mûsikî türü doğmuş oldu.²¹⁹

Yukarıdaki anket verilerinden anlaşılacağı gibi, derste Klasik Türk İslam Mûsikîsi eserlerinin icra edilmesi yerine, gençlere hitap edecek özgün müziğin tercih edilmesine 283 kişiden ancak 33 tanesi karşı çıkmaktadır.

Bugün özellikle din adamlarının icralarında ortaya çıkan arabesk dinî mûsikî, bunun bir neticesidir. Okunan Kur'an-ı Kerim'de, ezanlarda ve özellikle ilahîlerde dikkat çeken hususlardan biri de budur. Türk İslam Mûsikîsi bin yıldan fazladır süren bir kültürün ürünüdür. Dolayısıyla icradaki bu tahrifat, dinî mûsikî eğitimi almamış kişilerce fark edilmediği için de bir önlem alınmamaktadır.

2. Çözüm Önerileri

Toplumdaki mûsikî algısı üzerine yukarıda anlattığımız problemlerin çözümü için bazı açıklamalarda bulunacağız. Bunun için de öncelikle mûsikînin yanlış değerlendirilmesinin önüne geçmek için neler yapılmalı, bunlardan bahsedeceğiz. Daha sonra da konumuz itibarıyla dinî mûsikînin gelişmesi ve eğitimi için bazı öneriler sunacağız.

²¹⁵ Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlıda Mûsikî*, Pan Yayınları, İstanbul 2003, s. 45-46.

²¹⁶ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askerî Muzıkları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul 1955, s. 49.

²¹⁷ Akdoğan, *a.g.e.*, s. 22.

²¹⁸ Ali Ulvi Kurucu hatıralarında, bu dönemlerde Batıcılar tarafından Mısır filmlerinde icra edilen şarkıların, Türkçeye çevrilmesi sonucu ortaya çıkan etkiden bahseder. Eserlerin Türkçe olması niyeti ile ortaya konan bu düşünce neticesinde Arap nağmeleri Türkçe sözlerle okunmaya başlandı. Bu da bahsi geçen nağmelerin zamanla kulaklara dolmasına sebep oldu. Bkz. M. Ertuğrul Düzdağ, *Üstad Ali Ulvi Kurucu - Hatıralar*, Kaynak Yayınları, İzmir 2012, I, 359.

²¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Meral Özbek, “*Mûsikî Hayatı, Arabesk*”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1994, V, 535-538.

2.1. Toplumdaki Mûsikî Algısının Çözümü

Mûsikînin aleyhinde olan kişilerden çoğunun mûsikî bilgisine sahip olmadığını ifade edebiliriz. Buna rağmen tarih boyunca oldukça önemli hizmetler vermiş ilim insanlarımızın, mûsikî ile ilgili eserler kaleme aldığı gerçeği de görülmektedir.²²⁰

Mûsikîye karşı menfi tutum sergileyen kişilerin aklına genelde mûsikî denince, göbek havası, eğlence, içki içilen ortamlar gibi mekânlar gelmektedir. Bu konuda Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi'nin, Eflâtun'dan aktardığı şu sözler konumuz açısından oldukça manidardır: "*Biliniz ki filozoflar (hikmet sahipler), müziği oyun ve eğlence için değil, kişiye fayda vermek, rûhî lezzetler sağlamak, insanın psikolojisini rahatlatmak, kuru mizaçları rahatlatmak (sıkıntılarını gidermek), fizyolojiyi dengelemek ve kanın akışını düzenlemek için kullanmışlardır. Bu ilmi inkâr edenler ise müziği sadece meyhânelerde ve sokaklarda dinleyip ilkelerini, anlamlarını ve ortaya konuş sebeplerini kavramadan, bu ilmin sadece oyun ve eğlence için olduğunu zannederek dinen yasaklamışlardır.*"²²¹

Bunda, insanımızın kendi kültürüne uzaklaşmasının etkisi de vardır. Bugün ülkemizdeki kültürel, siyasal ve sosyal kopukluğun temelleri çok daha öncesine dayanmaktadır. Özellikle III. Selimden sonra başlayan batılılaşma hareketi bunda önemli rol oynamaktadır. Fakat görünenin ardında ise ekonomik ve dolayısıyla askerî gerileme ve Batı karşısında direnememe vardır. Sosyal ve tarihî olan bu etkiler ilerleyen yıllarda daha da yükselmiş ve Batıya olan hayranlık gitgide artmıştır. Osmanlıdan aldığı mirasla Türkiye Cumhuriyeti de yükselişi batılılaşmada görmüştür. Aydın, bürokrat ve maddî imkânları yüksek olan insanlar Batının ekonomi ve sanayideki gelişmişliğinden ziyade batılılaşma ve modernleşmeyi onların kültürünü özümseme olarak görmüşler ve kendi kültürlerinden kopmuşlardır. Bunun zıddı olan kimseler ise –tam da konumuza örnek teşkil ederler- gerilemenin nedenini İslam'dan uzaklaşma olarak görüp daha pratik bir dinî hayatı benimsemişlerdir. Bu kutuplaşmalar neticesinde de Anadolu kültür ve sanat hayatı derin yaralar almıştır.²²²

2.2. Mûsikînin Hükmü Meselesi

Mûsikînin hükmü meselesinin, İslam tarihi kadar eski olduğunu düşünürsek, topyekûn insanları musikin haram olmadığına ikna etmenin pek de kolay olmayacağı açıktır. Bizim de bu konuda böyle bir iddiamız olamaz. Hedefimiz, henüz bu konuda tam bir kanıya varmamış fakat toplum baskısı ile mûsikîye mesafeli duran kişiler için ne yapılabileceği konusunda çözüm aramaktır.

Lois Lamya Farukî *İslam'a Göre Müzik ve Müzisyenler* isimli eserinde bu konuda oldukça önemli bir tespitte bulunuyor ve üç temel madde üzerinde konuyu değerlendiriyor. Bunlar;

²²⁰ Bunlara birkaç örnek verecek olursak: Günümüz insanına Farabî hakkında bir şeyler sorsanız, size çok büyük bir âlim olduğunu söyleyecektir. Fakat aynı Farabî'nin *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr* isminde oldukça hacimli bir eseri olduğunu hatırlatsanız, herhalde şaşkınlığını ifade edecektir. Aynı şekilde İbni Sînâ'nın meşhur eseri *Şifâ*'da *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* isimli büyük bir bölüm olduğunu söylediğinizde, onun tıpçı olduğuna alışkın kulaklar, şaşkınlık içinde kalacaktır. Üstelik bu kişilerin mûsikî ile alakalı başka eserleri de vardır ve bunlar bu ilme, "İlm-i Şerîf"; yani, şerefli ilim demişlerdir. Dahası bunlar gibi yüzlerce isim saymak hiç de zor değildir.

²²¹ Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi, **er-Risâletü'l-Mûsikîyye mine'd-Devâi'r-Rûhâniyye**, TSMK, nr. 571, vr. 65^a; Alıntı: Ahmet Hakkı Turabi, **Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi**, Rağbet Yayınları, İstanbul 2005, s. 99.

²²² Ozan Örmeci, **Bir Türk Sosyal Demokrati İsmail Cem**, Akademi Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 94.

kaynaklar, müzik dışı faaliyetlerin müziğe atfedilmesi ve terminoloji.²²³ Konuyu anlatmak için oldukça güzel bir tespit olduğunu düşündüğümüz için biz de bu tasnifi kullanmayı ve kendi fikirlerimizle açıklamalar getirmeyi tercih ediyoruz.

Yukarıda da bahsi geçtiği gibi Kur'an'da mûsikînin aleyhine açık bir ayet bulunmamaktadır. Hadis külliyyatında ise hem lehinde hem de aleyhinde pek çok rivayet bulunmaktadır. Dolayısıyla İslam'ın temel iki kaynağında bulunmayan bu konunun aleyhinde bir sonuca varmak, şahsî bir çıkarımdan öteye gitmemektedir. O halde bu kişilerin görüşlerini dinin temel öğretisi haline getirip mûsikî ile iştigal edenleri fasık ilan etmek ne kadar doğrudur? Peki, şu ayetleri nasıl değerlendireceğiz? *"Dilinizin alıştığı yalanlarla, "bu helaldir, bu haramdır" demeyin. Aksi halde bu sözlerinizle Allah'a yalan isnad etmiş olursunuz. Şüphesiz ki Allah'a yalan isnad edenler, hiçbir zaman kurtuluşa eremezler.*²²⁴ *"De ki: "Söyleyin bana, Allah'ın size verdiği rızkın, niçin bir kısmını helal bir kısmını haram saydınız? De ki: "Bu hususta Allah mı size izin verdi? Yoksa Allah'a iftira mı ediyorsunuz?"*²²⁵ *"Ey iman edenler! Allah'ın size helâl kıldığı iyi ve temiz şeyleri (siz kendinize) haram kılmayın ve sınırı aşmayın. Allah sınırı aşanları sevmez."*²²⁶

Din âlimlerinin mûsikî konusunda ortak bir fikirde olmadığı, dolayısıyla fikirlerinin daha çok devirlerinde mûsikînin icra edildiği mekânlar ve insanların yanlış hal ve hareketlerinin bir sonucu olduğunu düşünüyoruz. Farukî'nin ikinci problem noktası olarak gördüğü yer, tam da burasıdır. Örneğin; İmam Âzam Ebû Hanife'nin mûsikî ile iştigal edenlerin şahitliğini kabul etmemesi...²²⁷ Ebû Hanife'nin bu yorumunun tarihsel bir ifade olduğunu açıktır. Çünkü şahitlik ve mûsikînin ortak gibi bir yanı yoktur. Aşikâr ki devrinde mûsikî ile meşgul bazı kişilerin yaşamları ve insanî durumları ile ilgili böyle bir açıklama yapılmıştır. O devirde mûsikî ile uğraşan bazı ahlakî zaafı bulunan bu kişilere has bir sözü, bütün çağlarda yaşayan musikişinaslara mahsus kılmanın neresi akıl ürünüdür? Aksi halde doğruluğun ölçüsü nağmeli ezgilerden kaçınmak olurdu.

Üçüncü mevzu ise terminolojidir. Kavramların içinin doğru şekilde doldurulmaması da bu konuda, bazı insanların yanlış düşünmesine sebep olabiliyor. Meyhânedeki icra edilene de tekkede icra edilene de aynı isimle yaklaşmak yanlış anlaşılmalara sebep olabiliyor. Bu manada İslam kültüründe müzikle ilgili bir terminoloji ortaya çıkarılmasının –elzem olduğunu düşünmesek de- bazı faydaları olabilir.

2.3. Dinî Mûsikî Eğitimi

Konumuz dinî mûsikîdeki yozlaşma olsa da, bunun altında klasik Türk mûsikîsine toplumun uzak kalmasının doğrudan etkisi vardır. Çünkü Osmanlı döneminde sanat mûsikîsi ve dinî mûsikî ile iştigal edenler farklı kişiler değillerdi.²²⁸ Bu da Türk Din

²²³ Farukî, a.g.e., s. 7-12.

²²⁴ Nahl süresi 116. âyet.

²²⁵ Yunus süresi 59. âyet.

²²⁶ Maide Süresi 87. âyet.

²²⁷ Bkz. Akdoğan, "Fıkıh Mezheplerine Göre Müzik Sanatı, Müzik Aletleri ve Müzisyenler", **Avrupa İslam Üniversitesi İslam Araştırmaları Dergisi**, 2011, yıl 4, sa. 1, s. 200.

²²⁸ Günümüze oldukça ters gibi görünen bu durum Osmanlıda aynen böyleydi. Neyzenlerin en büyüğü manasında Kutbunnâyî ünvanı ile tanınan Osman Dede, Galata Mevlevîhânesi'nin şeyhiydi. Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi ve Hammâmizâde İsmail Dede Efendi gibi klasik müziğimizin çok büyük isimleri, aynı zamanda birer dinî mûsikî bestekârı olan ve sarayda imamet görevi yapan din adamlarıydı. Bu konuda Hafız Post, Yusuf Dede, Tab'î Mustafa Efendi, Şeyh Abdülbâki Nâsır Dede, Ali Nutkî Dede, Abdürrahim Kühnî Dede, Sermüezzîn Rıf'at Efendi gibi daha yüzlerce örnek verilebilir.

Mûsikîsi'nin, Klasik Türk Mûsikîsi ile irtibat halinde olması sonucunu veriyordu. Dolayısıyla yeni nesillere Türk müziğini öğretememiş olmamız, aynı şekilde başka türleri de olumsuz etkilemiş oldu.

Bugün ilahiyat fakültelerinde dört senelik eğitim içinde ancak bir dönem ve haftalık iki saatlik dersle Dinî Mûsikî'yi öğretemeyeceğimiz de açıktır. Peki, eskiden bu iş nasıl oluyordu? Osmanlıda dinî mûsikî eğitimi veren kurumlar²²⁹ hangileriydi?

- Enderun: Burada saray için hafız, müezzin ve imam yetiştiriliyordu. Bu kişiler daha sonra saray dışında da önemli hizmetler yapıyor, eğitim veriyordu.
- Dâru'l-Kurrâ: Hafız ve kurrâ yetiştiren kurumlardı. Burada okuyucular aynı zamanda klasik Osmanlı tavrını da öğreniyordu.
- Cami, mescit ve külliyyeler: Buralar dinî mûsikî icra edilen ve talebe yetiştirilen kurumlar olarak vazife alıyordu.
- Mûsikî Cemiyetleri: Devrin birçok dinî mûsikî bestekârı buralardan yetişiyordu. Abdulkadir Töre ve Ali Rıza Şengel gibi son dönem dini mûsikî bestekârları buna örnek verilebilir.²³⁰
- Meşhur Mûsikîşinasların Evleri: Yine o dönemde meşhur mûsikîşinaslar evlerinde meşkler yapar ve buralar bir eğitim kurumu vazifesi görürdü.
- Mevlevîhâneler: Mevlevîlerin mûsikîye özel bir anlam vermeleri sebebiyle devrin en önde gelen sanatkârları çoğunlukla buralarda yetişiyordu.
- Diğer tekkeler: Mevlevîhâneler kadar olmasa da buralarda da mûsikîyi iyi bilen kişiler tarafından eğitim mevcuttu.

Cumhuriyetten sonra bunların hepsi büyük yaralar aldı. 18 Temmuz 1932 tarihinde Diyanet İşleri Başkanlığı bir genelge yayınlarak Arapça ezan okunmasını yasaklandı. Dahası cami mûsikînde icra edilen Arapça lafızlı ibareler de bu yasaktan payını aldı. Hâlbuki cami mûsikîsi türlerinin ekseriyeti Türkçe değildir. Bu manada 1950'lere kadar yeni yetişen nesil cami mûsikîsine yabancı kaldı.

Yine bilindiği gibi 30 Kasım 1925 tarihinde tekke ve zâviyeler kapatıldı. Amacı ne olursa olsun bu uygulamanın dinî mûsikîye olumsuz tesirleri olduğu ortadadır. Çünkü tekke ve zâviyeler yalnızca birer halka-i zikir meclisi değildi. Aynı zamanda bir kitle eğitim merkezi konumundaydı. Osmanlı döneminde insanlar fikir, edebiyat ve mûsikî gibi birçok ilme, tekkeler vesilesi ile ulaşıyordu.²³¹ Fakat yasaklamanın ardından bu alanda büyük bir boşluk meydana geldi ki halen bu boşluğun doldurulamadığını da ifade edebiliriz.

Dinî mûsikîmizdeki yabancılaşmanın çözümünün, özellikle din adamı yetiştiren kurumlardaki dinî mûsikî eğitimi ile çözüleceğini düşünüyoruz. Bu sebeple orta öğretim ve lisans düzeyinde bu dersin verildiği ya da verilebileceği kurumlar için şunları söyleyebiliriz:

²²⁹ Yılmaz Öztuna, **Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih**, Türk Petrol Vakfı Lâle Mecmuası Neşriyatı, İstanbul 1987, s. 66-68.

²³⁰ Bu kişiler ve dini mûsikîye olan hizmetleri için bkz. Mehmet Öncel, Mehmet Tıraşçı, “Şengel - Töre Koleksiyonu ve (Kubbealtı) İlahileri'nin Güfte; Bestekâr ve Makam Olarak Alfabetik Listesi”, **Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Şırnak 2012, c. III, sa. 5, s. 127-174.

²³¹ Yavuz Bahadıroğlu, **Muhteşem Süleyman**, Paradoks Yayınları, İstanbul 2013, s. 103.

2.3.1. Kur'an Kursları Ve İmam Hatip Okullarında Dinî Mûsikî Eğitimi

Ne yazık ki bu kurumlarda Türk mûsikîsi ve özelde Türk din mûsikîsi yok hükmündedir. Kur'an kurslarımızın müfredatında mûsikî eğitimine dair hiçbir ders bulunmamakla beraber, imam hatiplerde de dersi verecek hocanın bulunmayışı ile -istisnaları olmakla birlikte- bu ders tamamen rafa kalkmış durumdadır.

Hâlbuki Kur'an öğrenen ve ezberleyen kişi, toplum önünde onu mûsikî olmadan nasıl icra edecektir? Dahası buralarda küçük yaşlardan itibaren dinî mûsikî eğitimi alması o kişilerin ileride meslek hayatında çok önemli rol oynamaktadır.

Türk Din Mûsikîsi dersi imam hatip liselerinde, 1985-1986 eğitim öğretim yılında elli lisede bütün sınıflarda, 1987-1988 eğitim öğretim yılından itibaren de bütün liselerde, 2,3 ve 4. sınıflarda haftada iki saat normal seçmeli ders olarak okutulmaya başlamıştır. Bu okullarda, dinî mûsikî dersleri, Milli Eğitim Bakanlığı'nın, 1985 yılından itibaren açmış olduğu, yirmi günlük Dinî Mûsikî Hizmet İçi Eğitim Kursları'nı gören toplam 376 öğretmen tarafından yürütülmüştür.²³² Sekiz yıllık eğitime geçilmesi ile de bu okullara ait çalışmalar rafa kalkmıştır.

Günümüzde aynı şekilde imam hatip okullarında gerek teori gerekse uygulama açısından müfredata dersler eklenmeli ve bu hususta meslek dersleri hocalarına takviye hizmet içi kurslar düzenlenmelidir. Çünkü bu konuda en önemli eksiklerden biri yetişmiş eğitmen yetersizliğidir. Bu tür çalışmalar yukarıda zikrettiğimiz gibi daha önceden yapılmıştır. Fakat uzun süredir Millî Eğitim böyle bir uygulama yapmamaktadır.

2.3.2. İlahiyat Fakültelerinde Dinî Mûsikî Eğitimi

İlahiyat fakültelerinde dinî mûsikî dersi haftada iki saat olmak üzere bir dönem zorunlu, bir dönem de seçmeli olarak okutulmaktadır. Fakat sayısı yüze yaklaşan fakültelerde bu dersi verecek akademisyenlerin sayısı ancak yirmi kadardır ve lisansüstü eğitim verecek fakülte sayısı onu geçmemektedir. Dolayısıyla bu dersin ilahiyat fakültelerindeki durumu da istenilen seviyede değildir. Ayrıca yukarıdaki birçok problemin altında da dinî mûsikî dersinin yetersizliği yatmaktadır. Kanaatimizce ilahiyat fakültelerinde dinî mûsikî dersi ile alakalı iyileştirilmeler yapılması bu manada öncelik arz etmektedir.

Sonsöz

Mûsikî büyük orkestralarla icra edilen, heybeti ile dinleyenleri büyüleyen, nazariyatı ve ameliyesi ile bir ömre sığmayan bir sanattır. Fakat bu sanat ulaşılması ve yaygınlığı açısından, dağ başında bir çobanın ezgilerindeki kadar da basittir aynı zamanda.

Bu çalışmamız ile mûsikînin algısı üzerinde bazı değerlendirmelerde bulduk. Mûsikîyi topyekûn haram sayanlar için tekrar bir değerlendirme yapmak istemiyoruz. Fakat dinî

²³² Fakat bu kurslara davet edilen bazı öğretmenlerin, mûsikî ile ilgilerinin olmadığı, müşâhede edilmiştir. Bu seçimin mümkün olduğu kadar, mûsikî ile yakından ülfeti olan ve özellikle hâfız öğretmenler arasından yapılmadığı hususunda bilgiler mevcuttur. Ayrıca bu liselerde görevli bayan öğretmenlerin, yapılan bu kurslara çağrılmadıkları görülmüş ve az da olsa bu güzel sanatı öğrenme fırsatından mahrum bırakıldığı dikkati çekmiştir. Bu nedenle kız imam hatip liselerinde ve kız Kur'an kursu okullarında dinî mûsikî dersi öğretmen açığının kapatılmasında güçlük çekilmektedir. Bkz. Kalender, "Dinî Mûsikî Dersi Özel Öğretim Yöntemleri", **Diyanet İşleri Başkanlığı Din Öğretimi ve Din Hizmetleri Semineri Yayınlanmamış Tebliğ Notu**, Ankara 1988, s. 1-2.

mûsikînin bir piyasa aracı olmaktan çıkarılması ve estetik açıdan tahrif edilmemesi için bazı çözüm önerilerinin önceliğinden bahsetmek gerek. Kanaatimizce bu önerilerden en mühimi ilahiyat fakültelerindeki revize ile başlayacaktır. Çünkü ilahiyat fakültelerindeki düzelmeler, buradan yetişen din adamlarının mûsikî görüşündeki düzelmeyi, oradan da bu düşüncelerin halka yayılmasını sağlayacaktır. Ayrıca Kur'an Kursları, imam hatip okullarında bu kişilerin görev yapacağı düşünüldüğünde ilahiyat fakültesindeki çalışmaların hali hazırda diğerlerine etki edeceği açıktır.

Kaynaklar

- Akdoğan, Bayram, "Bazı Ayet ve Hadisler Doğrultusunda İslam Açısından Mûsikî Sanatının Değerlendirilmesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Ankara 1999, c. XXXIV, 379-392.
- _____, **Mevlevîliğin Din Anlayışında Mûsikî, Huccetü's-Semâ Risâlesi**, Bilge Ajans, Ankara 2009.
- _____, "Fıkıh Mezheplerine Göre Müzik Sanatı, Müzik Aletleri ve Müzisyenler", **Avrupa İslam Üniversitesi İslam Araştırmaları Dergisi**, 2011, yıl 4, sa. 1, s. 195-205.
- Aksoy, Bülent, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlıda Mûsikî**, Pan Yayınları, İstanbul 2003.
- Aycan, İrfan, "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Ankara 1999, XXXVIII, 155-193.
- Apaydın, H. Yunus, "Mûsikî", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, İstanbul 2006, XXXI, 261-263.
- Bahadıroğlu, Yavuz, **Muhteşem Süleyman**, Paradoks Yayınları, İstanbul 2013.
- Düzdağ, M. Ertuğrul, **Üstad Ali Ulvi Kurucu - Hatıralar**, Kaynak Yayınları, İzmir 2012, c. I.
- Düzenli, Pehlul, **İslam Kültür Tarihinde Mûsikî**, Kayıhan Yayınları, İstanbul 2014.
- Faruki, Lois Lamy, **İslam'a Göre Müzik ve Müzisyenler (Çev: Taha Yardım)**, Akabe Yayınları, İstanbul 1985.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, **Türk Askerî Muzikaları Tarihi**, Maarif Basımevi, İstanbul 1955.
- Kalender, Ruhi, "İlk ve Orta Eğitimde Mûsikî Öğretimi", **Tercüman Milli Eğitim Sempozyumu (Neşredilmemiş Tebliğ Notu)**, İstanbul 1984.
- _____, "Türk Mûsikîsi Türk Halkının Kendi Öz Varlığıdır", **Millî Eğitim (Kültür, Sanat ve Eğitim) Dergisi**, sa. 130, s. 25-26.
- _____, "Dinî Mûsikî Dersi Özel Öğretim Yöntemleri", **Diyanet İşleri Başkanlığı Din Öğretimi ve Din Hizmetleri Semineri (Yayınlanmamış Tebliğ Notu)**, Ankara 1988.
- Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi (Edt. Ekmeleddin İhsanoğlu)**, İrcica, İstanbul 2003.
- Örmeci, Ozan, **Bir Türk Sosyal Demokrati İsmail Cem**, Akademi Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Özbek, Meral, "Mûsikî Hayatı, Arabesk", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1994, V, 535-538.
- Öztuna, Yılmaz, **Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih**, Türk Petrol Vakfı Lâle Mecmuası Neşriyatı, İstanbul 1987.
- Turabi, Ahmet Hakkı, **Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi**, Rağbet Yayınları, İstanbul 2005.
- Uludağ, Süleyman, **İslam Açısından Müzik ve Sema**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2005.
- Üçok, Bahriye, "İslam'da Mûsikî Üzerine", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Ankara 1966, XIV, 83-93.

"KİTÂBÜ Fİ MA'RİFETİ'L-ENGÂM VE'L-HÜNÛK VE'T-TARAB Fİ'L-İSNÂ 'AŞAR VE'S-SİTTE" İSİMLİ ANONİM MÛSİKÎ ESERİNİN TANITIMI

Sümeyye TORUN*

Özet

Bu eser Arapça olarak telif edilmiş, içeriğinde 12 nağme ve 6 âvâzeyi ele alınmıştır. Ayrıca nağmelerin hangi hastalıklar için kullanıldığı ve hangi vakitlerde icra edilmesi gerektiği bilgisine de ulaşılmıştır. Bu açıdan günümüzde önemi gittikçe artan alternatif tıp alanına da katkı sağlayacak bilgiler içermektedir. Mûsikî ve şifa konusunda ülkemizde az sayıda yapılan çalışmalara bir katkı sunacağı düşünülmüştür.

"KITAB FI MA'RIFAT AL-ANGHAM WA'L-HUNUK WA'L-TARAB FI'L-ITHNA 'ASHAR WA'L-SITTA" INTRODUCTION OF ANONYMOUS MUSIC BOOK

Abstract

This book was writed Arabic. There were bacis 12 modes and 6 melodies in content. Besides modes were learned both using for which illnesses and performing which times. Because of rising to importance nowadays, knowledges are contained alternative medicine area which is providing addition. We think are going to supply contribution workings which are doing in music and cure subject.

Giriş

İnsanların evrensel dili olan mûsikî hayatın her alanında yer alır. Çünkü insanlar sevinç, hüznün, korku, ümit gibi bazı duygularını estetik yönü olan sanatlar ile ifade etmeye çalışmışlardır.²³³ Bu sanat dallarından olan mûsikî de elbette duygularımızı yansıtmada kullanılan en güzel araçlardan biri olmuştur.

İlk insandan beri varlığını sürdüren bu sanat dalı elbette zamanla ilmî bir disiplin olarak kabul edilmiştir. Daha sonra bu konuda bir çok eser kaleme alınmıştır. Bu eserlerin sonraki çalışmalara önemli derecede katkısı bulunmaktadır.

Mûsikî alanında kaleme alınmış yazma eserlerin, günümüzde ulaşılabilir olması ve kütüphane raflarından araştırmacılara kolaylıkla ulaşabilmesi için bu eserlerden biri olan *Kitâbü fi Ma'rifeti'l-Engâm ve'l-Hünûk ve't-Tarab Fi'l-İsnâ 'Aşar ve's-Sitte* isimli Arapça anonim mûsikî eserinin tanıtımını yapacağız. Bu sayede eserin mûsikî açısından ne derece önemli olduğu ve bundan sonraki çalışmalara ne ölçüde katkı sağlayacağı ortaya konmuş olacaktır.

* Araştırma Görevlisi Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı sumeyyet@hotmail.com

²³³ Mehmet Tıraşçı, *Kitâbü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab fi Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri (Edisyon Kritik ve Metin İnceleme)*, MÜSBE Doktora Tezi, İstanbul 2013, s. 1.

Sınırlar ve Metodoloji

İlk olarak eserin hangi kütüphanede bulunduğu ile ilgili bilgileri vereceğiz. Sonrasında ise eserin fizikî özellikleri, yapısı, ne zaman ve ne için yazıldığı, müellifinin kim olduğu ve içeriği hakkında bilgiler sunacağız. Son kısımda ise Ek'te eserden bir kaç sayfa örnek vererek tebliğimizi sonlandıracağız.

Bu tebliği sosyal bilimlerin genel ve özel yöntemlerinden faydalanarak kaleme almış olacağız. Özellikle bizden önceki benzer çalışmalar gözden geçirip mukayese ederek eserin tanıtımını yapmaya çalışacağız.²³⁴

A. Kitâbü Fî Ma'rifeti'l-Engâm Ve'l-Hünûk Ve't-Tarab Fi'l-İsnâ 'Aşar Ve's-Sitte Hakkında

Kitâbü fî Ma'rifeti'l-Engâm ve'l-Hünûk ve't-Tarab fi'l-İsnâ 'Aşar ve's-Sitte isimli anonim mûsikî eseri Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi Arapça Yazmalar Bölümü A. 2130 numarada yer almaktadır. Yapmış olduğumuz katalog taramaları esnasında eser hakkında çok az kaynaktan bilgi edindik.²³⁵ Araştırmalarımız sonucunda başka bir nüshasına da rastlayamadık.²³⁶

Yapmış olduğumuz incelemeler sonucunda eser hakkında günümüze kadar bir çalışma yapılmadığını da gördük. Kanaatimizce eser hakkında bilgi veren iki kaynaktan Karatay katalogundaki bilgiler, fizikî özelliklerin ötesine geçmemiştir. Diğer kaynak olan Shiloah'da ise katalog bilgisi dışında kısa ama içerik ve konu hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Shiloah'ın verdiği bilgilerden dolayı eseri, ayrıntılı bir şekilde incelediği, hatta tamamen okumuş olma ihtimali düşünülebilir.

B. Eserin Fizikî Özellikleri ve Yapısı

Eserin yapısı hakkında Fehmi Edhem Karatay'ın *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*'nda şu bilgiler mevcuttur: "*Aharlı elvan kağıt, 220 mm. boy ve 160 mm. eninde 317 yaprak. Sahifede nesihle 110 mm. uzunluğunda değişik sayıda satır. İçinde cetvelli daireler ve haneler vardır. Mıklep ve şemseli açık kahve rengi deri cilt.*"²³⁷ Bu bilgiler genel anlamda doğru olmakla birlikte bir takım eksik ve yanlışlar mevcuttur.

İlk olarak eser hakkında bilinen şu yanlış düzeltmekte fayda vardır. Elimizde iki kapak arasına alınmış tek bir kitap değil birden fazla risâle mevcuttur. Topkapı Sarayı Müzesi III.

²³⁴ Bu çalışmalara bir kaç örnek verecek olursak; Mehmet Nuri Uygun, *Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevi ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999; Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü's-Şifâ'sında Mûsikî*, MÜSBE Doktora Tezi, İstanbul 2002; Turabi, *el-Kindî Mûsikî Risâleleri*, MÜSBE Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996; Ubeydullah Sezikli, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı*, MÜSBE Doktora Tezi, İstanbul 2007 bkz.

²³⁵ Eserin içeriği hakkında ayrıntılı bilgiye Ammon Shiloah'ın *The Theory of Music in Arabic writings (c.900-1900)* kitabından, fizikî yapısı ve özellikleri hakkında bilgiye ise Fehmi Edhem Karatay'ın *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*'ndan ulaştık.

²³⁶ Eser hakkında geniş çaplı bir tarama yapmamıza rağmen pek bilgi edinemedik. Örneğin; *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi (Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu), İrcica, İstanbul 2003; Farmer, Studies in Oriental Music, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, Edited by: Fuat Sezgin, Frankfurt 1997* kitaplarında eser hakkında hiç bir bilgi bulamadık. Bu sebeple elimizdeki veriler doğrultusunda şu an için -yeni bir bilgi ve kaynak ortaya çıkmazsa- eserin anonim olduğunu ifade edebiliriz. Bkz. Ammon Shiloah, *Theory of Music in Arabic writings (c.900-1900)*, G. Henle Verlag, München 1979, s. 391-392.

²³⁷ Karatay, *a.g.e.*, III, 882.

Ahmed Kataloğu'nda *Kitâbü fî Ma'rifeti'l-Engâm ve'l-Hünûk ve't-Tarab* olarak kayıtlı olan bu eser, içinde 13 farklı risâlenin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Birinci risâle olan 1-24 varak arası bizim tanıtmaya çalıştığımız eserdir. Karatay kataloğunda ise tek bir kitapmış gibi tanıtılmıştır.

Eserin bizim tanıttığımız risâlesi hakkında satır bilgisi verecek olursak; 1b 14 satır, 6a 16 satır olmak üzere diğer tüm varaklar 15 satırdan meydana gelir. Diğer risâleler farklı satırlar ile yazıldığı için Karatay, kataloğunda satır bilgisini "değişik sayıda satır" şeklinde vermiştir. Eserimizde başlık kısımları kırmızı²³⁸ ile yazılmıştır. Ana başlık ve alt başlıkların hepsi bu şekildedir. Bunun dışında bir kaç yerde daha kırmızı ile yazılmış kelimeler mevcuttur.²³⁹ Eserde hareke kullanılmamakla birlikte, nadiren hareke konmuş kelimelerle karşılaşmaktayız. Lakin bu kelimelerin de son harekelerinde Arapça dil bilgisi açısından hatalar görmekteyiz. Ayrıca eserde Arapçanın çok eski kullanım şekli olan "hemze"lerin "noktalı ye" tarzında yazıldığı görülmektedir.²⁴⁰

Başlangıç sayfasına baktığımızda gözümüze ilk çarpan nokta üzeri çizilmiş olan "*Mecmû'atün fî't-Tıb*" ibaresi olmaktadır. Hatta sayfanın başında sağ köşede yine "*Tıp*" ifadesi bulunmaktadır. Anlaşıldığı üzere eserin başlangıçta bir tıp kitabı olduğu düşünülüp bu şekilde kütüphane kayıtlarına alınmış, daha sonra içeriğinin mûsikî ile alakalı olduğu anlaşılmıştır. Eserin içeriğinde ileride söz edeceğimiz üzere nağmeler ve hangi hastalıklar için kullanılması gerektiği ile ilgili bilgiler verilmektedir. Bu göz önüne alındığında aslında tıp alanını da ilgilendirdiğini düşünebiliriz.

Başlangıç sayfasının sol üst bölümünde müze tarafından demirbaş ve kontrol numarası için şu ibare mühürlenmiştir: "*TKS. Müzesi Ahmed III sa. 2130*". Bununla birlikte sayfanın orta sol kısmında yuvarlak şeklinde III. Ahmed'in mührü bulunmaktadır. Mühürde Hünkâr'ın tuğrası ve Araf suresinin 43. ayetinden²⁴¹ bir bölüm yer almaktadır.

Sayfa numaralandırma konusunda dikkatimizi çeken şey, günümüzdeki gibi tek rakam şeklinde sıralanmasıdır. Eski eserlerde daha çok varak numaraları kullanılmasına rağmen burada mühür bulunan başlangıç sayfası "bir" kabul edilip, arkasından her sayfanın başı ortalanarak tek tek numaralandırma yapıldığı görülmektedir. Yazının tarzına bakıldığında ise numaralandırma işleminin eser yazılırken verildiği düşünülmektedir. Bu kullanım bize eserde eksik her hangi bir sayfa olmadığının teyidini de yapmıştır.

Son olarak eserin dili ve üslubu hakkında bir takım tespitlerimizi paylaşacağız. Eser besmeleden sonra şiir ile başlamış ve kimi zaman konuların anlatımında yine şiir ile örnekler vermiştir. Diline baktığımızda kelimelerin yazımı²⁴² da göz önüne alınırsa eski bir Arapça kullandığı görülür. Bunun dışında ağıdalı bir üslubu olduğunu söylemekte fayda vardır. Müellifin bazı yerlerde "kelime oyunları" yaptığı düşünülebilir. Aynı kökenden gelen fakat farklı kalıp ve anlamlardaki ibareleri bir biri ardınca muntazam tarzda

²³⁸ Bu kırmızı renk, tuğla kırmızısı diye bilinir. Ayrıca XV. yüzyılda yazılan eserlerde sıkça görülür.

²³⁹ Örnek verecek olursak; 4. sayfada hitap olan "*Ey İnsanlar!*" ibaresi ve (Allah) "*dedi ki*" kelimesi kırmızıdır. Bunun dışında eserin 7,40 ve 41. sayfalarında kırmızı yazılı bazı kelimeler mevcuttur.

²⁴⁰ Mesela; 4. sayfada 14. satırın sonundaki "سائر" sözcüğü "سائر" olarak yazılmıştır. Bunun gibi örnek verebileceğimiz bir çok kelime daha vardır.

²⁴¹ "*Hamd bizi (bu nimete) hidâyetiyle kavuşturan Allah'a mahsustur. Eğer Allah'ın bizi erîştirmesi olmasaydı; biz hidâyete ermiş olmazdık.*" (الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله)

²⁴² Daha önce örnek verdiğimiz için tekrar etmeyeceğiz. "Hemze" yerine "ye" kullanımı buna delil olarak gösterilebilir.

sıralamıştır.²⁴³ Bu kullanım tarzı müellifin Arap diline hakimiyeti konusunda bize bilgi verebilir.

C. Eser Ne Zaman, Ne İçin ve Kim Tarafından Yazıldı?

Eserin ne zaman yazıldığı bilinmemektedir. İçeriğinde de her hangi bir tarih bulunmaması bizim, kaleme alınış tarihini en yakın haliyle tespit etmeye çalışmamızı zorlaştırmıştır. Eserin III. Ahmed döneminde istinsah edildiğini kütüphane kayıtlarından öğreniyoruz. Yine elimizdeki nüshanın müellif nüshası olmadığı, diğer 12 risâlenin de aynı yazı tarzı ile kaleme alınmasından dolayı netleşmektedir. Bu göz önüne alınca XVII. yüzyılın sonu XVIII. yüzyılın başı arasında yaşayan III. Ahmed (1673-1736) döneminden önce eserin yazılmış olması gerekir.²⁴⁴

Yapmış olduğumuz bir tespite göre eserde, bir kaç defa "Makam" kelimesi kullanılmıştır. Bu kelimenin ilk olarak Abdülkâdir Merâgî tarafından kullanıldığını bilmekteyiz. Bu, göz önüne alındığında ise eserin XV. yüzyılda Merâgî'den sonra yazıldığı yüksek bir ihtimal dahilindedir.

İçeriğinde on iki nağme, altı âvâzedden bahsetmiş olması bize, Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî'den bu bilgiyi almış olma ihtimalini düşündürmüştür. Çünkü "*Edvâr-ı Meşhure*" olarak da ifade edilen meşhur on iki makamı edvârında zikreden en eski kaynaklarımızdan biri Safiyyüddin'e aittir.²⁴⁵ Ancak bu sadece bir tahmindir. Sonuçta eserin yazılış tarihi bilinmediği için müellifin hangi kaynaklardan yaralandığını net olarak ifade edemeyiz.

Müellifi konusuna gelirse eserde hiç bir isim zikredilmemiştir. Müellifi konusunda kesin olmamakla birlikte Arap olmadığına dair bir kaniya varmış durumdayız. Bu, eseri birlikte inceleme imkanı bulduğumuz Arap hocalarımızla vardığımız bir neticedir. Sebebi eserde "*Acem ve Arap*" ibaresinin geçtiği bazı yerler vardır. Buralarda ilk önce "Acem" daha sonra "Arap" kelimesi zikredilmiştir.²⁴⁶ Araplarda bulunan milliyetçilik unsuru göz önüne alınca bir Arap'ın ilk olarak kendi soyunu zikretmesi muhtemeldir. Söylediğimiz bu durumun örnekleri de çokça görüldüğü için istisnai bir durum yoksa müellifin Arap olmadığını söyleyebiliriz.

Eserin neden yazıldığı ile ilgili elimizde küçük bir bilgi mevcuttur. Eserin girişinde bulunan şiir sona erdikten sonra akıl sahibi mûsikîşinasların talepleri üzere yazıldığı ifade edilmiştir. Buna ilaveten öğrenci ve talep edenler için mûsikînin bilgisi, sıfatları, çeşitleri vb. konularda bilgi edinmelerinin amaçlandığı da açıklanmıştır.²⁴⁷ Ayrıca eseri güler yüz ile karşılık beklemeden okuyana, ailesine ve sonraki nesillere ulaştıran kişiye de dua edilmiş, iyi dileklerde bulunulmuştur.²⁴⁸

²⁴³ Örneğin, eserin daha ilk sayfalarında "اوجب الوجوب واجب ايجاب" "*Vücûbu vâcibin icâbı kulan*" (Gerekliliğinin onayını zorunlu kılan) şeklinde bir kullanım vardır. Bunun gibi hatta daha da girift kullanımlar mevcuttur.

²⁴⁴ Shiloah'da da ne bir tarih ne de yüzyıl verilmiştir. Bkz. Shiloah, *a.g.e.*, s.15.

²⁴⁵ Bu makamları nasıl zikrettiği ve oluşumları hakkında bilgi edinmek için Mehmet Nuri Uygun'un *Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı* isimli eserine bkz.

²⁴⁶ Eserdeki ibarenin biri 4. sayfada aynen şöyledir: "*Acem ve Arap'ın efendisi Muhammed b. Abdullah b. Abdülmuttalib'e, ailesine, ashabına ve sevdiklerine daimî, tam bir salât ve selâm olsun.*" Peygamberimiz Arap olmasına rağmen burada öncelikle "Acem" kelimesinin telaffuz edilmesi düşüncemizi güçlendirmektedir.

²⁴⁷ *Kitâbü fi Ma'rifeti'l-Engâm ve'l-Hünûk ve't-Tarab fi'l-İsnâ 'Aşar ve's-Sitte*, s. 3(4a).

²⁴⁸ *Kitâbü fi Ma'rifeti'l-Engâm* (Bundan sonra eserin adını kısaca böyle ifade edeceğiz.), s. 11(12a).

D. Kitâbü Fî Ma'rifeti'l-Engâm'ın İçeriği

Kitâbü fî Ma'rifeti'l-Engâm'ın içerisine baktığımızda herhangi bir bölüm ayrımı ile karşılaşmamaktayız. Sadece anlatılan konuların başlıklar ile ayrımının yapıldığını görmekteyiz. Şimdi biz de sırası ile eserde anlatılan konular hakkında kısaca bilgi verelim.

Birinci Kısım: Giriş bölümü olan bu kısımda eserin alışlagelmişin dışında bir başlangıcı söz konusudur. İlk *Hamdele*, *Salvele* olarak isimlendirdiğimiz bölüm yerine besmele ile başlayan şiir ile devam eden bir çizgi şeklinde kaleme alınmıştır. Halbuki eski yazmalarda, tema ne olursa olsun genellikle ilk olarak Allah'a hamd (hamdele) sonrasında Hz. Muhammed (sav)'e salat ve selam (salvele) getirilerek başlanır. Hatta bunların arkasından ise konunun ne olduğu ve önemi, kimin için yazıldığı bilgileri de verilir. Eserde ise şiir başlangıcının ardından neden yazıldığı ve hamd bölümü gelmiştir.

İkinci Kısım: Giriş bölümünün devamı gibi düşünebileceğimiz bu kısımda, mûsikînin talep edilmesinin fazileti anlatılmıştır. Kur'an'dan bazı ayetler ile peygamberimizin hadislerinden örnekler verilmiştir. Hz. Davud (as)'un Zebur'u kırk farklı ezgi ile okuduğuna dair bilgi ve ayetten misal verilmiştir. Önemli bir bilgi olarak burada dönemin kullanılan yirmi yedi tane telli, vurmali ve üflemeli çalgı isimleri sayılmıştır. Sırası ile bu enstrümanlar: Kanunlar, tumburlar, çengler, udlar, cigânlar²⁴⁹, gitarlar (lirler), tarabrabât²⁵⁰, kopuzlar, rebablar, nefesliler, kavallar, üflemeliler²⁵¹, neyler, defler, tarlar, küçük defler, darbukalar, çanlar, tahtalar, çingiraklar, küçük davullar, ziller, borular, davullar, nakkâreler, kamış ve mızraplılardır.

Üçüncü Kısım: Eserin isminde geçen "*Hünûk (Henek)*"²⁵² sözcüğünün neyi ifade ettiği anlatılmaya çalışılmıştır. İlaveten on iki nağmenin gece ve gündüzün on iki saatten oluşması ile olan münasebeti anlatılmıştır. Her bir saatin kendine özgü nağmesinin olduğu, bu nağmelerin gündüz bitince geceye devrettiği, bu şekilde devam ettiği açıklanmıştır. Eserde "*İlk saatin nağmesi Mezmûm'dur. O, Hünûk'un ilki ve his olarak en incesidir. İkinci saatin nağmesi Zeyl'dir. O, diğerinden daha güçlü ve kuvvetlidir. Üçüncü saatin nağmesi Mâye'dir ve o, kalplerin son derece susuzluğunu giderir. Dördüncü saatte, her yerde mûsikî ehline bilinen Isfahân nağmesi vardır. Beşinci saatte, her tabiat ve mizaca uygun olan Hicâz nağmesi vardır. Altıncı saatte, seven ve sevilen her insan için Zeydân nağmesi vardır. Yedinci saatte, işleri güzelleştiren Remel nağmesi vardır. Sekizinci saatte, sâir âşıkların mâşuğu Irak nağmesi vardır. Dokuzuncu saatte, nasibi ve bahtı olanlar için Rast nağmesi vardır. Onuncu saatte, nefislere şifâ veren Rehâvî nağmesi vardır. On birinci saatte, diğer saatlerin hepsini kendinde toplayan Hüseyinî nağmesi vardır. On ikinci saatte, ortaya çıktığında akıllılar için bariz olan Nevrûz vardır.*"²⁵³ bu şekilde beyan edilmiştir.

²⁴⁹ Eserde **الجخانات** olarak geçmektedir. Sözlükte bu kelimenin karşılığı صفن (ج) الصفان olarak verilmiştir. صفن kelimesinin deriden yapılmış bir torba, deri gerilerek yapılan şey gibi anlamları vardır. Anladığımız kadarıyla cigân olarak adlandırılan bu mûsikî aleti devrin kullanılan telli enstrümanlarından ve günümüze ulaşmamıştır.

²⁵⁰ **التراب** bu isimde günümüzde kullanılan bir saz yoktur. Dönemin sazlarından biridir. "Tarab" kelimesi ve türevleri sözlükte geçse de bu kelimeyi bulamadık. Bkz. Faruqi, *a.g.e.*, s. 350.

²⁵¹ Eserde **الصرابي** olarak geçen kelime hakkında günümüzde bir bilgi bulamadık. Bu kısımda üflemeli çalgılar sayıldığı için "üflemeliler" olarak çevirdik.

²⁵² **الهنوك** (çoğul) ve **الهنك** (tekil) olarak eserin isminde de geçen bu kelimenin sözlükte karşılığını bulamadık. Ancak eserin tamamını okuduğumuzda, bu kelimenin "makam" ibaresi yerine kullanıldığını düşünmekteyiz.

²⁵³ *Kitâbü fî Ma'rifeti'l-Engâm*, s. 8-9(9a-9b).

Bu bölümde son olarak ifade edeceğimiz ise ruhların ilk yaratılış anında birer mizac ve melodiye de sahip olarak yaratıldıkları, her ruhun kendine özgü nağmeyi dinlemesinde coşkunluk duyacağı belirtilmiştir.

Dördüncü Kısım: Mûsikî ve Şifâ arasındaki ilişki ile ilgili bilgiler burada verilir. Sırası ile on iki Henek'i ve hangi hastalıklar için önerildiğini verelim.

1. Mezmûm: Zamanın afetleri, keder, hüzn, gam, yılan ve akrep sokmalarında panzehir.
2. Zeyl: Uykusuz kalanlara, yatakta ve beşikte yatanları sakinleştirme.
3. Mâye: Asabîler ve sıcaktan bunalanlara.
4. Isfahân: Ayrılık için.
5. Hicâz: Mutlu olana, özlem duyana.
6. Zeydân: İşkence çeken, üzgün her insana.
7. Remel: Ateş, bulantı ve hazımsızlık rahatsızlıklarına.
8. Irak: Gurbette olan, özlem çekene.
9. Rast: Her hastalık için ilaç.
10. Rehâvî: Hüzünlü kalp için, kederleri unutturma.
11. Hüseyinî: Dengesiz hareketleri olan kimselere.
12. Neyrûz: Kuruluk, hezeyân ve cinnet rahatsızlıkları, kuklalar, tılsımlar, sihirler ve muskalara.

Günümüzde mûsikî ve şifâ konusunda yapılan sınırlı çalışmalara²⁵⁴ az da olsa bir katkı sunacak olan bu kitapta verilen bilgiler gerçekten büyük değer taşımaktadır. Çünkü müzik-ruh ilişkisi, müzikle tedâvi konuları en eski bilim adamlarımız tarafından ele alınan konulardandır. Kindî, Fârâbî ve İbn-i Sînâ hem mûsikî hem de felsefe, tıp alanlarında âlim olan kişilerdir. Bu kişileri ve eserlerini incelediğimizde hepsinde mûsikî ile tedâvi konusu hakkında bilgilere ulaşmaktayız.²⁵⁵

Türkler ruh hastalıklarını tedâvi için mûsikîyi kullanan ilk uluslardandır. Orta Çağ Avrupa'sında bu durum hastalık olarak kabul edilmiyor, ruhsal bunalım geçirenler işkence ile katlediliyorlardı.²⁵⁶ Atalarımızın kullandığı bu yöntemin göz ardı edilmesi olanaksızdır. Bilimsel olarak da incelemeler yapılarak mûsikî ile tedâvi uygulamaları alternatif tıbbı büyük ivme kazandıracaktır.

Beşinci Kısım: Altı âvâzenin ne olduğu, nağmeler ile arasındaki farkları ve tek tek âvâzeler başlıklar halinde anlatılmıştır. Bu âvâzeler şunardır:

1. Zirefkend Kûçek ve Büzürk
2. Dügâh
3. Isfahan
4. Zengüle
5. Beşinci âvâzenin ismi zikredilmemiş
6. Tâzî, Tâni veya Tâlî Dest.

²⁵⁴ Bu konuda yapılan çalışmalara şunları örnek verebiliriz: Ahmet Hakkı Turabi, *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, Rağbet Yayınları, İstanbul 2005; Pınar Somakçı, *"Türklerde Müzikle Tedâvi"*, *Erciyes Üniversitesi SBE Dergisi*, Kayseri 2003, sa. 15, s. 131-140; Arzu Özçevik, *Müzikle Tedavi ve Öğrenciler Üzerindeki Terapik Etkileri*, İTÜ SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007; Ruhi Kalender, *"Ruh Hastalıklarının Tedâvisinde Mûsikî"*, *Ankara Üniv. İlahiyat Fak. Dergisi*, Ankara 1989.

²⁵⁵ Ahmet Hakkı Turabi, *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, İstanbul 2005, s. 11.

²⁵⁶ Arzu Özçevik, *Müzikle Tedavi ve Öğrenciler Üzerindeki Terapik Etkileri*, İTÜ SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 14.

Altıncı Kısım: Son bölüm olarak düşünürsek, müellif burada kitapta nelerden bahsettiğini özetlemiştir. Allah'a şükür ve Hz. Peygamberimiz (sav)'e, ailesine, ashabına salât ve selâm ederek sözlerini sonlandırmıştır.

Eserde kesinlikle yukarıda yapmış olduğumuz tarzda bir bölüm tasnifi olmamakla birlikte, biz eseri tanıtırken altı kısımda toplamış olduk.

Sonuç

Bu tebliği yazmadaki amacımız, tarihimizde yapılan ilmî çalışmalardan birini tanıtmaktı. Özellikle yabancı dilde yazılmış bir eserin bize neler anlattığı, çalışmalarımıza ne tür katkılar sunacağını düşünerek, bu bilgileri daha çok kişiye ulaştırabilme heyecanı bizi bu yola letti.

Eseri incelediğimizde karşımıza çıkan kataloglardaki eksik ve yanlış bilgiler de bu çalışma sayesinde doğruları ile düzeltilme imkanı bulmuştur. Bu tarz çalışmalar ile kütüphane kayıtlarına geçen yanlış bilgiler de zamanla ortadan kalkacaktır.

Görüldüğü üzere eserin sayfası *Karatay* kataloğundaki kadar hacimli olmadığı halde içeriğinde mûsikî hakkında bir takım bilgiler vermektedir. Mûsikînin nazarî yönüne pek girmese de makamların ne zaman dinlenmesi gerektiği, hangi hastalık için iyi geldiği gibi konuları bize sunmuştur.

Eserde bir tarih bulunmasa da XV. yüzyıldan sonra kaleme alındığı tespit edilmiştir. Özelliklerine bakıldığında ise XVI. yüzyılda yazılmış olma ihtimali oldukça yüksektir. Çünkü bu dönemdeki eserlerin artık nazarî bilgileri yoğun şekilde işlemedikleri görülmektedir. Eserde de bu göze çarpan önemli niteliklerden biri olmuştur.

Çıkarılacak sonuçlardan en önemlisi ise eserin nazarî olarak bize verdiği bilgilerdir. Bunlardan ilki, eserin yazılış döneminde kullanılan makam ve âvâze isimlerinin günümüzdeki ile olan benzer ve farklı yanlarıdır. Buna ilaveten eserde sayılan sazların günümüzde -değişikliğe uğrasa da- kullanılanlar ve elimize ulaşmayanların tespiti.

Girişte de ifade edildiği üzere eserin içeriğinde hangi makamın hangi hastalıklara iyi geldiği bilgisi de üzerinde durulması gereken bir konudur. Yalnız eserdeki makamların seyir, perde, durak vb. bilgileri verilmediği için günümüzdeki makamlar ile ilişkisi tam anlamı ile ortaya çıkarılamamıştır. Eserde zikredilen Rast makamının günümüzdeki ile hangi ölçüde benzeştiği tespit edilemeyince, eserdeki gibi bütün hastalıklara iyi gelip gelmediği konusunda da bir şey söylemek mümkün olmamaktadır.

Bu tebliğ sonunda geçmişten günümüze taşınmış bu mirasın ilmî açıdan bir değer görmesi bizi memnun edecektir.

Kaynakça

Farmer, **Studies in Oriental Music, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, Edited by: Fuat Sezgin**, Frankfurt 1997.

Kalender, Ruhi, "*Ruh Hastalıklarının Tedâvisinde Mûsikî*", **Ankara Üniv. İlahiyat Fak. Dergisi**, Ankara 1989.

Karatay, Fehmi Edhem, **Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu**, İstanbul 1966, c. III.

Kitâbü fî Ma'rifeti'l-Enğâm ve'l-Hünûk ve't-Tarab fî'l-İsnâ 'Aşar ve's-Sitte, Topkapı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Katalogu.

Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi (Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu), İrcica, İstanbul 2003.

Özçevik , Arzu, **Mûzikle Tedavi ve Öğrenciler Üzerindeki Terapik Etkileri**, İTÜ SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.

Shiloah, Ammon, **Theory of Music in Arabic writings (c.900-1900)**, G. Henle Verlag, München 1979.

Sezikli, Ubeydullah, **Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı**, MÜSBE Doktora Tezi, İstanbul 2007.

Somakçı, Pınar, "**Türklerde Mûzikle Tedâvî**", **Erciyes Üniversitesi SBE Dergisi**, Kayseri 2003, sa. 15, s. 131-140.

Tıraşçı, Mehmet, **Kitâbü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri (Edisyon Kritik ve Metin İnceleme)**, MÜSBE Doktora Tezi, İstanbul 2013.

Turabi, Ahmet Hakkı, **Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi**, Rağbet Yayınları, İstanbul 2005.

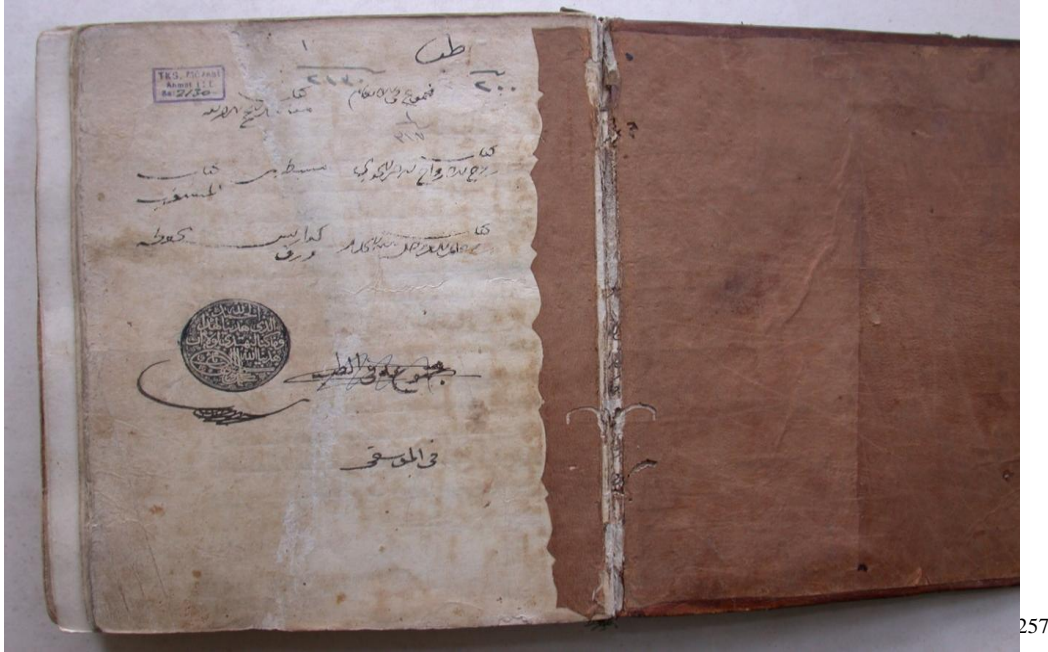
_____, **İbn Sînâ'nın Kitâbü's-Şifâ'sında Mûsikî**, MÜSBE Doktora Tezi, İstanbul 2002.

_____, **el-Kindî Mûsikî Risâleleri**, MÜSBE Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996.

Uygun, Mehmet Nuri, **Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı**, İstanbul 1999.

Ekler

Bu bölümde tanıttığımız eserin sayfalarından bir kaç tanesinin fotoğraflarını sunacağız.



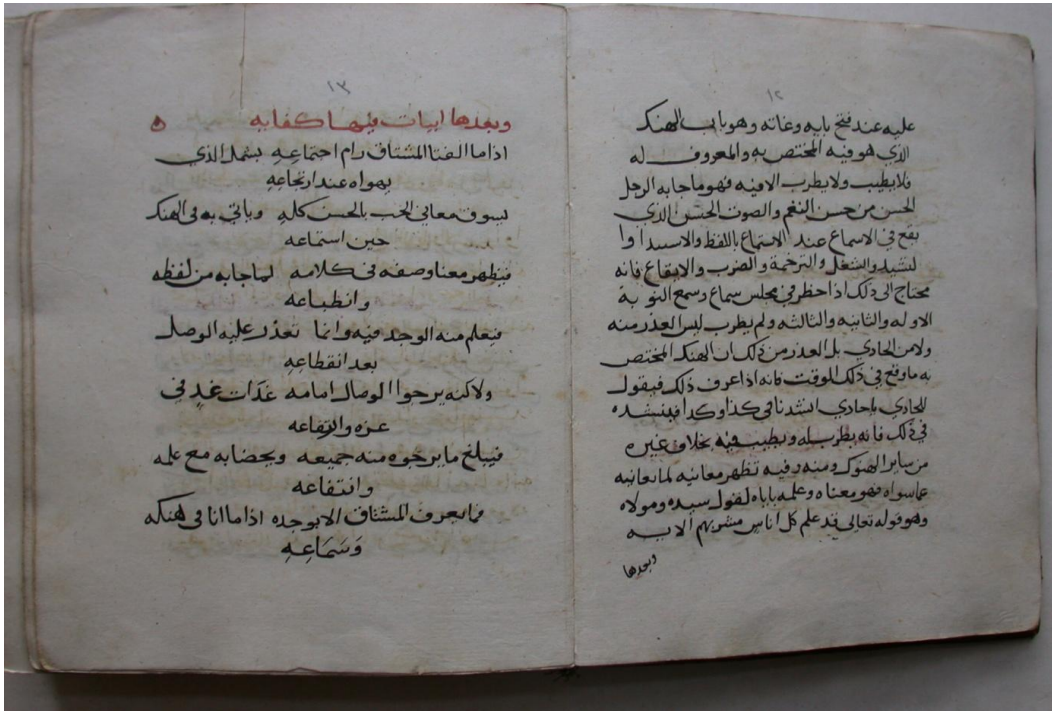
Resim 1.

²⁵⁷ Eserimizin kesik deri cilt bölümü ve başlangıç sayfa fotoğrafı.



258

Resim 2.

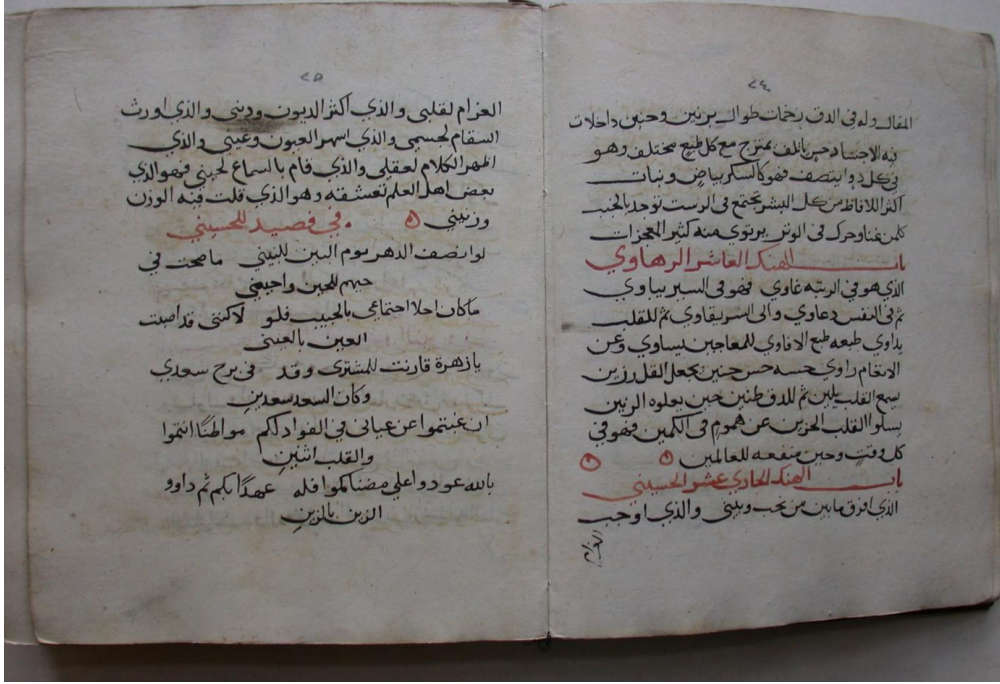


259

Resim 3.

²⁵⁸ Eserimizin besmele ile başlayan şiir ile devam eden sayfa fotoğrafı.

²⁵⁹ Bu sayfada ise şiir ile nesir anlatımı bir arada görmemiz mümkün.



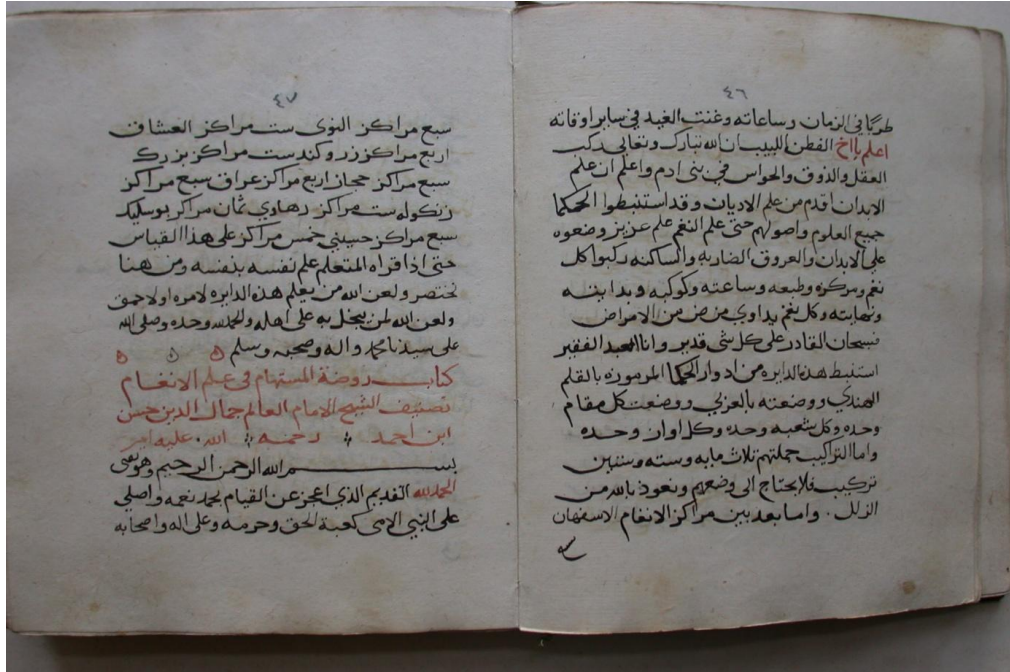
Resim 4.



Resim 5.



Resim 6.



Resim 7.

²⁶⁰ Bu sayfada da Henekler hakkında tek tek başlık koyup bilgi verdiğini görmekteyiz. Yine başlıkların renginin tuğla kırmızısı olduğunu görmekteyiz.

²⁶¹ Eserin son varlığının fotoğrafı. Burada gördüğümüz gibi 47. sayfada eser dokuzuncu satırda son bulmuştur. Tekrar müstensih tarafından başka bir eser başlığı kırmızı ile yazılıp istinsaha devam edilmiştir.

GIDA-I RUH İSİMLİ GÜFTE MECMUASININ TÜRK MÜZİĞİ İÇİN ÖNEMİ*

Burçin TOPAL²⁶²
İrfan KARADUMAN²⁶³

Özet

Güfte mecmuaları, Geleneksel Türk Müziği Tarihi açısından önemli yazılı kaynaklardır. XIX. Yüzyıla kadar meşk yönteminin uygulandığı müzik eğitiminde güfte mecmuaları önemli yer tutmaktadır. Günümüze kadar meşk yoluyla gelen birçok Türk Müziği bestesi vardır. Bunların bir açıdan doğrulanabilmesi, yani bestelendikleri düşünülen zamanın tarihi bilgileriyle uyum içinde olduğunun gösterilmesi, nota yoluyla olmasa da bazı kayıtlarla desteklenmesi, güfte mecmualarını incelemekle mümkündür. Bu çalışmada, 1316 (Hicri) yılında yazılmış Ali Galib TÜRKKAN'a ait Gıda-ı Ruh isimli güfte mecmuası incelenmiştir. “Gıda-ı Ruh İsimli Güfte Mecmuasının Günümüz Türkçesine Çevirisi ve İncelenmesi” isimli bu çalışma girişi takip eden üç bölümden oluşmuştur. Bildiride mecmuanın şekli, içeriği ve yazarı hakkında kısa bilgi verilmiştir. Mecmuanın çeviri yazımı ve orijinali eklenmemiş olup, fikir vermesi bakımından orijinal bir kaç sayfa verilecektir. Mecmua içerisindeki eserler TRT repertuarı ile karşılaştırılmıştır. Sonuç kısmında, yapılan çalışmadan çıkarılan sonuçlar yorumlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Türk Müziği, Meşk, Güfte Mecmuası, Gıda-ı Ruh

Abstract

Lyrics collections are important written sources in terms of Traditional Turkish music history. Up to 19th century, lyrics collections are important in music education in which the meşk(exercise) method is practicing. Up to the present, there are many Turkish music compositions coming through meşk. Verifying of them in one aspect; that is, showing they are in harmony with historical information and the time believed to be composed of them, being supported them by some records despite not with notes are possible with examining the of lyrics collections. In this study, lyrics collection named Gıda-ı Ruh(Nutrient for the Soul) written by Ali Galib TURKKAN in 1316 (Hijri) is examined. This study named “Translation to Modern Turkish of Collection named Gıda-ı Ruh and analysis of it” consists of three sections that follow introduction and is prepared a master thesis in the Institute of Social Sciences of Cumhuriyet University. The importance of lyrics collection is mentioned in the thesis; the shape and also the content of collection and brief information about the author are given. The original form and transcription of the collection are attached. Works within the collection are compared with TRT repertoire and then the information thought to be important is indicated by footnote. In the result part of the thesis, the conclusions drawn from the study are interpreted.

Key words: Turkish Music, Meşk(exercise), Lyrics Collections, Gıda-ı Ruh (Nutrient for the Soul)

Güfte Mecmuaları ve Musiki Tarihi Açısından Önemi

Bir müzik türünde aktarılmak istenen duyguları en iyi ifade etme yolu, ezgi ya da söz e bağlıdır. “Müzik, icra şekli açısından Instrumental (çalgı) müzik veya Vokal (sözlü) müzik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.”²⁶⁴

* Bu çalışma Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

²⁶² M.E.B Sivas Gölova Hasan Şakar Yatılı Bölge Ortaokulu Müzik Öğretmeni

²⁶³ Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi (Yrd. Doç. Dr.)

²⁶⁴ İsmail Hakkı Özkan, Türk Müsiki Nazariyatı- Kudüm Vevelleri, İstanbul, 1990, s:29

Güfte sözlü müzik için en önemli kavramlardan birisidir. “*Güfte; Türk Musikisi’nde sözlü bir eserin bestelenmiş manzum sözleri, bestelenmiş şiirin aldığı ad. Farsça “goften (güften)” mastarından “söylenmiş” manasında bir kelimedir.*”²⁶⁵

Bestekârın duygu ve düşüncelerini en iyi anlatan unsur güfte olarak düşünülebilir. “*Türk müziğini icrasal açıdan vokal (sözlü) müzik türü açısından ele alan müzik araştırmacılarının sayısı çoğunluktadır. Hatta bu araştırmacılar, Türk Müziğinde instrumental (çalgı) müziğinin gelişmemesinin Türk Müziğinin vokal (sözlü) müzik kategorisinden kaynaklandığı fikrini de savunmuşlardır.*”²⁶⁶

Osmanlı Dönemi Türk Müziği öğretiminde XIX. Yüzyıla kadar sadece meşk yöntemi ile bilgi aktarımı yapıldığı bilinmektedir. Meşk yöntemi usta-çırak ilişkisine dayalı bir öğretim yöntemidir. “*Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanır. Geçilecek eserin usulü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlamadan önce bu usul birkaç kere vurulur. Öğrenci usulü sağ ve sol eliyle dizlerini kudüm itibar ederek vurur. Sonra eser hep usul vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım(zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur. Öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir.*”²⁶⁷

Meşk yönteminde hafızada kalan eser sayısı önemlidir. Meşkte icra edilen eserler zorlaştıkça usta nezaretinde yapılan fasılların sayısı da artmaktadır. Hatta meşk yönteminde usta ile yapılan fasıl sayısından söz etmek geleneksel bir hal almıştır.

Meşk yönteminde sözlerin hafızada kalıcılığını sağlamak için icracılar tarafından çoğu zaman mecmualar üzerine çeşitli notlar alınmıştır. Mecmualar üzerine yazılan bu kişisel notlar Türk müzik tarihinde bazen önemli bir rol oynamaktadır. Hangi yüzyılda, hangi şarkıların bestelendiği veya rağbet bulduğu, güftelerin doğru şekilleri, bestekarları, güftekarları, kullanılan usul ve makamları gibi önemli bilgileri bize aktarır. Yapraklar arasındaki bu küçük notlar sayesinde, zamanla kişisel güfte mecmuları da oluşturulmuştur. Aslında bu kişisel notlar güfte mecmularının temelini oluşturmaktadır. “*Eskiden şiir antolojileri gibi güfte antolojileri de meydana getirilmiştir. Bunlardan mecmua ve halk edebiyatı mahsullerini toplayanlara cönk denilir. Eğer antoloji mahiyeti arz etmeyip muayyen bir koleksiyonu toplamışsa mecmua değil külliyat adını alır. Güfte mecmualarında bestelenen güftenin tamamı, bestekârı, makam ve usûlü gibi birçok hususiyetleri kaydedilir. Bundan dolayı mecmualar mûsikî tarihimizin kaynakları arasındadır.*”²⁶⁸

Başlangıçta el ile yazılan güfte mecmuaları matbaanın gelişmesi ile matbu olarak çoğaltılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda el yazması ve basılı güfte mecmuaları olarak ikiye ayrılmaktadır. “*Bilinen en eski güfte mecmuası XV. Yüzyılda II. Murad döneminde yazılmıştır.*”²⁶⁹ “*İlk basılı güfte mecmuası ise 1830’lu yıllarda adı ‘Evterpi’ olan ve*

²⁶⁵ Yılmaz Öztuna, Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, Ankara, 2000, s.137

²⁶⁶ Hasan Tahsin Sümbüllü, Mehmet Rıfat Bey’in Hazırladığı “Yeni Şarkı Güfte Mecmuası” adlı eser üzerine bir inceleme, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2011, sayı:46, s.334

²⁶⁷ Cem Behar, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, İstanbul, 1998, s. 16

²⁶⁸ Öztuna, a.g.e, s.245

²⁶⁹ Recep Uslu, Türk Müziği Eğitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İncelenme Esasları Üzerine Tespitler. Ankara, 2001, s.160

*Karamanlıca basılan mecmuadır. Arap harfleri ile basılan ilk güfte mecmuası 1854 yılında basılmış, Haşim Bey Mecmuasıdır.*²⁷⁰

Önceki dönemlerde el yazması güfte mecmuaları bulunmaktadır ancak bu mecmualar yaygın bir kullanım için yazılmamıştır. Yazılma amacı yazan kişinin ya da öğrencinin yararlanması içindir. Meşk sırasında hocaya destek görevini yerine getirmektedir. Basılı güfte mecmualarının yaygınlaşması ile XIX. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren güfte mecmualarının amacı değişmeye başlamıştır. Başlangıçta repertuar olarak kullanılan güfte mecmuaları, eğer mecmuayı yazan kişi besteciye kendi eserlerini tanıtmak ve yaygınlaştırmak için de kullanmıştır

Ancak güfte mecmuaları diğer bazı kitaplar gibi yazım tekniklerine uyularak yazılmamışlardır. *“Hatta bu durum birçok el yazmasının bir problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani bazı eserler gibi giriş (mukaddime), yazarın adı, eserin niçin yazıldığı, ferağ kaydı, yazım tarihi, kime ithaf edildiği gibi esaslara dikkat edilmemiştir. Böyle olunca güfte mecmualarından faydalanmak için doğru tespitlere ulaşmak bir hayli uğraştırmaktadır.”*²⁷¹

Güfte mecmuaları Türk müziği eğitimi bakımından da önem arz etmektedir. Günümüze meşk yoluyla gelen pek çok Türk müziği bestesi vardır. *“Bunların bir açıdan doğrulanabilmesi, yani bestelendikleri iddia edilen zamanın tarihi bilgilerle uyum içinde olduğunun gösterilmesi, nota yoluyla olmasa da bazı kayıtlarla desteklenmesi güfte mecmualarını incelemekle kısmen de olsa mümkündür. Güfte mecmuaları, bestelenen eserlerin doğru sözlerini göstermesiyle Türk müziği tarihimize katkıda bulunur. Güfte mecmuaları üzerine şüphesiz ki Türk müzikolojisinin önderleri Suphi Ezgi, Rauf Yekta, Sadettin Arel ve diğerleri eğilmişlerdir. Onların makale ve eserlerinden bu mecmualardan yararlandıklarını gözlemlemekteyiz. Eski harflerle Haşim Bey, Ahmet Avni (Konuk), Hasan Tahsin'in; yeni harflerle Şerif İçli, Ahmet Şevket Tezel, Etem Ruhi Üngör gibi daha birçok yazarın güftelerini derleyen eserleri vardır. Basılanlar gibi müzik tarihimize ışık tutacak birçok yazma güfte mecmuaları da incelenmeyi beklemektedir.”*²⁷²

Güfte mecmuaları üzerine yapılan araştırmalarda, bazı noktalara dikkat edilmesi gerektiğini vurgulayan çalışmalar mevcuttur. *“Bir güfte mecmuası üzerinde inceleme yaparken yazarı, sahibi, yazıldığı tarih, yazı çeşidi, yazıda kullanılan mürekkebin rengi, kâğıt filigranı, mecmua içinde geçen tarihler ve isimler, güftekarlar, bestekarlar, mecmuanın düzeni, makamlar ve sırası, usûller, kâğıt üzerinde mülkiyet mühürleri, tezhip şekilleri, girişte makamlar fihristinin varlığı, mecmua içinde yer alan notlar, mecmuanın adı bulunduğu kütüphane, kütüphane fişinde kaydedilmiş olan adı ve numarası büyük önem taşımaktadır.”*²⁷³

Gıda-ı Ruh Güfte Mecmuasının Şekil, İçerik ve Düzeni

Gıda-ı Ruh güfte mecmuası Ali Galip Türkkkan tarafından hazırlanmıştır. Hicrî 1316 tarihinde İstanbul'da yayınlanmıştır.

²⁷⁰ Behar, a.g.e, s.39

²⁷¹ Uslu, a.g.e., s.159

²⁷² Uslu, a.g.e., s.158

²⁷³ Uslu, a.g.e., s.159

Mecmua içerisinde makam bilgilerinin yazıldığı fihristlere rastlanmaktadır. İçerik bakımından ele alındığında T.S.M 'ne ait güfte sayısının 707 olduğu tespit edilmiştir. Mecmua içerisinde yazılan eserlerin makam ve usul bilgileri verilmiştir. Mecmuada bulunan eserlerin bestekârları belirtilirken güftekarları belirtilmemiştir.

Mecmuada aynı renkte mürekkep kullanılmıştır. Kapakta Osmanlı dönemine ait bir mühür vardır. Mecmuada güfteler ikinci sayfadan başlamaktadır ve toplam 216 sayfadan oluşmaktadır. Şekil açısından incelendiğinde makam, usul ve güftelere yönelik bilgiler bulunmaktadır. Güftelerden önce makam fihristleri yer almaktadır. Güftelerin nakarat bölümleri ayrı yazılmış ve nakarat ifadesi ile belirtilmiştir.

Güfte mecmuaları düzenleri açısından üç kategoride incelemiştir. “ *Her güftenin başında bestekâr, makam adı, usul adı verilmesi ancak tam mecmualarda görülür. Şiir mecmuası veya not defteri şeklinde olan diğerlerinde ise makamlar sırasıyla verilmez. Tam güfte mecmuası amacını gütmeyen mecmualarda bazen bestekâr, bazen makam, bazen usul, bazen hiçbirini verilmez.*”²⁷⁴ Bu bilgiler doğrultusunda Gıda-ı Ruh güfte mecmuasının tam mecmua olduğu söylenebilir.

Ali Galib TÜRKKAN'ın Yaşamı

Bestekâr Udi Ali Galib Bey 1285-1868'de İstanbul'da doğdu. Babası Divan muhasebecisi Salih Bey'dir. Küçük yaşta musikiye başladı. Hünkâr İmam Efendi'den kanun, Medeni Aziz Efendi'den repertuar meşkine başladı. Udi Cemil Efendi ve Udi Yaver Bey'den ud öğrendi. 1908 den sonra musikiyi bırakan Ali Galib Bey İstanbul'da öldü. 23 bestesi vardır.

Konu ile İlgili Literatür Taraması

BERKSAN (2010)²⁷⁵, in yüksek lisans tez çalışmasında hekimbaşı mecmuası incelenmiştir. Bu mecmuada XVII. Yüzyıla ait güfteler incelenmiş çalışma sonunda mecmuadaki elli dokuz makamın kırkında bulunan şarkılar bölümünden toplam 426 tane eser tespit edilmiştir. Tez içerisinde döneme ait önemli bestekarlar, şairler, kullanılmayan makamlar ve mehter usulleri hakkında önemli bilgiler yer almaktadır.

KONYA (2013)²⁷⁶, nın yüksek lisans tez çalışmasında XIX. Yüzyıla ait olduğu düşünülen Vasıf Bey'in güfte mecmuasının çeviri yazımı yapılmıştır.108 varak'ın çevirisi yapılarak en çok bestesi bulunan bestekârların hayat hikâyeleri bir bölüm olarak yazılmıştır. Mecmuada yer alan güfteler, makamlar, bestekârlar, usuller alfabetik sıraya göre tablolar halinde gösterilmiştir. Mecmuanın orijinali teze eklenerek incelemeler TRT'deki nüshalardan faydalanarak yapılmıştır.

OSMAN (2011)²⁷⁷, in yüksek lisans tez çalışmasında XV. Yüzyıla ait anonim güfte mecmuası incelenmiştir. Tezin birinci bölümünde mecmua tanıtılmış ve mecmua içerisindeki makam, usul ve formlar hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümünde

²⁷⁴ Uslu, a.g.e, s.164

²⁷⁵ F.Emine BERKSAN, “Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin Güfte Mecmuasındaki Şarkılar”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010

²⁷⁶ Hilal KONYA, “XIX. Yüzyılda Yazılmış Olan Vâsıf Bey'in Güfte Mecmuasının İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013

²⁷⁷ Osman YILDIZ, “ XV. Yüzyıla Ait Anonim Güfte Mecmuasının İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011

Bestekârlar ve eserleri açıklanmış, eserlerin repertuarı verilmiştir ve örnek eserlerin çevirisi yapılmıştır. Üçüncü bölümde Şems-i Rumi'nin Mecmua-i güftesi ve günümüzdeki bestelerle mecmuada bulunan besteler karşılaştırılmıştır. Bibliyografya ve tezin orijinal metini de eklenmiştir.

DURAN (2005)²⁷⁸, in yüksek lisans tez çalışmasında Millet kütüphanesi, Ali Emiri, Manzum nr. 759/1 kayıtlı olan güfte mecmuası incelenmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde güfte mecmualarının öneminden bahsedilmiş ve bu alanda yapılan çalışmalar ile örnekler verilmiştir. Birinci bölümünde incelenilen kitap hakkında bilgi verilmiş, kitapta bulunan bestekârların hayatları anlatılmıştır. Birinci bölümün sonunda kitap içerisinde bulunan bestelerin ilk iki mısraları alfabetik olarak yazılmış ve repertuar ortaya çıkarılmıştır. İkinci bölümde orijinal metin verilerek güfte antolojileri ve TRT repertuarı ile karşılaştırmalar yapılmıştır.

ERDEN (2004)²⁷⁹, in yüksek lisans tez çalışmasında XVIII. Yüzyıla ait olan Hasan Gülşen'in güfte mecmuası incelenmiştir. Tezin giriş bölümünde güfte mecmuaları hakkında yapılmış bazı çalışmalar hakkında bilgi verilmiş ve örneklendirilmiştir. Birinci bölümünde mecmua tanıtılarak yazarının hayatından bahsedilmiş, mecmua içerisindeki eserler belirtilerek bu eserlerin bestekârlarının hayatları hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Birinci bölümün sonunda mecmua içerisinde bulunan eserlerin ilk iki mısraları alfabetik sıra ile belirtilmiştir. Tezin ikinci bölümünde orijinal metin verilerek güfte antolojileri ve TRT repertuarı ile karşılaştırılmıştır.

DOĞRUSÖZ (1993)²⁸⁰, ün yüksek lisans tez çalışmasında Hafız Post güfte mecmuası incelenmiştir. Tezin birinci bölümünde güfte mecmuaları ve mecmua yazarının hayatı, besteciliği hakkında bilgi verilmiştir. Tezin ikinci bölümünde Arapça ve Farsça güftelerin de bulunması ve zamanla yıpranmış olması nedeniyle Türkçe güftelerin çevirisi yapılmıştır. Üçüncü bölümde mecmuada yer alan bestekârların isimleri doğum tarihleri ile alfabetik sıra ile verilmiştir. Çevirisi yapılan güftelerden kaç tanesinin TRT'deki nüshalarda bulunduğu tespit edilmiştir.

DEMİR (2007)²⁸¹, in yüksek lisans tez çalışmasında XX. Yüzyılda Şeref Bin Hasan Tarafından Düzenlenen Yazma Dînî güfteler mecmuası incelenmiştir. Tezin giriş bölümünde mecmuaların tarihinden bahsedilmiştir. Türkçe ve Arapça Güftelerin bulunduğu el yazması mecmuanın kim tarafından derlenmiş olduğu ve hangi formda eserlerin bulunduğu hakkında bilgi verilmiştir.

²⁷⁸ Tolga DURAN, “ Millet Kütüphanesi, Ali Emiri, Manzum Nr. 759/1'e kayıtlı güfte mecmuasının incelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005

²⁷⁹ Serçin ERDEN, “Hasan Gülşenî'nin güfte mecmuası ve incelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004

²⁸⁰ Nilgün DOĞRUSÖZ, “Hafız Post Güfte Mecmuası/ Türkçe Güfteler”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1993

²⁸¹ Aynur DEMİR, “XX. Yüzyılda Şeref Bin Hasan Tarafından Düzenlenen Yazma Dînî güfteler mecmuası”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007

Gıdâ-yı Rûh'a Ait İlk İki Sayfanın Çevri Yazımı

GIDA-I RUH

Bilcümle Müntehab Şarkıları Hâvidir

Ali Gâlib

Ma'ârif Nezâret-i Celîlesinin 293 Numerolu Ruhsatnâmesiyle Tab' Olunmuştur

İSTANBUL

(A. Asadoryan) Şirket-i Mürettebiye Matba'ası – Bâb-ı 'Âlî Caddesinde
Numero 52
1316

FİHRİST-İ MAKÂM-I RAST

Şarkılar		Şarkılar	
Numero		Numero	
Nâr-ı aşkın yakdı	Düyek	Âmed nesîm	
Ey dilber-i 'âlî	"	Nâvek-i gamzen	
Andelîb-i	"	Ey mâh-ı men	
Üftâdenim	"	Gelse o şûh	
Bugün hiç	"	Ey velîyy-i ni'met-i	
Olmak dilersen	"	Ey şehriyâr-ı pür kerem	
Bir acâyib	"		
		Zülfünün târ-ı	Ağır
Ehl-i dil isen	Devr-i Hindî	Aksak	
Levm ider	"	Mûy-ı jülîdem	"
İltifâtın	"	Zümre-i hûbân	"
Dil bir güzele	Sengîn	Feryâd idiyor	Aksak
Semâî		Bugün hâl-i	"
		Ser-tâ-kadem	"
Senin aşkın	Mândıra	Jâleler	"
		Bilse bir kere	"
Âyineyi al	Türk Aksâğı	Hiç bulunmaz	"
Seyl-ü ateşden	"	Sevdi gönlüm	"
		Seninle neş'eyâbım	"
		Düşmüş ammâ	"
		Yetiş imdadıma	"
		Âleme bir başka 'âlem	"

TRT Repertuvarında Rastlanmayan Eserler

Tablo 1

Eserler	Makamı	Eserler	Makamı	Eserler	Makamı
Ey veliyyi ni'met	Rast	Olsa da sad-pâre	Sabâ	Gam eksilmez	Muhayyer
Seninle neş'eyâbım	Rast	Bir meleğin yoluna	Sabâ	Reha yok mu	Muhayyer
Âyineyi al destine	Rast	Mübtelâ-yı aşkıyım	Sabâ	Dilde hayâl-i	Muhayyer
Mükemmel neş'edârız	Rast	Güler yüzlü canan	Dûgâh	Ba'is-i figân u nâleme	Muhayyer
Rahm eyle bana	Nihâvend	Serfirâz işvesin	Uşşâk	Gitdi elden âh	Muhayyer
Bülbül i dembeste itdi	Nihâvend	Derd-i hicrânın beni	Uşşâk	Behey dilber	Muhayyer
Şimdi sanma çoktan ey sîmîn	Nihâvend	Olsa da âşık	Uşşâk	Gülersin güldürir	Muhayyer
Bir tıfl-ı neveste fidan	Nihâvend	Perişân itdi	Uşşâk	Fündükcü olur v'adini	Karcığâr
Demm-i sohbetde bihûş olduğum	Nihâvend	Usandım ağlayüb	Uşşâk	Bak hâlîme câna	Hüzzam
Ey keremkâni şehinşâh-ı cihân	Nihâvend	Oldu yine biçâre gönül	Uşşâk	Ciğirim cevri ni çekmem	Hüzzam
Ya gelme ateş-i aşka	Nihâvend	Bu aşkın	Uşşâk	Kâmetin bir serv-i	Hüzzam
Hayalin gitmiyor	Nihâvend	Mürg-i dili görmedim	Uşşâk	Nâzlı civân gel itme	Hüzzam
Sevdim amma neyleyim	Nihâvend	Düş-ü dehşetde	Uşşâk	Nâr-ı hicrâna yandım	Hüzzam
Neler çektim zaman dilberlerinden	Nihâvend	Harâmı yâr çemende	Uşşâk	Bağrım nice bir	Bestenigâr
İnfîâlin neyime	Sûznâk	Ateş-i firkatle	Uşşâk	Sevdim seni	Bestenigâr
Dün gezerken hüzn ile	Sûznâk	Firkatine cân tahammül	Hicaz	İtimâd it derd	Bestenigâr
Güzeldir sevdiğim	Sûznâk	Mümkün mü bulmak	Hicaz	Yandım gam-ı hicranına	Ferahnâk
Sâkiya gül demidir	Mâhûr	Verdi dilime tal'at	Hicaz	Ey şûh-u cihân	Ferahnâk
Güzel gördüm	Mâhûr	Saçların bağ-ı	Hicaz	Al destine	Şevkefza
Çare-i aşkı bilir âlemde	Mâhûr	Ey âfeti cân	Hicaz	Ben teselli itmek isterken	Şevkefza
Bağ üstünde efendim	Mâhûr	Bir kız bana	Hicaz	Yeter lûtf eyle	Şevkefza
Eline al kalemi	Mâhûr	Mürg-i aşkın mü-be-mû	İsfahan	Olmuyor bilmem	Şevkefza
Ey Şah-ı Cihân	Hicazkâr	Sana hüsnün yetişür	İsfahan	Görünce reng-i rüyun	Şevkefza
Menendin yok gülüm	Hicazkâr	Dem demî idi	İsfahan	Harâm-ı dil-i fezâ	Acem Aşîrân
Meclis-i uşşaka	Hicazkâr	Mah-ı cemâlin	Hüseynî	Vuslat diyerek	Acem Aşîrân
Gülistân-ı nakş-ı hüsnünden	Sabâ	Bunca zamandır çekdim	Hüseynî	A benim çeşmim	Köçekler
Dilim rübûde-i an	Sabâ	Peri veşsin güzelsin	Hüseynî	Acem kızı ne bakarsın	Köçekler
Vasl-ı güldür nevbhâr	Sabâ	Hal-i dil-i biçâre	Hüseynî		
Yok tahammül	Sabâ	Nedendir bilmezim asla	Hüseynî		

Sonuç

Türk müziğinde eserler daha çok meşk yöntemi ile günümüze ulaştığı için bazı besteler unutulmuştur. Güfte mecmuaları, unutilan bu bestelerin sözlerini içerisinde barındırmaktadır.

Bu mecmualardan günümüze ulaşan GIDA-YI RUH isimli güfte mecmuasında da önemli bilgiler bulunmaktadır. TRT repertuarı ile karşılaştırdığımızda bazı eserlerin güftekar, makam ve usullerinin değişmiş olduğu tespit edilmiştir. Günümüzde duyulmamış olan birçok eserin güftesi mecmuada yer almaktadır. Bu bilginin nota koleksiyoncuları ve araştırmacılarına ışık tutacağı düşünülmektedir.

Mecmuada bulunan eserlerin genellikle ikinci ve üçüncü dörtlükleri TRT'deki nüshalardaki eserlerde bulunmamaktadır. Buna sebep olarak, prozodik uygunsuzluk düşünülebilir.

Gıdâ-yı Rûh güfte mecmuasının yazıldığı döneme ait başka güfte mecmuaları incelenip bu mecmua ile karşılaştırılınca içerdiği bilgilerin daha da değer kazanacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- AKDOĞU, Onur, “ Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri”, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1991
- AKSÜT, Sadun, “Türk Musikisi Güfteler Cilt I,II”, Kervan Yayınları, İstanbul, 1983
- AY, Gökten, “Müzikte 2000 Sempozyumu”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001
- BEHAR, Cem, “Aşk Olmayınca Meşk Olmaz”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006
- BELVİRANLI, Ali Kemal, “ Osmanlıca İmlâ Lügati”, Marifet Yayınları, İstanbul, 2011
- BERKSAN, F.Emine, “Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin Güfte Mecmuasındaki Şarkılar, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010
- DEMİR, Aynur, “XX.Yüzyılda Şeref Bin Hasan Tarafından Düzenlenen Yazma Dîni Güfteler Mecmuası”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007
- DEVELLİOĞLU, Ferid, “Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat”, Aydın Yayınları, 1986
- DOĞRUSÖZ, Nilgün, “Hafız Post Güfte Mecmuası/Türkçe Güfteler”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1993
- DURAN, Tolga, “ Millet Kütüphanesi, Ali Emiri, Manzum Nr.759/1'e Kayıtlı Güfte Mecmuasının İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011
- ERDEN, Serçin, “Hasan Gülşenî'nin Güfte Mecmuası ve İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004
- KANAR, Mehmet, “ Osmanlı Türkçesi Sözlüğü”, Say Yayınları, 2011
- KONYA, Hilal, “XIX.Yüzyılda Yazılmış Olan Vâsıf Bey'in Güfte Mecmuasının İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013
- ÖZKAN, İsmail Hakkı, “ Türk Mûsikîsi Nazariyatı-Kudüm Velveleri”, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1990
- ÖZTUNA, Yılmaz, “Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi”, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 2000
- SAMİ, Şemsettin, “Kamus-i Türki”, Çağrı Yayınları, İstanbul
- SÜMBÜLLÜ, Hasan Tahsin, “Mehmet Rıfat Bey'in Hazırladığı “Yeni Şarkı Güfte Mecmuası” Adlı Eser Üzerine Bir İnceleme”, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2011
- TOPAL, Burçin, “Gıdâ-yı Rûh İsimli Güfte Mecmuasının Günümüz Türkçesine Çevirisi ve İncelenmesi”, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- YILDIZ, Osman, “XV.Yüzyıla Ait Anonim Güfte Mecmuasının İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011

ECSTATIC INDO MUSLIM QAWWALI MUSIC IN ISLAMIC DEVOTIONAL MUSIC TRADITION, AN OVERVIEW

Talat ALKAN²⁸²

After Islam reached North India in 12th century, the history of Islamic devotional music begins to gain a new perspective with Qawwali. The antique literature of the Arabic and Persian language, especially the poetry meet the distinctive Indian way of touching hearts. Arrival of Chisti's in Delhi can be regarded as a milestone for the birth of a new musical tradition. To better see the position of Qawwali, overviewing the similar forms on Islamic music in Arabic, Persian and Turkish world could lead us to discover the genuine coordinates of Qawwali tradition. Actually, Islamic Devotional music has lots of various genres inside; first I would try to specify the place by giving a brief summary of liturgical and non-liturgical islamic music. Then I will stress the diversities and originalities of Qawwali in context with some background information.

I will follow Qureshi's basic distinction of Muslim devotional music in musical and religious sense; Liturgical or Islamic Theological Tradition with Arabic Quran cantillation and the other Non-liturgical music like Qawwali, Mawlid and Shi'a Majlis which are being performed with vernacular texts like poetry. (1972)

Liturgical Islamic Music Tradition

The basic form of Indo-Muslim music's liturgical music tradition can be accepted as Qir'at. It includes Quranic and other liturgical texts. The word is transmitted to Turkish as 'kıraat' and means 'reading' or a specifically used way of reading Quran according to the some certain recitation and musical rules. This Qir'at can be inside and outside of the Mosque (Caami: the place of gathering). The call to prayer is 'azan' that you can hear five times in every day from the minarets of the mosques. It is also acceptable as a liturgical form. Muazzan is the person who performs azan from the minaret. He also performs a similar azan version inside the Cami for people who are ready for namaz. Imam leads the namaz with Qir'at –reciting- some short verses from Qur'an.

In addition to basic Islamic Liturgical music forms vary in Turkish Islamic tradition. In Qir'at (Kıraat), certain recitation rules called Tajweed (Tecvid) and Tartil are followed intuitively by imam and muazzin. As far as they consider this basic rules –because they are not directly related to musical forms- they can improvise in the Qirat. One another form Kamet is a kind of in mosque azan which 'muezzin' performs a bit faster than normal azan and it includes 'Kad kameti's Salat'; it alerts the cemaat –people who are ready to pray the namaz- and tells them to stand up and turn their face to Qible. Tekbir, Tesbih, Temcid and Münacat, Mevlid, Miraciye and Teşvih are others forms of Music of Cami in Turkish tradition.

²⁸² Cumhuriyet Üniversitesi, Müzik Eğitimi Bölümü Araştırma Görevlisi.

Non-Liturgical Islamic Music Tradition

Non-liturgical is a collective music tradition or ‘music of the religious assembly’. Qureshi divides this tradition in three parts: ‘the Shi’a Majlis, the Sufi Qawwali and Sunni Milad.’ (1972) History of all these forms goes back to Persian and Arabic roots but today they are performed in different forms.

We shall mention some common points of Non-Liturgical forms. Firstly, this music is a religious assembly gathering of devotion or commemoration of a character like God, prophet Muhammed, or sufi saints. Secondly, texts are non-liturgical music that come from vernacular texts. For example, Indo Islamic music texts are mostly coming from the Urdu language. Some other languages like ‘Gujrati, Bengali, Panjabi, Sindhi, Kashmiri and classical Persian language are amongst those. Some other poetic forms of Urdu and Arabic classical poetry come from ghazal formed Persian-Arabic models. Thirdly, the music consists of text derived character. (Qureshi 1972: ?) Rhythm of the music comes directly from the ‘metric structure’ of poetry or text. And the last and most important determination of Qureshi of the subject is ‘all non-liturgical music that has a functional aesthetic serving the expression of religious emotion though [?] different in each category.’ Because of their text based and functional aesthetics non-liturgical genres are almost all open to improvisations and changes from time to time. We can’t reproduce an exact copy of a performance like in Western classical music. All the genres aim to arouse religious ecstasy to fill the listeners heart with the love of Allah, prophet Muhammad Must and Ali. Qureshi finds that ‘non-liturgical’ music melodically belongs to the North Indian norm, because of emphatic consonance enunciation and Urdu vocalisation and mentions of Perso-Arabic sound feature effects (1972).

As a small contribution to Qureshi’s comment, I would say that ‘Mawlid’ as a non-liturgically categorised genre has one another tradition vernacular in Turkey. There is more than one text for celebrating the birth of prophet Muhammad. The known format in Turkey belongs to the Ottoman poet Süleyman Çelebi of 15th century. Special vocalists who perform mevlid by heart are called ‘Mevlidhan’. However, it contains Arabic and Persian words inside, the poetry is written in Turkish language. Besides the birth of Muhammed Mustafa (prophet) Turkish people keep Mevlid tradition in their own birth, funeral and circumcision days. Mevlidhans perform Mevlid just with vocals, without any instrument. Listeners follow it with a deep respect and try to imagine the holy event. At the end of Mevlid, Mevlidhan makes a ‘Dua’ prays Allah for prophet Muhammed and all other listeners. In the final part of Mevlid, the owner of the organization serves special paper rolled candies called ‘Mevlid Şekeri’ with rosewater. Technically, Mevlidhan can improvise according to his own musical education and abilities. Most of the Mevlidhans choose basic Turkish makams like; Segâh, Uşşak, Hicaz and Sabâ. This makams are also mostly used in muazzin; ‘who calls azan’ in Turkey. Azan forms also have their own musical caharacteristics in Turkey. Every azan is performed in different Turkish makams. For example, Sabah ‘Fajr’ is performed in Saba Makam because Saba means morning; it has a very slow melodic progression. Muazzin keeps it long to wake up people who are waiting for azan in their sleep. One another time of azan, Maghrib or Akşam, is performed in Segâh or Eviç makam which have a certain blues in melodic progression and character.

Sufi Qawwali

Sufi Qawwali is one of the best-known devotional music form of South Asian Indo-Muslim world. The Arabic word Qawwali comes from the ‘Qaul’ root. Qaul means ‘axiom’ or ‘dictum’. Qawwal is the person who is expressing this Qaul; ‘the one who sings’ or ‘singer of a verbal message’.

The history of Qawwali represents a strong relation with the Chisti Order in North India and Pakistan. Chisti Order emphasis renunciation of the world and strong faith in Allah. They accept mankind as a unity and sympathize to the oppressed. They differ sultans and nobles, have close contact with the poor and the downtrodden. This historical principle comprises the basic philosophy of Qawwali tradition. One of the great Chisti sufi saints Nizamuddin Auliya’s Dargah today can be regarded as the central figure [?] of Qawwali. Their way of expressing the message of Islam and love of Allah with music collected many listeners around Dargah. Nizamuddin’s spiritual and most beloved disciple Amir Khushrow who was a musician, scholar and poet is known as the founding father of Qawwali. He has contributed to Hindustani classical music by opening the doors to Persian and Arabian elements. He also caused the birth of two new style like Khayal and Tarana besides Qawwali. He is regarded also inventor of tabla which is traditionally used in Qawwali and other classical Hindu musics.

Poems in the Qawwali usually come from Urdu, Indian and Persian classical sufi poetry like Qawwali that puts mystical love in the center. It arouses the religious ecstasy of Islam for both the music makers and their listeners. Basically it aims to recollect the name of ‘God’; ‘Zikir’ and message of Quran. The way of performing verbs in Qawwali can be defined as recitation or chant rather than singing. This conceptionalisation of music makes it much more acceptable in case of Islam. Actually there is no direct verse about/adressing music in Qur’an. However, some explicators of Quran only consider few verses like Isra:64 and Luqman:6 as a limitation. Due to this reason, even in Turkish Sufi or Tekke Music forms like İlahi and Kaside the word ‘terennüm’ or ‘icra’ is preferred instead of singing. Tarannum is a word that comes from Arabic language and means accompanying the melody with words.

Qawwali gatherings are usually on the ‘urs’ days. Urs means the day of reaching God and in terminology used for great sufis. Mevlana Jalaladdin Rûmi defines this day as a ‘wedding’ in a ghazal in his Masnawee. Most vivid and deep Qawwali happens in Urs of a sufi saint e.g. Nizamuddin Auliya anniversary qawwali. These rituals are repeated on eids [?], commemoration and anniversary days and Thursdays.

Master qawwals take stage with their disciples. The disciple tries to color his soul with the color of his Sheykh, Pir, or Guru. To be a Qawwali one has to acquire a classical music education. Then pir accepts him to join a performance band and he tries to purify his soul until when his pir let himself to perform as a Qawwal. In traditional Qawwali, father Qawwal educates his own son to perform in the future. The last example of this tradition was Hazrat Nusrat Fateh Ali Khan (1948-1996).

To sum up basic distinctions of Qawwali in comparison to the other Indo Islamic devotional forms; Qawwali has a strong ambiance and an instantly recognizable group singing. However it is small or a bit of it is always an ensemble. It has to be loud or clear enough to be understood by the listeners. It contains strong drum beats (tabla) and hand claps. Besides the Harmonium, it’s very open to vocal improvisations and profound repetitions. By repeating the phrases or words Qawwal strengthens the meaning. And

repeating intensifies the spirituality of performance. Qawwal controls everything like a maestro and can adjust the tension of the performance according to the audience. They can sometimes even add some word or phrases to the classical poetry or they can give different angles to the words to enrich the meaning. All the Qawwali party is tailored to arouse to ecstasy the divine love in listeners.

In conclusion, it can be said that Qawwali has a peculiar and artistic place amongst all other Islamic devotional musical genres. In the non-liturgical –the music out of mosque–category it opens a special space for itself with rich background, collective and sharing structure. It's more based on interaction; almost every Qawwali is tailored for the present listeners. This arouses the ecstasy and draws the listeners inside the action. Besides these features, high musical quality, freedom of improvisation and nourishment from old literature of India, Persia and Arabic cultures gives strength and makes the music more effective. High stage performance, amount of ecstasy inside make Qawwali more international, artistic and purified devotional music.

References

ASLAN, Ömer. The Basis of The Reading Qur'an with Music. Baki State Conservatory Journal of Science. 2006

Aydemir, MURAT, Turkish Music Makam Guide. Edited and Translated by Erman Dirikcan. Pan Yayıncılık. 2010

Courtney, David. Islamic Devotional Music. Web article. http://chandrakantha.com/articles/indian_music/kawali.html

Çelebi, Süleyman, ikye-i Mevlid ün-Neb, 1893. E-copy PDF: Archive.org <http://archive.org/details/ikyeimevlidnn00sl>

Demirtaş, Yavuz. Forms of Turkish Religious Music, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 14:1 (2009) ss.213-227

Üçok, Bahriye. Music in Islam. Ankara University, İlahiyat Fakültesi Dergisi. 1966

Qureshi, Regula Burckhardt. Harold S. Powers. Sufi Music of India and Pakistan. Sound, Context and Meaning in Qawwali. Journal of the American Oriental Society, Vol. 109, No. 4 (Oct. - Dec., 1989), pp. 702-705. doi:10.2307/604123.

Qureshi, Regula . Indo-Muslim Religious Music, an Overview, Asian Music, Vol. 3, No. 2, Indian Music Issue (1972), pp. 15-22, Published by: University of Texas Press

Qureshi, Regula. - Performance Traditions in South Asian Islam, Conference Video; University of British Columbia

Nizami, İmran, Qawwal Niazi Nizami Brothers LIVE At Dargah Hazrat Nizamuddin Auliya Delhi Chap Tilak, <https://www.youtube.com/watch?v=ad8m-yr2PZs>

Ab to daras dikhla do Nizamuddin Auliya - Iqbal Afzal Sabri Qawwal, <https://www.youtube.com/watch?v=d-Lh6XwJAVg>

University of British Columbia, Regula Qureshi - Performance Traditions in South Asian Islam, <https://www.youtube.com/watch?v=4sIOPAmuzNA>

Pictures



OSMANLI DÖNEMİ TÜRK MÜSİKİSİNDE HİCRÎ AYLARA HUSUSİ OLARAK İCRÂ EDİLEN DİNÎ MÜSİKÎ ESER ÖRNEKLERİ

Mehmet Nuri PARMAKSIZ²⁸³

Özet

Türk Müsikîsinin en nadide eserleri hiç şüphesiz Osmanlı Devleti döneminde meydana getirilmiştir. Bu yüzden Osmanlı Devleti dönemi Türk Müsikîsinin en parlak dönemidir demek herhalde yanlış olmaz. Türk Müsikîsinin bu dönemde böyle yüksek bir seviyeye çıkmasında dini unsurların rolü çok büyüktür. Müsikîmizde verilmiş büyük eserlere bakıldığında bu eserlerin bestekarlarının büyük çoğunluğunun tekke müntesibleri veya din görevlileri olduğunu görmekteyiz.

Osmanlı dönemi kültürünün bu kadar yüksek seviye bir kültür olmasının sebeplerinden biri de bu kültürü yaşayan insanların kültürel ve dahilinde sanatsal detaylara çok ehemmiyet vermeleri ve yaptıkları şeyleri rastgele bir şekilde yapmamış olmalarıdır. Osmanlı döneminde mimari bir eserde, bir hat levhasında, bir tesbihte ve diğer sanatlardaki eserlerde detaylara dikkat edilmeden yapılmış bir eser bulmak gerçekten zordur. Bu kültür Osmanlı devri insanların da yaşayışlarına da sirâyet etmiştir. Bu bildiride de bu yaşantı kültürüne örnek olması hasebinden hicrî aylara göre hususi icra edilen Türk Müsikîsi eserlerinden örnekler yazılarak bu kültürün ne kadar ihtişamlı olduğu ve detaylara nasıl önem verildiği mahdut sayfa dahilinde olsa da gösterilmeye çalışılacaktır. Araştırmamızda tarama metodu kullanılmıştır. Bu metod dahilinde ulaşılabildiğimiz güfte mecmuları, akademik tezler ve nota koleksiyonları, hicri ayların ve mübarek gecelerin hususiyeti gözetilerek icrâ edilmiş olan İstanbul Karagümrük Cerrâhî Tekkesine ait olan meşkler ve bu meşklerin kayıtları dinlenilerek incelenmiş, nota koleksiyonları içerisinde üzerinde hangi zamanlarda icrâ edildiği yazılmış olan dinî musiki eserleri de bulunarak bu araştırma oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Dinî Müsikîsi, Hicrî Aylar, Osmanlı Devleti, Câmi Müsikîsi, Tekke Müsikîsi

Giriş

Türk kültüründe din ve müsikînin içiçe münâsebetleri gerek İslâm öncesi gerekse de İslâm sonrası hep vâir olmuştur. İslâm öncesi Türklerde ozan, kam, bahşi gibi insanlar şiir söyleme ve müsikî kabiliyetine sahip ve dinî kisvesi olan insanlardır. Bu insanlar dinî törenlerde rol almışlar söyledikleri şiirlerini dinî ritüeller sırasında müzik yaparak kullanmışlardır. Türklerin İslamlaşmaya başlamasından sonra da Türklerin bu geleneklerini İslâm dininin müziğe kat'î bir yasaklama getirmemesi ve Hz. Peygamberin müsikîye teşvik ettiği yönünde tefsir edilen hadisleri sebebiyle devam ettirdikleri görülmüştür²⁸⁴. Bu sebeple Türklerin ibadetlerini yaptıkları camilerde ve İslâm dinîyle beraber gelen tasavvufun bir gereği olan tekkelerde icrâ edilen, kendilerine göre özellikleri, formları ve tavırları olan dinî müsikînin iki alanı ortaya çıkmıştır.

Cami müsikîsi; camide ibadetlerden önce ve sonra, ibadet esnasında, bir müsikî sazı olmaksızın çoğunlukla belli kâidelerle irticâlî şekilde imam ve müezzinler tarafından icrâ edilen bir müsikîdir. Cami müsikîsi tamamen irticâlî bir müsikî değildir. Belirli zamanlarda, bestelenmiş dinî eserlerde camilerde okunmuştur.

²⁸³ Araştırma Görevlisi, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, nuriparmak@gmail.com

²⁸⁴ Bayram Akdoğan, Türk Din Müsikîsini Anadolu'da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c.XLIV, Ankara, 2003, sayı 1, s.345-371.

Tekke mûsikîsi ise; genellikle mûsikî sazları eşliğinde tarikat ayinlerinde irticâli şekilde veya bestelenmiş eserlerle icrâ edilen bir mûsikîdir.

Her dinde olduğu gibi İslam dininde de bazı aylar, günler ayetler ve hadisler ışığında kutsal, mübarek addedilmiştir. Bazı zamanların dinen mübarek kabul edilmesi dinî mûsikîmize de yansımış, bilhassa Osmanlı Devleti devrinde bu mübarek vakitlere göre yapılan hususi mûsikî eserleri meydana getirilmiştir.

Bu bildiri, tespit edebildiğimiz Osmanlı döneminde hicrî aylara ve bu aylardaki mübarek günlere hususi olarak bestelenmiş dinî mûsikî eserlerini konu edinmiştir. Dinî mûsikî eserlerinin hicrî aylara göre nasıl ayrı bir hususiyet göstermiş olduğu ve bu mûsikî eserlerinden mühim örneklerinin yazılması bildirimizin ana çerçevesini oluşturmaktadır.

1. Hicrî Aylara Göre Bestelenmiş Mûsikî Eser Örnekleri

1.1. Muharrem Ayı

Hicrî yılın ilk ayıdır. Muharrem ayının önemi, bu ayda (10 Muharrem 61) Hz. Hüseyin ve ehl-i beytin Kerbelâ'da Emeviler tarafından şehit edilmiş olmalarıdır. Kerbelâ vak'asının yıldönümlerinde düzenlenen matem törenlerinde bu olayda duyulan üzüntüyü dile getiren, sorumlularına lanetler yağdıran Arapça, Farsça ve Türkçe manzumelerin "mersiyehan" ve "nevbehan" denilen sanatkarlar tarafından besteli veya irticâli okunması dinî Türk mûsikîsinde mersiye adı verilen bir icrâ tarzının doğmasına sebep olmuştur²⁸⁵. Ayrıca İstanbul hayatında bu aya mahsus olarak, çoğu Anadolu'dan gelmiş kör, topal ve sakatlardan oluşan "goygoycular veya hoygoycular" denilen topluluk sokaklara dağılarak mersiyeler, Muharrem ilahileri okumuşlar, halktan yardım toplamışlardır²⁸⁶. Mersiyenin kendine mahsus bir tavrı, yanık bir edası mevcuttur. Gerek bestelenmiş olan, gerek irticâlen söylenmiş bulunan mersiyelerde bu hususiyet bariz olarak kendinî gösterir²⁸⁷. Ayrıca bu elîm olay ile ilgili yazılmış mersiyelere ve bu mersiyelerin ilahi şeklinde bestelenmesine "Muharremiyye" veya Muharrem ilahileri denilmektedir.

Muharrem ayında icrâ edilen dinî mûsikî örneklerinden bazıları şunlardır²⁸⁸;

Güfte: Yazıcıoğlu Mehmed Efendi
Rivâyette gelür bir gün Resûlullah olup dilşâd
Ki dizinde oturmuştu Hüseyin ile Hasan Şehzâd
Nühüft Mersiye, Beste: Hatibzâkiri Hasan Efendi²⁸⁹

Güfte: Nizamoğlu Seyyid Seyfullah,
Yâ Resulullah bize nitti âsi ümmetin
Görmiye anlar dahi rûzi kıyamet şefatin
Hicaz İlahi, Beste: Şikârîzâde Ahmed Efendi²⁹⁰

²⁸⁵ Nuri Özcan, "Mersiye" **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002, c. 29, s. 219-220.

²⁸⁶ Ayrıntılı bilgi için bakınız; Nuri Özcan, "Goygoycular", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 1996, c. 14., s. 121-122.

²⁸⁷ Sadettin Nüzhet Ergun, **Türk Mûsikîsi Antolojisi**, İstanbul, 1942, c. 2, s.478.

²⁸⁸ Aytaç Ergen, Notam 1.0 Programı.

²⁸⁹ TRT Repertuvar No: 16353, **Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Temcit-Na't-Salât-Durak**, İstanbul, 1945, s.26-28.

²⁹⁰ Ergun, age, c. 2, s. 520, Şengül Sağman, *Müstakimzâde'nin "Mecmûa-i İlâhiyyat" Adlı Güfte Mecmûası*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001, s.429, Sevgi Hatice Sağman, *Rûşen Efendi'nin XIX. Yüzyılda Yazılmış "Mecmûa-i İlâhiyyât"*

Güfte: Kethüdâzâde Arif Bey
Mahzen-i esrar-ı şahı murtezası yâ Hüseyin
Mutla-ı şems-i hakikat pürziya yâ Hüseyin
Hüseyinî İlahi, Beste: Hacı Arif Bey²⁹¹

Güfte: Kethüdâzâde Arif Bey
Kurretü-l ayni Habib-i kibriyâsın yâ Hüseyin
Nur-i çeşm-i şah-ı merdan murtezasın yâ Hüseyin
Hüzzam İlahi, Beste: Hacı Arif Bey²⁹²
Hüseyinî İlahi, Beste: Hacı Arif Bey²⁹³ veya Bolâhenk Nuri Bey²⁹⁴

Güfte: Ömer Fuâdî
Şâh Hüseyin'in firkati ile ağlayan gelsün beru
Âh u vâh idüp demâdem inleyen gelsün beru
Rast İlahi²⁹⁵, Mâye İlahi²⁹⁶, Hüseyinî İlahi²⁹⁷, Sabâ İlahi²⁹⁸, Beste: Bilinmiyor

Güfte: Yunus Emre
Şehidlerin serçeşmesi
Enbiyânın bağı başı
Evliyânın gözü yaşı
Hasan ile Hüseyindir
Hicaz İlahi²⁹⁹, Arazbar İlahi³⁰⁰, Hüseyinî İlahi³⁰¹, Beste: Bilinmiyor

Güfte: Bilinmiyor
Gönlümün gülzârı, ehlibeyte olmuştur mahal
Tâ ebed ol gülistânın verdine gelmez ilel
Hüseyinî İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey³⁰²

Güfte: Hayrullah Tâcettin Efendi
Câm-ı muhabbet içtik/ Hüseyinîyiz Hüseyinî
Hubb u sivâdangeçtik/ Hüseyinîyiz Hüseyinî
Hüseyinî İlahi, Beste: Hayrullah Tâcettin Efendi

Güfte: Bilinmiyor
Biz teşne-i sahbâ-yı musaffâ-yı Hüseyinîz
Biz hâk-ı reh ü âşık-ı şeydâ-yı Hüseyinîz
Hüseyinî İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

Adlı Güfte Mecmuası, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001, s. TRT Repertuvar No:14590.

²⁹¹ TRT Repertuvar No:14312.

²⁹² TRT Repertuvar No:14273.

²⁹³ Ergun, age, c. 2, s. 560.

²⁹⁴ TRT Repertuvar No:16015.

²⁹⁵ TRT Repertuvar No:14386.

²⁹⁶ TRT Repertuvar No:14381.

²⁹⁷ Ergun, age, c. 2, s. 477, Sevgi Hatice Sağman, agt, s.138.

²⁹⁸ Şengül Sağman, agt, s.336.

²⁹⁹ TRT Repertuvar No:14385.

³⁰⁰ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.334.

³⁰¹ Ergun, age, c. 2, s. 477, Şengül Sağman, agt, s.237.

³⁰² Halil Can, "İslami Ayların Mûsikîsi", Mûsikî Mecmuası, sayı:294, İstanbul,1974, s.22.

Güfte: Bilinmiyor
Bu mâtemde olan derd ile uşşâka devâ olmaz
Bu feryâd-ı Hüseyindir buna uşşâk nevâ olmaz
Hüseyinî İlahi, Beste: Bilinmiyor.

Güfte: Kâzım Paşa
Dâver-i aşr-ı muharremdir Hüseyin-i Kerbelâ
Mültecâ-yı ehl-i mâtemdir Hüseyin-i Kerbelâ
Hicaz İlahi, Beste: Rifat Bey³⁰³

Güfte: Kethüdâzâde Arif Bey
Kadrim ola berter şeref-I nâd-ı Alîden
Nusrat bulayım dembedem imdâd-I Alîden
Beste: Tanburi Mehmet Bey³⁰⁴

Güfte: Bilinmiyor
Muhammed Mustafâ hakkı / Aliyye'l-Murtazâ Hakkı
Şehîd-i Kerblâ hakkı / Aman Allah aman Allah
Şehnaz İlahi, Beste: İsmail Dede Efendi³⁰⁵

Güfte: Bilinmiyor
Müştâk-ı dilim mahbûb-i Sübhan Hüseyne
Ol kân-i kerem makbûl-i Rahman Hüseyne
Segah İlahi, Beste: Bilinmiyor.³⁰⁶

Güfte: Hasan Sezâyî
Ey şehîd-i Kerbelâya ağlayan
Ağla mâtemdir muharremdir bugün
Nişabur ilahi, Beste: Edirneli Sâlihazâde³⁰⁷ veya Çâlâkzâde³⁰⁸

1.2. Safer Ayı

Hicrî yılın ikinci ayıdır. Câhiliyye devrinde safer ayı uğursuz kabul edildiğinden bu ayda umre yapmak büyük günahlardan sayılıyordu. Yine bu ayda yapılan evliliklerin uzun ömürlü olmayacağı, başlanan işlerin sonuçsuz kalacağı ya da kötü biteceği şeklindeki batıl inançların İslâm'dan sonra da varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. İslâmî dönemde uğursuzluk anlamının silinmesi için bu aya “saferü'l-hayr” ya da “saferü'l-muzaffer” denilmiştir³⁰⁹. Bu ayda tekkelerde “fenalıkların def'i, hayırların fethi” düşüncesiyle yazılmış şiirlerden bestelenen eserler icrâ edilmiştir³¹⁰. Dinî mûsikîmizde bu ayda icra edilen birkaç ilahi, notalarında yazan “Safer ayı ilahisi” notu sayesinde tespit edilmiştir.

³⁰³ TRT Repertuar No:14125.

³⁰⁴ TRT Repertuar No:14275.

³⁰⁵ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.386, TRT Repertuar No:14270

³⁰⁶ TRT Repertuar No:14300

³⁰⁷ Şengül Sağman,agt, s.123, TRT Repertuar No:14173.

³⁰⁸ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.51

³⁰⁹ M.Kamil Yaşaroğlu, “Safer”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002, c. 35, s. 451.

³¹⁰ İstanbul Karagümrük Nureddin Cerrâhî Tekkesi nota repertuarı incelenmesi ve bu tekkenin zâkirleri ile yapılan diyaloglar çerçevesinde ma'lûmat edinilmiştir.

Güfte: Erzurumlu İbrahim Hakkı
Hak şerhleri hayreyle / Zannetme ki gayreyle
Mevlâ görelim neyle / Neylerse güzel eyler
 Hicaz İlahi, Beste: Bilinmiyor³¹¹
 Acem İlahi, Beste: Şikârîzâde Ahmed Efendi³¹²

Güfte: Yunus Emre
Taştı rahmet deryası / Gark oldu cümle âsî
Dört kitâbın ma'nâsı / Lâilâheillallah
 Eviç İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey³¹³
 Rast İlahi, Beste: Bilinmiyor³¹⁴

Güfte: Yunus Emre
Yüzbin cefâ kılsan bana
Senden yüzüm döndürmezem
 Çargah İlahi, Beste: Bilinmiyor³¹⁵
 Hüseyinî İlahi, Beste: Bilinmiyor³¹⁶

1.3. Rebû'l-evvel ve Rebû'l-âhir Ayları

Kamerî yılı saferden sonra gelen üçüncü ayına rebû'l-evvel, dördüncü ayına da rebû'l-âhir veya rebû's-sânî denir. Sözlükte bahar, bahar yağmuru, bolluk ve bereket gibi anlamlara gelen rebî Arapça'da hem ay hem de mevsim olarak kullanılır³¹⁷.

Hz. Peygamber rebû'l-evvel ayının onikinci gecesi dünyayı teşrif etmiş olması bu ayı çok önemli kılmıştır. Hz. Peygamberin doğduğu geceye “mevlid kandili” denilmiştir. Rebû'l-evvel ayı için ve mevlid kandili sebebiyle yazılmış ve bestelenmiş hayli eser vardır. Bunlardan en meşhuru hiç şüphesiz Süleyman Çelebi'nin 1409'da yazmış olduğu “Mevlid” olmuştur. Bu eserin tahmin edilen ilk bestekârı XVI. asır sonunda yaşamış olan Sinânediin Yusuf Çelebi'dir diğer bir bestesi de XVII. asrın ilk yarısında yaşamış olan Bursalı Sekban'ındır. Dört bahirden olan ve bahirleri sırasıyla düğâh, hüseyinî, rast, ırak makamlarından oluşan mevlid, bazı taksimler gibi kısmen muayyen ezgilerle kısmen de irticâlen usulsüz, fakat kendine mahsus bir tavırda okunmakta devam etmiştir³¹⁸. Bursalı Sekban'ın bestesi XIX. asrın sonlarına kadar okunmuş, zamanla unutulmaya yüz tutunca Mutaftzâde Ahmet Efendi gibi mûsikîşinaslar bu besteyi öğretmek için uğraşmışsa da ilgisizlik sonucu unutulmuştur. El yazması bazı mevlid nüshalarında mısraların yanına yazılan ve o mısradaki takip edilmesi gereken makam seyirlerini işaret eden makam isimleri eski mevlidin izlerini taşıyan önemli kayıtlar olarak günümüze ulaşmıştır³¹⁹.

³¹¹ TRT Repertuar No:14495.

³¹² Şengül Sağman,agt, s.252, TRT Repertuar No:14231.

³¹³ TRT Repertuar No:14523.

³¹⁴ Şengül Sağman,agt, s. 85.

³¹⁵ TRT Repertuar No:14423

³¹⁶ Hatice Tokdemir, “18. Y.Y. ' da Yazıldığı Tahmin Edilen Bir El Yazması Mecmuadaki Dinî Mûsikî Güfteleri” (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006,s.196

³¹⁷ Hacı Mehmet Günay “Rebû'l-evvel”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002, c. 34, s. 501.

³¹⁸ Ergun, age, c. 2, s. 470.

³¹⁹ Nuri Özcan, “Mevlid”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2004, c. 29, s. 484.

Mevliden sonraki en meşhur eser Yazıoğlu Mehmed Efendi'nin 1449 yazdığı "Muhammediye"sidir. Muhtelif zamanlarda, muhtelif şahsiyetler tarafından bestelenen bu eserinde ilk defa XV. asır içerisinde bestelenmiş olması ihtimaldir³²⁰. XVII. yüzyıldan itibaren bazı sanatkarların "Muhammediyehan" diye kayıtlara geçmesi eserin mevlid gibi irticalen ve beste ile okunduğunu göstermektedir. Bu hususta meşhur isimlerden biri Halvetî şeyhi Müstakim Efendi'dir³²¹.

Bu aylarda mevlid ve Muhammediye'den başka okunmuş olması muhtemel eserlerden bazıları şunlardır³²²;

Güfte: Yunus Emre

Âlemler nûra gark oldu Muhammed doğduğu gece
Mü'min münâfık fark oldu Muhammed doğduğu gece
Rast Tevşih, Beste: Çâlâkzâde Mustafa Efendi³²³
Pencgah Tevşih, Beste: Bilinmiyor³²⁴

Güfte: Ömer Rûşenî

Çün doğup tuttu cihân yüzünü hüsnün güneşi
Kim ola sevmeye bu vech ile sen mâhveşi
Arazbar Tevşih³²⁵, Isfahan Tevşih³²⁶, Hicaz Tevşih³²⁷ Beste: Bilinmiyor
Rast Tevşih, Beste: Buhûrîzâde Mustafa İtrî³²⁸
Hüseynî Tevşih, Beste: Bilinmiyor³²⁹

Güfte: Niyâzî-i Mısırî

Doğdu ol sadr-ı risâlet basdı arş üzre kadem
Saldı ol nur-ı nübüvvet pertevin fevka'l-ümem
Irak tevşih, Beste: Şeyh Münir Efendi³³⁰
Tebriç Tevşih, Beste: Şeyh Zâkir Ahmet Efendi³³¹
Nevâ Tevşih, Beste: Ali Dede³³²
Pencgah İlahî, Beste: Dede³³³

Güfte: Kazasker Mustafa İzzet Efendi

Ey habîb-i Kibriyâ v'ey matla'-i nûr-ı Hüda
Nûr-ı çeşm-i enbiyâ vü rehnümâ-yı evliyâ
Hüzzam Durak, Beste: Kazasker Mustafa İzzet Efendi³³⁴

³²⁰ Ergun, age, c. 1, s. 13.

³²¹ Mustafa Uzun, "Muhammediye", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002, c. 30, s. 587.

³²² Aytaç Ergen, Notam 1.0 Programı.

³²³ Şengül Sağman, agt, s.75, TRT Repertuvar No:14017.

³²⁴ Hatice Tokdemir, agt, s.55.

³²⁵ TRT Repertuvar No:14105.

³²⁶ TRT Repertuvar No:14108.

³²⁷ TRT Repertuvar No:14101.

³²⁸ TRT Repertuvar No:14114.

³²⁹ M. Emin Soydaş, *XVII. Yüzyıla Ait Bir El Yazması Mecmuada Dinî Mûsikî Güfteleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001, s.154.

³³⁰ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.73, bestekâr belirtilmemiş, TRT Repertuvar No:14136.

³³¹ TRT Repertuvar No:14123.

³³² Şengül Sağman, agt, s.148.

³³³ Hatice Tokdemir, agt, s.54.

³³⁴ TRT Repertuvar No:16310.

Güfte: Nefeszâde Abdurrahman Efendi

Ey Hüdâdan lutf u ihsân isteyen

Mevlid-i pâk-i Resulullâha gel

Uşşak Tevşih, Beste: Zekâî Dede³³⁵

Sabâ Tevşih, Beste: Bilinmiyor³³⁶

Nikriz Teşvih, Beste: Edirnevi Derviş Ali Mevlevî³³⁷

Güfte: Şeyh Zekâî Efendi

Ey nübüvvet tahtının şâhı Habîb-i Kibriyâ

Ey risâlet burcunun mâhı Habîb-i Kibriyâ

Hüzzam Tevşih, Beste: Hacı Fâik Bey³³⁸

Güfte: Halvetî Şeyhi Ahmet Efendi

Ey saâdet burcunun mâhı Muhammed Mustafâ

Merhabâ ey nûr-ı ümmet merhabâ yâ merhabâ

Hüzzam Tevşih, Beste: Tabakhane Şeyhi Hüseyin Efendi³³⁹

Güfte: Bilinmiyor

Gubâr-ı pâyine almam cihânı yâ Rasûlallah

Değişmem müyine heft asûmânı yâ Rasûlallah

Beyâtî Tevşih, Beste: Rifat Bey³⁴⁰

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâî

Kudûmun rahmeti zevk u safâdır yâ Rasulallah

Zuhûrun derd-i uşşâka devâdır yâ Rasulallah

Acem Tevşih, Beste: Hafız Post³⁴¹ veya Hafız Kumral³⁴²

Çargâh Tevşih, Beste: Bilinmiyor³⁴³

Mâhur Tevşih, Beste: Bilinmiyor³⁴⁴

Güfte: Şeyh Vefâ Efendi

Mefhar-ı cümle cihânsın ey şefâat mâdeni

Mekkede doğdun Medîne içre kıldın meskeni

Evc Tevşih, Beste: Hacı Fâik Bey³⁴⁵

Güfte: Adile Sultan

Merhabâ ey fahr-i âlem merhabâ

Merhabâ ey şâh-ı 'azam merhabâ

Hüzzam Tevşih, Beste: Hacı Fâik Bey³⁴⁶

³³⁵ TRT Repertuvar No:14158.

³³⁶ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.97, bestekâr belirtilmemiş.

³³⁷ Şengül Sağman,agt, s108.

³³⁸ TRT Repertuvar No:14160.

³³⁹ TRT Repertuvar No:14557.

³⁴⁰ TRT Repertuvar No:14211.

³⁴¹ Şengül Sağman,agt, s.265.TR T Repertuvar No:14271.

³⁴² M. Emin Soydas,agt, s.84.

³⁴³ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.391. TRT Repertuvar No:14272.

³⁴⁴ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.322.

³⁴⁵ TRT Repertuvar No:14313.

³⁴⁶ TRT Repertuvar No:14298.

Güfte: Nakşî Akkirmânî
Merhabâ ey şu 'le-i âyîne-i sırr-ı Hüda
Merhabâ ey şâhid-i dîdâr-ı maksûdu 'l-verâ
Pençgâh veya Rehâvî Tevşih, Beste: Tiznâm Yusuf Çelebi³⁴⁷

Güfte: Şeyh Selâmî Efendi
Şâh-ı iklîm-i risâlettir Muhammed Mustafâ
Cânişîn-i milk-i vahdettir Muhammed Mustafâ
Mâhur Tevşih, Beste: Hacı Fâik Bey³⁴⁸

Güfte: Abdüssamed Efendi
Tende cânım canda cânânım Muhammed Mustafâ
Milk-i dil tahtında sultânım Muhammed Mustafâ
Hicaz Tevşih veya Hüseyinâşiran Tevşih, Beste: Çâlâkzâde Mustafa Efendi³⁴⁹

1.4. Cemaziye'l-evvel ve Cemâziye'l-âhir Ayları

Hicrî yılın dördüncü ve beşinci aylarıdır. Cahiliye döneminde diğer aylar gibi bu iki ayın da başka adları bulunduğu, bu isimlerin İslam'ın doğuşu sırasında kullanılmaya başlandığı nakledilmektedir. Ayrıca yılın beşinci ve altıncı ayları olmalarından dolayı cumâdelülâya cumâda hamse, cumâdelahireye cumâda sitte de denilmiştir. Cumâda "soğuk" ve "kurak" anlamlarına gelir. Söz konusu ayların isimleri değiştirildiği sırada şiddetli soğuk veya kuraklık hüküm sürdüğünden bu şekilde adlandırıldıkları rivayet edilir³⁵⁰. Bu iki ay, mübarek kabul edilen üç aylardan önceki aylardır ki bu iki ayda, mübarek üç aylara insanların kendilerini manevi olarak hazırlamaları gerekmektedir. Bundan dolayı bu aylarda daha çok tevbe, istiğfar getirilir, Allâhu Teâlâya günahların mahcûbiyetinden ötürü yalvarılır ve bu sayede insanlar üç aylara manevi olarak daha temiz bir halde girmiş olur. Bu aylarda okunan eserler daha çok insanın manevi temizliğini, tevbe ve istiğfarı, Allâh'a yalvarış, yakarışı konu edinen eserlerdir³⁵¹.

Güfte: Yunus Emre
A sultânım sen vâir iken
Ya ben kime yalvarayım
Acemaşiran İlahi, Beste: Zekâî Dede³⁵²
Bestenigâr İlahi, Beste: Dellâlzâde

Güfte: Gülşenî
Çok kılmısam yâ Rab günâh estağfirullâhe 'l-`azîm
Olup günehten rû-siyeh estağfirullâhe 'l-`azîm
Mâhur İlahi, Beste: Derviş Ali³⁵³

³⁴⁷ Şengül Sağman, agt, s.97, M. Emin Soydas, agt, s.219. TRT Repertuar No:14299.

³⁴⁸ TRT Repertuar No:14379.

³⁴⁹ Şengül Sağman, agt, s.397, TRT Repertuar No:14405.

³⁵⁰ Fuat Günel, "Cemâziye'l-evvel, Cemâziye'l-âhir", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002, c. 35, s. 319.

³⁵¹ İstanbul Karagümrük Nureddin Cerrâhî Tekkesi nota repertuarı incelenmesi ve bu tekkenin zâkirleri ile yapılan diyaloglar çerçevesinde ma'lûmat edinilmiştir.

³⁵² TRT Repertuar No:14004

³⁵³ Hatice Tokdemir, agt, s.81.

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Lutf eyleyip bir kez nazar eylerse sultânımız
Kürsî değil arşdan dahî âlî ola ünvanımız
Acemaşîran Durak, Beste: Zekâî Dede
Hüseynî İlahî³⁵⁴, Buselik İlahî³⁵⁵, Evc İlahî³⁵⁶ Beste: Bilinmiyor
Rast ilahi, Beste: Ali Şîrûganî³⁵⁷

Güfte: Seyyid Nizamoğlu
Yâ ilâhî cümle sensin cümle sen
Sen dururken diyemezem bana ben
Bestenigâr İlahî, Beste: İsmail Dede Efendi³⁵⁸

Güfte: Yunus Emre
Allah emrin tutalım rahmetine batalım
Bülbül gibi ötelim Allah Allah diyelim
Uşşâk İlahî, Beste: Zekâî Dede³⁵⁹
İsfahan İlahî, Beste: Şeyhzâde Diyarbekri³⁶⁰

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Benim maksûdum âlemde değildir lâkin illâ hû
Bu benim derdime dermân değildir lâkin illâ hû
Ferahnâk İlahî, Beste: Zekâî Dede
Hüseynî İlahî, Beste: Bilinmiyor³⁶¹

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Cenâb-ı pâkine yoktur lâyık amel
Yine âhır kerem Mevlâ senindir
Hicaz İlahî, Beste: Zekâî Dede

Güfte: Hz Ebûbekir
Cudbi lutfek yâ ilâhî men lehû zâdun kalîl
Müflisün bi's-sıdkı ye'tik inde bâbîke yâ Celîl
Sabâ Şuğl, Beste: Hacı Fâik Bey³⁶²

Güfte: Bilinmiyor
Cürmüme yoktur nihâyet el-meded yâ Rabbenâ
Afvına ettim dehâlet el-meded yâ Rabbenâ
Nihâvend İlahî, Beste: Asım Molla³⁶³

Güfte: Bilinmiyor

³⁵⁴ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.131.

³⁵⁵ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.160.

³⁵⁶ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.295.

³⁵⁷ Hatice Tokdemir, agt, s.49.

³⁵⁸ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.120

³⁵⁹ TRT Repertuvar No:14599.

³⁶⁰ Şengül Sağman,agt, s.119.

³⁶¹ Şengül Sağman,agt, s. 383.

³⁶² TRT Repertuvar No:14090.

³⁶³ TRT Repertuvar No:14085.

*Dertli olan kullarına kıl devâ
Tâ key seni zikrederler dâimâ
Ferahfezâ İlâhi, Beste: Şehzâde Seyfettin³⁶⁴*

*Güfte: Besim
Esîr-i nefis-i bed-hâhım meded kıl yâ Resûlallah
Târik-ı Hakda gümrahım meded kıl yâ Resûlallah
Hüzzam Tevşih, Beste: Muallim İsmail Hakkı*

*Güfte: Niyâzî Mısrî
Ey Kerîm Allah, ey Ganî Sultân
Dertliyiz senden umarız dermân
Evc İlâhi, Beste: Hâfız Post*

*Güfte: Bilinmiyor
Günâhım boydan aşkıdır be-gâyet yâ Resûlallah
Meğer senden ola lutf u inâyet yâ Resûlallah
Rast İlâhi, Beste: Muallim İsmail Hakkı*

*Güfte: Seyyid Nizamoğlu
Hep fesâd işerime estagfirullah tövbe
Yaman teşvîşlerime estagfirullah tövbe
Sabâ İlâhi³⁶⁵, Rast İlâhi³⁶⁶, Hüseyinî İlâhi³⁶⁷, Beste: Bilinmiyor*

*Güfte: Bilinmiyor
Kamu işim hatâ estagfirullah
Kerem kıl ey hüddâ estagfirullah
Evc İlâhi, Beste: Ali Ufkî*

*Güfte: Bilinmiyor
Mücrimleriz âsîleriz yâ Rabbi afveyle bizi
Yolunda hem sâhîleriz yâ Rabbi afveyle bizi
Muhayyerbûselik İlâhi, Beste: Zekâî Dede*

*Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Nefse uyup râh-ı Haktan taşra çıkmak yol mudur
Kibr ü ucb ile adın dervişe takmak yol mudur
Uşşak İlâhi, Beste: Hacı Fâik Bey³⁶⁸*

*Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Olmıyacak senden atâ kul neylesin yâ Rabbenâ
Dâim işi sehv ü hatâ kul neylesin yâ Rabbenâ
Sabâ İlâhi, Beste: İsmail Dede Efendi³⁶⁹*

³⁶⁴ TRT Repertuvar No:14130.

³⁶⁵ TRT Repertuvar No:14246.

³⁶⁶ Şengül Sağman, agt, s.84.

³⁶⁷ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.135.

³⁶⁸ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.210, TRT Repertuvar No:14331.

³⁶⁹ M. Emin Soydas, agt, s229, bestekâr belirtilmemiş, Sevgi Hatice Sağman, agt, s.104, TRT Repertuvar No:14336.

Hicaz İlahi, Beste: Bilinmiyor³⁷⁰
Hüzzam İlahi, Beste: Bilinmiyor³⁷¹

Güfte: Şeyh Kâmil Efendi
Tevbe edelim zenbimize tübtü ilallah
Lutfunla bize merhamet eyle aman Allah
Rast İlahi, Beste: Zekâî Dede³⁷²

1.5. Receb Ayı

Receb ayı, hicrî yılın yedinci, mübarek üç ayların ilkidir. Üç ayların ayrıcalıklı kabul edilmeleri ve kutsal görülmeleri çeşitli ayet ve hadislerle dayandırılmaktadır. Dinî mûsikîmizde de bu aylara ehemmiyet verilmiş, bu aylarda idrak edilen günler ve kandiller için hususi eserler bestelenmiş, okunmuştur.

Receb ayında iki kandil idrâk edilmektedir. Bunlardan ilki receb ayının ilk cuma gecesi olan ve Hz. Peygamber'in ana rahmini teşrif ettiği gün olarak inanılan Regâib kandilidir. Bu kandil için Türk edebiyatında “Regâibiyye” adında manzum eserler verilmiştir. Bu eserlerden en rağbet göreni ve bestenmiş olanı XVIII. asırda yaşamış olan Salahaddin Uşşâkî'nin yazmış olduğu *Matla'ul-Fecr* adlı eserdir. Regâibiyye'nin bestekârı hakkında kesin bir kaydın bulunmadığı, Na'î-zâde İbrahim Efendi (ö.1766)'nin *Matla'u'l-Fecr*'in bestekârı olabileceği belirtilmektedir. Eserin notasyonu konusunda da herhangi bir bilginin olmadığı, fakat günümüzde bulunan nüshalardan D. nüshasında beyitlerin kenarındaki makam isimlerinin bu konuda fikir verdiği ifade edilmektedir. Bu makamlar sırasıyla: Uşşâk, beyâtî, acem, arazbâr, tâhir ve uşşâk makamlarıdır³⁷³.

Receb ayında idrâk edilen ikinci kandil Mi'râc kandilidir. Bu kandilde camilerde ve tekkelerde okunan en önemli mûsikî eseri, güftesi Şeyh Nasûhî Efendi'ye bestesi ise Kutbu'n-nâyî Osman Dede'ye ait olan *Mi'râciyye*'dir. Osman Dede, çağdaşı ve yakın dostu olan Şeyh Mehmed Nasûhî Efendi (ö.1727)'nin Mesnevî tarzında yazmış olduğu Mi'râciyye'sini, segâh, müsteâr, dügâh, nevâ, sabâ ve hüseyinî makamlarında, 6 bölüm (hâne) halinde bestelemiş, hâne aralarını da Tevşîhler ile süslemeyi uygun görmüştür. Bu Tevşîhler'in güftesi de Mehmed Nasûhî Efendi'ye aittir. Hâneler, usûlsüz ve solo, tevşîhler ise, usûllü ve koro halinde icra edilirdi. Ne yazık ki bu nadide eserin nevâ hânesiyle tevşîh'i günümüze ulaşmamıştır³⁷⁴.

Bu ayda muhtemel okunmuş dinî mûsikî eserlerinden bazıları şunlardır;

Güfte: Yunus Emre
Bir gece Muhammed'e Çalabdan geldi burak
Sen okur Zü'l-Celâl ne durursun kıl yerak
Acem İlahi, Beste: Bilinmiyor³⁷⁵

³⁷⁰ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.178.

³⁷¹ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.270.

³⁷² TRT Repertuvar No:14402.

³⁷³ Mehmet Akkuş, "Edebiyatımızda Regâibiyye ve Salâhi'nin Matlau'l- Fecr'i", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c.XXXII, sayı 1, Ankara, 1991.s.130.

³⁷⁴ Nuri Özcan, XVIII. Asırda Osmanlılarda Dinî Mûsikî, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1982, s. 26-27.

³⁷⁵ TRT Repertuvar No:14062.

Güfte: Sahvî

Cemâlin âleme mihr-i münevver yâ Rasûlallah

Vucûdun cümleten nûr-ı musavver yâ Rasûlallah

Evc İlahi, Beste: Bolâhenk Nuri Bey veya Dıraman Zâkiri Ahmet Efendi³⁷⁶

Güfte: Bilinmiyor

Ey mü'min-i zi-ımtiyâz /Hulk-ı hasenle ser-firâz

Allah'a kıl arz-ı niyâz / Mi'râc-ı mü'mindir namaz

Rast İlahi, Beste: Ahmet Irsoy

Güfte: Fuzûlî

Ey olub mi'râc burhân-ı uluvv-i şâ sana

Yere inmiş gökden istikbâl için Furkân sana

Hicaz İlahi, Beste: Tanburi Aziz Bey

Güfte: Yahya Nazîm

Fahr-i âlem mahrem-i râz olduğu şebdir bu şeb

Kâinât envâr-ı rahmetle lebâlebdır bu şeb

Nühüft İlahi, Beste: Şikârîzâde Ahmet Efendi³⁷⁷

Güfte: Hakkı

Matla'-ı nûr-ı ilâhîdir yüzün yâ Mustafâ

Cümle vahy-i asumânîdir sözün ya Mustafâ

Hisar³⁷⁸ veya Hüzzam³⁷⁹ Na't, Beste: Bilinmiyor

Güfte: Hakkı

Muhammeden diğer yok vâsıl olmuş Kâbe kavseyne

Gürûh-ı enbiyâdan girmedir bir ferd o mâ-beyne

Hüzzam İlahi, Beste: Bilinmiyor

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî

Sadr-ı cem'-i murselîn / Sensin yâ Rasûlallah

Bedr-i eflâk-i yakîn / Sensin yâ Rasûlallah

Segâh Tevşih, Beste: Hacı Ârif Bey³⁸⁰

Hüseynî İlahi, Beste: Hafız Kumral³⁸¹

Güfte: Bilinmiyor

Yine teşrîf etti hilâl-i receb çok şükür yetiştik elhamdülillah

Abdest alıp namazımız kılalım tevhîd-i şerifle meşgul olalım

Pençgâh İlahi, Beste: Bilinmiyor³⁸²

³⁷⁶ TRT Repertuar No:14089.

³⁷⁷ Şengül Sağman, agt, s.243.

³⁷⁸ TRT Repertuar No:7483.

³⁷⁹ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.271.

³⁸⁰ TRT Repertuar No:14367.

³⁸¹ Şengül Sağman, agt, s.366.

³⁸² TRT Repertuar No:14434.

1.6. Şa'bân Ayı

Şa'bân ayı, hicrî yılın sekizinci, mübarek üç ayların ikincisidir. Şa'bânın on beşinci gecesinde müslümanların Allah'ın affı ve bağışlaması ile günah yükünden kurtulacağı umularak bu geceye Berat gecesi denmiştir³⁸³. Bu ayda ve Berat gecesinde muhtemel okunan eserlerden bazıları şunlardır;

Güfte: Bilinmiyor
Yine Şa'bân mâhı irdi Habîbullah mâhım dedi
Hakkın rahmeti erişti bihamdillah bihamdillah
Beyâtî İlahi, Beste: Bilinmiyor³⁸⁴

Güfte: Yunus Emre
İlâhi cennet evine girenlerden eyle bizi
Varub anda cemâlini görenlerden eyle bizi
Bestenigâr İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı³⁸⁵

Güfte: Emîr Sultan
Gerçek âşıklara salâ denildi
Derdi olan gelsin dermânı buldum
Rast İlahi, Beste: Hayrullah Tâcettin Efendi³⁸⁶
Nevâ İlahi Durak, Beste: Bilinmiyor³⁸⁷

1.7. Ramazan Ayı

Hicrî ayların dokuzuncusu olan ramazan, müslümanlarca “onbir ayın sultanı” olarak vasıflandırılmış, dinî hayatta müstesnâ bir yer işgal etmiştir. Bu ayda Kur'an-ı Kerim yeryüzüne inmeye başlamış ve oruç tutmak müslümanlara farz kılınmıştır. Böylesi güzel olayların meydana geldiği bu ayı müslümanların farklı etkinliklerle zenginleştirdikleri görülmektedir. Bunlardan biri asıl konumuz olan mûsiki alanındaki etkinliklerdir.

Ramazan ayıyla birlikte camilerde daha canlı ve daha yoğun bir dinî mûsiki icraatı görülmektedir. Bu aya mahsus olan ve cemaatle eda edilen terâvih namazı esnasında okunan ilâhiler, minarelerde okunan temcîdler bu mûsikî icraatının türlerini meydana getirmektedir³⁸⁸.

Üç aylara has olan temcîd, Arapça “ta'zim ve senâ etmek” manasına gelir. Minarelerde ezandan ayrı olarak, Allah'a yapılan dua, tazarru ve münâcât'lar hakkında kullanılmıştır. Dinî mûsikinin tesbih formlarındandır. Recebin birinci gecesi başlayıp, ramazanın son terâvih namazına kadar devam eden temcîdler, Hz. Peygamber döneminde ilk müezzin olan Bilal-i Habeşi tarafından okunmaya başlandığı rivâyet edilmektedir. İstanbul'da

³⁸³ Halit Ünal, “Şa'bân”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Ankara, 2002, c. 5, s.475.

³⁸⁴ TRT Repertuvar No:14433.

³⁸⁵ TRT Repertuvar No:14568.

³⁸⁶ TRT Repertuvar No:16318.

³⁸⁷ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.341.

³⁸⁸ Hacer Aktaş, *Osmanlı'da Mübarek Gün ve Gecelerde Dinî Mûsiki*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006, s.73-74.

birçok camii ve tekkede temcidlerin okunmasına üç aylarda başlamasına karşılık Süleymaniye Camii'nde yalnız ramazan gecelerinde başlanılmaktaydı³⁸⁹.

Temcîdler, bestelenmiş ilâhî veya tevşih şeklinde olmadığından her zaman belirli bir makamdan okunması şart değildi. İlk münacat, hangi makamdan okunursa, onu takip eden tevhid-i şerifler, lâfza-i celâller ve salât-ü selâmlar da aynı makamda okunur ve makam her vakitte ve her defasında değiştirilebilirdi.

Temcîdler genellikle rast, uşşak, segâh, hicaz, nevâ, hüseyinî, acem, acemaşiran, eviç, muhayyer, şehnaz gibi makamlardan biri üzerine seyirler yapılır, okunacak şugul ve ilâhiler, ona göre düzenlenirdi. Her gece başka makamlara geçilirdi. Temcîd başından sonuna kadar aynı makam üzerinde devam eder; bazen de nihavend ve sûznâk'den yapılmış ilâhilerin de okunduğu olurdu³⁹⁰. Temcîd'den sonra, Türkçe şiiirlerin bestelenmesinden oluşan münâcât okunur ve Cenâb-ı Hak'tan dilekte bulunulur. Temcîd ve münâcât, dinî mûsikî'de tek bir form adı altında zikredilmiş olup, tesbîh formuna yakınlık arzeder³⁹¹. Hatip Zâkirî Hasan Efendi'ye ait, ırak makamında ve durak evferi usûlündeki temcîd ve münâcât'ın notası, bugün elimizde bulunmaktadır.

Ramazan ayına mahsus olan terâvih namazının arasında okunan ilahilere ramazan ilahileri denilmiştir. Bu ilahiler dört rekatta bir okunmaktadır. Ramazan ilahileri güfte yönünden ekseriyetle ikiye ayrılmıştır. Ramazan'ın ilk onbeş gününde "Merhabâ" güfteli, diğer onbeş gününde ise "Elvedâ" güfteli ilahiler tercih edilmiştir.

Tekkelerde okunan ramazan ilâhîlerinin, güfte ve beste itibariyle daha sanatkârane, camilerde okunanlarınsa, beste itibariyle daha hareketli tarzda olduğu ifade edilir³⁹².

Ramazan'da icrâ edilen eserlerden bazıları şunlardır;

Güfte: Bilinmiyor
Affet bizi yâ Gaffâr şehri-i sıyâm hürmetine
Ört aybımız yâ Settâr şehri-i sıyâm hürmetine
Hicaz İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı³⁹³

Güfte: Mahvî
Bihamdillah yine geldi saâdetle sıyâm şehri
Hüdâyâ mâh-ı rahmettir umarız afv ü gufrânın
Mâhur İlahi, Beste: Dede Ali Şirüganî³⁹⁴ veya Hafız Post³⁹⁵

Güfte: Bilinmiyor
Diger `azîmet mî-koned âh el-vedâ`
Mâh-ı mübârek el-vedâ` âh el-vedâ`
Çargah İlahi, Beste: Bilinmiyor³⁹⁶

³⁸⁹ Cemaleddin Server Revnakoğlu, "Minare Mûsikimizde Temcidler", Tarih Konuşuyor, İstanbul 1967, c. 7, sy.36, s. 2996-2999.

³⁹⁰ Cemaleddin Server Revnakoğlu, a.g.m., 2997.

³⁹¹ Suphi Ezgi, **Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi**, c. I-V, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Yay., İstanbul 1933-1953, c.3, s.67.

³⁹² Mustafa Uzun, "Edebiyatımızda Ramazan ve Ramazaniyeler", Nesil Aylık Fikir Dergisi, sy.11, İstanbul, 1979, s.20.

³⁹³ TRT Repertuar No:14637.

³⁹⁴ M. Emin Soydas, agt, s.181.

³⁹⁵ Hatice Tokdemir, agt, s.80.

³⁹⁶ Hatice Tokdemir, agt, s.124.

Güfte: Bilinmiyor
Donandı her yer kandiller ile
Doldu camiler mü'minler ile
Acemaşîrân İlahi, Beste: Bilinmiyor³⁹⁷

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Elden çıkardık mâhımız / Eflâke çıkar âhımız
Rahmeyesin Allahımız / Ey mâh-ı gufrân elvedâ
Hüseynî İlahi, Beste: Bilinmiyor³⁹⁸

Güfte: Bilinmiyor
Elvedâ bizden sana ey şehr-i rahmet elvedâ
Sen gidersin ille bizi yakdı hasret elvedâ
Acemaşîrân İlahi, Beste: Bilinmiyor

Güfte: Bilinmiyor
Es-selâmu aleyke yâ şehre'l-luţfî ve'l-ihsân
Es-selâmu aleyke yâ şehre'l-afvî ve'l-gufrân
Segah Şuğl, Beste: Bilinmiyor³⁹⁹
Mâye Tesbih, Beste: Ali Ufkî

Güfte: Abdülehad Nûrî
Geldin geri gider misin
Elvedâ şehr-i Ramazân
Acemaşîrân İlahi, Beste: Ahmet Irsoy⁴⁰⁰

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Her şeb terâvih tâati / Verirdi dine zîneti
Müşkül değil mi firkatî / Ey mâh-ı gufrân elvedâ
Müstear İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴⁰¹

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
İrişti hicrânın demi / Ey mâh-ı gufrân elvedâ
Ağlatmasın mı âdemi / Ey mâh-ı gufrân elvedâ
Dügâh İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴⁰²

Güfte: Bilinmiyor
Kandillerle donandı minâreler
Şerefindir şehr-i sıyâm merhabâ
Tâhir İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkî⁴⁰³

Güfte: Bilinmiyor
Merhabâ yâ merhabâ sad merhabâ yâ merhabâ

³⁹⁷ TRT Repertuvar No:14132.

³⁹⁸ TRT Repertuvar No:14169.

³⁹⁹ TRT Repertuvar No:14171.

⁴⁰⁰ TRT Repertuvar No:14207.

⁴⁰¹ TRT Repertuvar No:14248.

⁴⁰² TRT Repertuvar No:14262.

⁴⁰³ TRT Repertuvar No:16325.

Kıl kudûmunla müşerref kulların ah pür hatâ
Sabâ İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴⁰⁴

Güfte: Bilinmiyor
Merhabâ yâ merhabâ yâ Ramazân
Şehrini bekler ibâdân an be an
Evc İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı⁴⁰⁵

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Nûr ile doldu yine kevn ü mekân
Geldi lutfiyle mübârek Ramazân
Acemaşîrân İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴⁰⁶
Acemkürdî İlahi, Beste: Bilinmiyor
Acembûselik İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴⁰⁷

Güfte: Bilinmiyor
Senden ey şehr-i gufrân / İnzâl olundu Kur'ân
Lutf ile kadem bastın / Kulların oldu şâdân
Uşşak İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı⁴⁰⁸

Güfte: Bilinmiyor
Sübhâne'l-melikü'l-mevlâ / Sübhâne'l-melikü'l-a'lâ
Kerim Allah yâ Rahim Allah / Yâ Aziz Allah yâ merhabâ
Yâ şehr-i Ramazân yâ merhabâ
Evc Tesbih, Beste: Zekâî Dede⁴⁰⁹
Bestenigâr Tesbih, Beste: Bilinmiyor⁴¹⁰

Güfte: Niyâzî-i Mısırî
Yine firkat nârına yandı cihân
Elvedâ gitti mübârek Ramazân
Sabâ İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı

1.8. Şevval Ayı

Kamerî yılın onuncu ayıdır. Ramazan ayından sonraki ay olduğu için Ramazan bayramı bu ayın ilk üç gününde kutlanır. Bayramın kendisine mahsus dinî mûsikî örnekleri mevcuttur. En önemli örneklerinden biri Hatîpzâkiri Hasan Efendi'nin bayatî makamındaki "Bayram Salâsı"dır. Bayram salâlarının bir kısmı solo bir kısmı da koro şeklinde icrâ edilmiştir.

Bayram haftalarına mahsus olarak İstanbul tekkelerinde, icra edilen zikir şekilleri son derece çekici ve sürükleyici bulunmuştur. İstanbul Kadirihânesi Pîr makamı, Âsitane (Merkez tekke) olmak itibarıyla bu tekkelerin başında geliyordu. Örneğin diğer günlerde

⁴⁰⁴ TRT Repertuar No:14308.

⁴⁰⁵ TRT Repertuar No:16328.

⁴⁰⁶ TRT Repertuar No:14329.

⁴⁰⁷ Sevgi Hatice Sağman, agt. s.377.

⁴⁰⁸ TRT Repertuar No:16337.

⁴⁰⁹ TRT Repertuar No:14518

⁴¹⁰ TRT Repertuar No:14362

okunması usulden olmayan Evrâd-ı kebirin, sadece bayram haftaları okunduğu ifade edilir⁴¹¹. Bununla beraber kıyam ilâhisi olarak zakirlerden dinlenilmekte olan:

“Aşkınla ol âşıkın
Sıtkınla ol sâdıkın
Mahbubudur Hâlik’in (efendim)
Sultan Abdülkâdir’in.”

ilâhisi de, bayram haftalarına mahsustur. Eşrefoğlu’nun nutuklarından, evsat usûlünde, segâh makamında bestelenmiş olan bu ilâhinin, Kaâdirihânededen başka bir tekkede okunulmadığı belirtilir⁴¹².

Şevval ayında okunan diğer eserler şunlardır;

Güfte: Aziz Mahmud Hüdâyî
Açıldı çün bezm-i elest / Devr eyledi peymânesi
Andan içenler oldu mest / Ayılmadı mestânesi
Nevâ İlâhi, Beste: Bilinmiyor⁴¹³

Güfte: Hacı Bayrâm-ı Velî
N’oldu bu gönlüm n’oldu bu gönlüm
Derd ü gamınla doldu bu gönlüm
Nevâ İlâhi⁴¹⁴, Nühüft İlâhi⁴¹⁵, Beste: Bilinmiyor

1.9. Zilkâde ve Zilhicce Ayları

Hicrî yılın onbirinci ve onikinci aylarıdır. Bu aylarda, hacca olan isteği, Hz. Peygamber’e olan hasreti, Ka’be özlemine anlatan şiirlerden bestelenen eserler ve zilhicce ayında kutlanan Kurban Bayramı münasebetiyle bayramlara ait eserler okunmuştur. Bu eserlerden bir kısmı şunlardır;

Güfte: Hasan Kenzî Efendi
Candan âşık oldum vechin gülüne
Göster cemâlini yâ Rasûlallah
Bestenigâr İlâhi, Beste: Bilinmiyor⁴¹⁶

Güfte: Turâbî
Çün Medine-i Münevvere ravzına kıldun vüsûl
Geydün imân hil`atüni dinîmüz buldı vüsûl
Sabâ İlâhi, Beste: İtrî Çelebi⁴¹⁷

Güfte: Kuloğlu
Cümle hüccâc ile giydik yine ihrâm u abâ

⁴¹¹ Cemâleddin Server Revnakoğlu, “Kaadirihânedede Erbaîn Helvası”, Yeni Tarih Dünyası, İstanbul, 1954, sy.9, s.469.

⁴¹² Cemâleddin Server Revnakoğlu, *agm*, sy.9, s.469.

⁴¹³ Sevgi Hatice Sağman, *agt*, s.344.

⁴¹⁴ Sevgi Hatice Sağman, *agt*, s.339, TRT Repertuvar No:14325

⁴¹⁵ M. Emin Soydas, *agt*, s.206.

⁴¹⁶ TRT Repertuvar No:14672.

⁴¹⁷ Hatice Tokdemir, *agt*, s.100.

Kibleye karşı yöneldik gideriz misl-i sabâ
Muhayyer İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴¹⁸
Sabâ İlahi, Beste: Bilinmiyor

Güfte: Seyyid Nesîmî
Çünkü bildin mü'minin kalbinde beytullah var
Ârif odur kim anın virdinde zikrullah var
Rast İlahi, Beste: Es'ad Efendi⁴¹⁹

Güfte: Şeyh Müştâk Efendi
Derd-i aşkın yakdı beni yâ Muhammed Mustafâ
Derdimin dermânı sensin yâ Muhammed Mustafâ
Hicaz Tevşih, Beste: Hüseyin Feyzi Bey⁴²⁰

Güfte: Hz. Üftâde
Derdimin dermânı sensin yüce sultânım medet
Cânımın cânânı sensin yüce sultânım medet
Sabâ İlahi, Beste: Şeyh Rûşen Efendi⁴²¹

Güfte: İsâ Mahvî
Derd-mendim mücrimim dermâna geldim yâ Rasûl
Sâilim muhtâcınım ihsâna geldim yâ Rasûl
Nevruz Acem İlahi, Beste: Ali Şîrûganî⁴²²
Müstear İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı
Beyati İlahi, Beste: Dede Ali Şîrûganî⁴²³
Hüseyinî İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴²⁴

Güfte: Yunus Emre
Gani Mevlâm nasîb etse / Varsam ağlayı ağlayı
Medîne Muhammedi / Görsem ağlayı ağlayı
Hüseyinî İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴²⁵

Güfte: Yunus Emre
Gelin gidelim Allah yoluna
Feryâd edelim Allah yoluna
Hicaz İlahi, Beste: İsmâil Dede Efendi⁴²⁶
Hicaz İlahi, Beste: Şeyh Mustafa Efendi⁴²⁷

Güfte: Vahyî
Gönül yüz sürmek ister hâk-i pâye yâ Rasûlallah

⁴¹⁸ Şengül Sağman, agt, s.460, TRT Repertuvar No:14091

⁴¹⁹ TRT Repertuvar No:14109.

⁴²⁰ TRT Repertuvar No:16304.

⁴²¹ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.92, TRT Repertuvar No:14120.

⁴²² Şengül Sağman, agt, s.256, TRT Repertuvar No:14124.

⁴²³ M. Emin Soydas,agt, s.105.

⁴²⁴ M. Emin Soydas,agt, s.155.

⁴²⁵ TRT Repertuvar No:14205.

⁴²⁶ TRT Repertuvar No:14193.

⁴²⁷ TRT Repertuvar No:16268.

Ere tâ rütbesi fevka 'l-ûlâya yâ Rasûlallah
Evc İlahi, Beste: Mutafzâde Ahmet Efendi⁴²⁸

Güfte: Abdülmecid Sivâsî
Hadden aştu iştiyâkın / Yâ rasûl göster cemâlin
Yakdı beni iftirâkın / Yâ rasûl göster cemâlin
Acem İlahi, Beste: Zâkir Ahmet Çelebi⁴²⁹
Beyati İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴³⁰

Güfte: Şeyh Zekâî Efendi
Hâk-i pâ-y-i Mustafâya yüz süren mesrûr olur
Her ne denlü mücrim ise âkıbeti mağfûr olur
Nevruz İlahi, Beste: Rıfat Bey

Güfte: Bilinmiyor
İnnilte yâ riha 's-sabâ yevmen ilâ arzı 'l-haram
Belliğ selâmî ravzaten fihe 'n-nebiyyü 'l-muhterem
Sabâ Şuğl, Beste: Zekâî Dede
Rast Şuğl, Beste: Zekâî Dede

Güfte: Bilinmiyor
İşte geldi iyd ü edhâ edelim canlar fedâ
Gidelim hac yoluna edelim haccı edâ
Muhayyersünbüle İlahi, Hafız Ahmet Efendi⁴³¹

Güfte: Hasan Sezâyî
Kapına geldiler ümmet Muhammed
Dilerler merhamet şefkat Muhammed
Hicaz İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴³²
Hicaz İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı
Bayatî İlahi, Beste: Edirneli Sâlihâde⁴³³

Güfte: Yunus Emre
Mâil oldum bahçesinde hurmaya
Ta'kâtım kalmadı asla durmaya
Hicaz İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴³⁴

Güfte: Himmetzâde Abdullah Efendi
Ravzana çün yüz süren bulur amân
El-amân ey Fahr-i âlem el-amân
Acemaşîrân İlahi⁴³⁵, Sabâ İlahi,⁴³⁶ Beste: Himmetzâde Abdullah Efendi

⁴²⁸ Şengül Sağman, agt, s. 599, bestekâr ve makam belirtilmemiş, TRT Repertuvar No:16319

⁴²⁹ TRT Repertuvar No:14240.

⁴³⁰ M. Emin Soydas,agt, s.107, Sevgi Hatice Sağman, agt, s.239.

⁴³¹ TRT Repertuvar No:14263.

⁴³² Şengül Sağman, agt, s.504, Sevgi Hatice Sağman, agt, s.183.

⁴³³ TRT Repertuvar No:16009.

⁴³⁴ TRT Repertuvar No:14291.

⁴³⁵ TRT Repertuvar No:14345

⁴³⁶ Şengül Sağman, agt, s.318.

Hüseyinî İlahi, Beste: Latif Efendi⁴³⁷
Sabâ İlahi, Beste: İtri⁴³⁸

Güfte: Kâzım Efendi
Serdâr-ı rusul nûr-ı sübül hüsrev-i bathâ
Gîsû-yı secâ ru-yi duhâ bedr-i mücellâ
Besteîsfahan Tevşih, Beste: Dellalzâde⁴³⁹

Güfte: Bilinmiyor
Teveccüh eyledim Beytü 'l-harâma yâ Rasûlallah
Delîlin re'fetindir mısır u şâma yâ Rasûlallah
Evc İlahi, Beste: Muallim İsmail Hakkı⁴⁴⁰

Güfte: Yunus Emre
Rumdan çıkdım yürüdüüm / Mum olup sızdım eridim
Şükür Hakka yüzler sürdüüm / Güzeldir Ka'be yolları
Bayatî İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴⁴¹

Güfte: Yunus Emre
Yürük değirmenler gibi dönerler
Elele vermiş Hakka giderler
Şehnaz İlahi, Beste: İsmail Dede Efendi⁴⁴²
Hüseyinî İlahi, Beste: Bilinmiyor⁴⁴³

Sonuç

Türk-İslam kültüründe bilhassa da Osmanlı dönemi kültüründe mübarek kabul edilen zamanlar için edebiyat ve mûsikî sahalarında çok önemli eserler verilmiştir. Dinî kültürlerini mûsikî kültürü ile zenginleştirmişlerdir.

Muharrem Ayı'nda Hz. Hüseyin şehit edilmesi sebebiyle mersiyyeler, Muharrem ilahileri okunmuş, bu ay bir matem hâlet-i ruhiyesiyle îfâ edilmiştir. Mübârek kandil gecelerinde bu gecelerin manevî haline ve bu gecelerde olan hadiselerle göre bestelenmiş mûsikî eserleri ile tezyîn edilmiştir. Tekke ve câmi'lerde rebû'l-evvel ve rebû'l-âhir aylarında ekseriyetle Süleyman Çelebi'nin "Mevlîd"'i ki "Mevlîd" bütün önemli gün ve gecelerde icrâ edilmiştir. Ayrıca Yazıcıoğlu'nun "Muhammediyesi", tevşihler okunmuştur. Cemâziye'l-evvel ve cemâziye'l-âhir aylarında müslümanlar üç aylara mânevî temizlik gayesiyle tevbeyle istiğfara ve nefsin tezkiyesine ehemmiyet vermişler, dinî mûsikî sahasında da bu düşünceye uygun eserler icrâ edilmiştir. Üç aylarda ise bu aylara ve bu aylarda kutlanan kandillere göre dinî musiki eserleri bestelenmiş ve okunmuştur. Regâib kandilinde, Regâibiyye ve tevşihler; Mi'râc gecesinde Nâyî Osman Dede'nin Mi'râciyyesi, ramazan ayında ramazan ilahileri, şevval ayında bayram ilahileri, zilka'de ve zilhicce aylarına bu aylarda hac ibadeti

⁴³⁷ TRT Repertuar No:14348.

⁴³⁸ Hatice Tokdemir, agt, s.101.

⁴³⁹ TRT Repertuar No:16137.

⁴⁴⁰ TRT Repertuar No:14524.

⁴⁴¹ Şengül Sağman, agt, s.227, TRT Repertuar No:14409.

⁴⁴² TRT Repertuar No:14416.

⁴⁴³ Sevgi Hatice Sağman, agt, s.149, Şengül Sağman, agt, s.382.

yapıldığı için hac ilahileri ve bayram ilahileri, tekkelerdeki repertuvar ve notalar incelendiğinde ekseriyetle icrâ edilmek için tercih edilen eserler olmuştur.

Hicrî aylarda âdet olduğu üzere icrâ edilen eserleri araştırdıkça gerçekten kültürümüzün ne kadar muazzam bir kültür olduğunu bire kez daha gördük. Kültürümüzde böyle bir geleneğin olduğunu okullarda ve meşk sistemi vasıtasıyla şimdiki ve gelecek nesle aktarılması gerektiğini düşünüyoruz.

Kaynaklar

Aktaş, Hacer, *Osmanlı'da Mübarek Gün ve Gecelerde Dinî Mûsiki*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.

Akkuş, Mehmet, "Edebiyatımızda Regâibiyye ve Salâhi'nin Matlau'l- Fecr'i", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c.XXXII, s.1, Ankara, 1991.

Can, Halil, "İslami Ayların Mûsikîsi", Mûsikî Mecmuası, sayı:294, İstanbul, 1974.

Ergun, Sadettin Nüzhet, **Türk Mûsikîsi Antolojisi**, İstanbul, 1942, c. I-II.

Ezgi, Suphi, **Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi**, c. I-V, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Yay., İstanbul 1933-1953.

Günay, Hacı Mehmet, "Rebiu'l-evvel", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002.

Günel, Fuat, "Cemaziye'l-evvel, Cemâziye'l-âhir", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002.

Özcan, Nuri, "Mersiye" **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002.

....., "Goygoycular", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 1996.

....., "Mevlid", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2004

....., *XVIII. Asırda Osmanlılarda Dinî Mûsikî*, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1982.

Revnakoğlu, Cemalettin Server, "Minare Mûsikimizde Temcidler", Tarih Konuşuyor, İstanbul 1967.

....., "Kaadirihânedeki Erbaîn Helvası", Yeni Tarih Dünyası, İstanbul, 1954, sy.9.

Sağman, Şengül, *Müstakimzâde'nin "Mecmûa-i İlâhiyyat" Adlı Güfte Mecmûası*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001.

Sağman, Sevgi Hatice, *Rüşen Efendi'nin XIX. Yüzyılda Yazılmış "Mecmûa-i İlâhiyyât" Adlı Güfte Mecmuası*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001

Soydaş, M. Emin, *XVII. Yüzyıla Ait Bir El Yazması Mecmuada Dinî Mûsikî Güfteleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001.

Tokdemir, Hatice, *18. Y.Y.' da Yazıldığı Tahmin Edilen Bir El Yazması Mecmuadaki Dinî Mûsikî Güfteleri* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.

Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Temcit-Na't-Salât-Durak, İstanbul, 1945.

Uzun, Mustafa, "Edebiyatımızda Ramazan ve Ramazaniyeler", *Nesil Aylık Fikir Dergisi*, sy.11, İstanbul, 1979.

....., "Muhammediye", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002

Ünal, Halit, "Şa'bân", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002.

Yaşaroğlu, M.Kamil, "Safer", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Ankara, 2002.

BATILI ANLAMDA TÜRK HEYKEL SANATINDA İLHAN KOMAN'NIN YERİ

Meyssem SAMSUN⁴⁴⁴

Özet

Batılı anlamdaki Türk heykel sanatının, Avrupa kültüründeki kadar uzun bir sürece sahip olmadığı bir gerçektir. Zira Türkiye'de heykelin tarihi, yaklaşık yüzyıllık bir süreci kapsar. Bu değerlendirme batılı anlamda heykel anlayışı için geçerlidir. Çünkü Türk kültüründe yüzyıllar öncesine dayanan heykel yontuculuğuna ait örnekler vardır. Bu örnekler içerisinde, insan betimlemelerinin yanı sıra, süsleme ve anıtsal yapılara ilişkin yontu örnekleri de yer alır. Selçuklu dönemine ait yapılarıdaki cepheyi tamamen kaplayan kabartmalarında, geometrik ya da bitkilerden ilham alınan, hayvan hatta insan betimlemelerinin yer aldığı görülür.

1883'de ülkenin ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla batılı anlamda resim ve heykelin gelişimi başlamış ve 1923 yılında laik Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birçok alanda yapılan yeniliklerden (modernleşme, kalkınma, reform hareketleri) sanat alanı da payına düşeni almış ve sanat alanında ciddi açılımlar olmuştur. Yetenekli insanlar devlet tarafından yurt dışına gönderilmiş ve bu kişiler güzel sanatların gelişimine öncülük etmeleri sağlanarak plastik sanatlar alanında eğitim sürecinin güçlenmesinin koşulları sağlanmıştır. Bu çalışmada Türk heykel sanatının oluşumu kısaca incelenerek, Türklerin İslamiyet öncesi ve sonrası dönemlerine ait yontulardan örnekler verilecek ve batılı anlamda eserler veren heykeltıraş İlhan Koman'ın Türk heykel sanatındaki önemi anlaşılmasına çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Heykel Sanatı, yontu, Cumhuriyet Dönemi, İlhan Koman, Batı

ILHAN KOMAN'S SIGNIFICANCE IN TURKISH SCULPTURAL ART IN WESTERN VIEW

Abstract

It is a fact that Turkish sculptural art does not have a long process as in the case of the Western view. However, the history of sculpture in Turkey covers a process roughly a hundred years. This evaluation is valid for a sculptural understanding in Western view. This is because there are samples of sculptural works in Turkish culture dating back to centuries. Among these samples, there are sculptural samples in terms of ornamental and monumental works as well as human depictions. In the relief samples of Seljuk period completely covering the front of the building, it is seen that they were inspired by geometrical shapes, plants, animals and even human.

With the establishment of Sanayi-i Nefise Mekteb, the first fine art school of the country, in 1883 the development of painting and sculpture commenced in the Western sense; with the establishment of laic Turkish Republic in 1923, the innovations achieved in many fields (modernization, development, reform movements) had also an impact on art and significant expansions took place in the field of art. Talented people were sent abroad by the republic and by means of providing these people to lead the developments in the field of art, the conditions for the reinforcement in art education in the field of plastic arts were provided. In the present paper, by briefly investigating the process of Turkish sculpture art, samples will be provided from the pre-Islamic and post-Islamic periods of Turks, and the significance of İlhan Koman, who produced works in the Western sense, will be investigated.

Key Words: Sculpture Art, carving, Republican Period, İlhan Koman, West

⁴⁴⁴ Öğr. Gör., Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sivas. meyssemsamsun@gmail.com

Giriş

Türk heykel sanatına başlamadan önce Batı'nın geçmişinde heykelin durumuna göz atmak yararlı olacaktır. Bu konuda Cezar (1986: 83), Hıristiyan Batı'nın putperestlik döneminde mayasının heykelle yoğrulduğunu, tanrıların insan biçiminde simgelenip tasvir edildiği toplum kahramanlarının, devlet büyüklerinin heykellerinin yapılması ile bunların gelecek kuşaklara aktarılıp, heykel sanatının olağan üstü bir gelişim sağladığını söyler. Dolayısıyla batı uygarlığı içinde heykel sanatının binlerce yıllık bir geçmişe dayanırken ülkemize ait böyle bir gelenekten 19. yy' dan sonra söz etmek mümkün olacaktır.

Türk toplumunda heykel sanatının ortaya çıkmasındaki gecikmenin bu denli uzun sürmesinin nedenini Mustafa Cezar (1986: 85) şöyle belirtmektedir: “Türk toplumunun tarihi gelişim çizgisinde heykel kadar yabancı olduğu bir başka konunun bulunmadığını heykel sanatının gelişim çizgisi genel olarak izlendiğinde, bu sanatın varlık ve gelişimi için öncelikle toplumların toplumların yerleşik düzende olmaları, bu temel ögenin hemen arkasından da dinsel inançların heykelle sıcak bir yakınlık, hatta yakınlıktan öte ciddi kaynaşıklık içinde bulunmalarının gerektiği görülecektir.”

Türk toplum düzeni ve inanç sisteminin, bu koşullara uymadığı görülecektir. Türkler göçebe yaşam kültüründen sonra Anadolu'ya gelip yerleşik yaşam düzenine geçmiş olsalar da bu süreçte İslamiyet'i benimsemiş olduklarından, özellikle heykel'e ve heykel sanatına tamamıyla uzak kalmış bir toplum durumundaydılar. Çünkü İslamiyet figürü betimlemeye karşı yasaklar koyuyordu. Böyle bir dinsel inancın getirdiği dünya görüşünün uzun yıllar devam etmesi üç boyutlu sanatsal biçimlendirmelere olumsuz yaklaşılmasına, heykel sanatının dışlanmasına ve Türk toplumunun heykel sanatına yabancı kalmasına neden olmuştur. Bu süreç, özellikle kurumsal ve toplumsal yapının düzenlenmesiyle İslam dininin kurallarının belirleyici olduğu Anadolu Selçukluları ve Osmanlı Devletinin hüküm sürdüğü dönemleri kapsamaktadır.

Bu sınırlayıcı durum ancak 1839'da yenileşme hareketi olarak bilinen tazimatın ilanı ile birlikte az da olsa değişmeye başlayacaktır. III. Selim ve II. Mahmut'tan itibaren başlayan yenileşme hareketi öncelikle askeri alanda gerçekleşir. Askeri okulların programlarına batı da olduğu gibi perspektifli resim, haritacılık ve geometri dersleri konulur. Batılı anlayışa dönük ilk ressamlarımız da bu kaynaktan yetişirler. Ancak heykel geleneğinin oluşumuna yol açacak bir girişim 3 Mart 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla gerçekleşebilecektir (Yasa Yaman, 2002: 161).

Türk Heykel Sanatının Temelini Atan Sanatçılar

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan iki yıl sonra 1925'te devlet tarafından yurtdışına gönderilen ilk sanatçı kuşağı arasında Paris'e gönderilen Ratip Aşir ve 1927'de onu izleyen Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman da bulunmaktadır. Söz konusu sanatçılar Paris'te aldıkları eğitimlerini tamamlayarak 1930'ların başlarında yurda dönmüşler ve heykel temelinin verildiği atölyelerin geliştirilmesine katkıda bulunmuşlardır.

Daha önemlisi Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında yetişmiş olan bu sanatçılar, Türkiye de modernist anlamdaki heykel çalışmalarının da ilk örneklerini vermişlerdir.

Cumhuriyet döneminin ikinci kuşak heykeltıraşları olarak adlandırılan Hüseyin Anka Özkan, Hakkı Atamulu, Yavuz Görey, İlhan Koman, Zerrin Bölükbaşı, Hüseyin Gezer, Turgut Pura ve Şadi Çalık'ın da aralarında bulunduğu sanatçılar örnek gösterilebilir. Batılı anlamda çağdaş heykel örnekleri sunan bu heykeltıraşlardan İlhan Koman'ın önemi üzerinde yoğunlaşılacaktır.

İlhan Koman

İlhan Koman'ın heykelleri bilimle sanatın iç içe anlaşılıp kavrandığı hatta bütünleştirildiği; sanat eserleridir. Koman, matematiksel bazı olguları heykelle bütünleştirerek kendine özgü bir kimlik yaratmış ve ününü ülke sınırlarının ötesine taşımıştır. O Türkiye'de doğup yetişmiş ve daha sonra yaşamını Stockholm'de sürdürmüştür. 1960'larda Stockholm Uygulamalı Sanatlar Akademisinde heykel dersleri vermiştir.

Koman heykellerini “Embriyonsal” (embryonic) olarak tanımlar çünkü her parça yeni fikirler üretmeyi ve aynı türün daha gelişmiş örneklerini üretmede kullanılabilecek farklı bilgilere duyulan ihtiyacı içerir. Sanatçı, sıradanlığa özellikle de değiştirilemez ya da tartışılmaz gibi görülen kuramlara meydan okur (Resim 1).



Resim, 1. İlhan Koman, isimsiz, Paris, 1949, Bakır

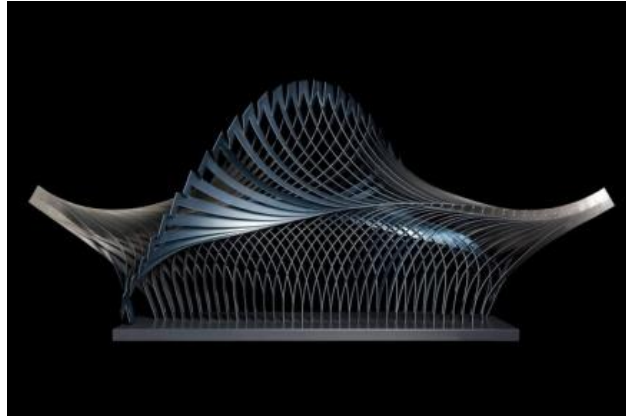
Örneğin bu kabul edilmiş kuramlardan biri de polihedraların katı ya da bükülmez bir yapıya sahip olduklarıdır. Yaptığı deneyler sırasında sert olmayan, esnek bir forma sahip 10 birleşme noktası olan ve 16 eşkenar üçgen şeklinde yüzü olan bir polihedron bulur (Resim, 2).



Resim, 2. İlhan Koman, “isimsiz- Esnek Polihedron Kule”, 1970 -75

Böyle polihedron temelli, hafif, katlanabilen inşaat malzemesi olarak da kullanılabilen birimlerin, uzayda kurulan mühendislik eseri yapılarda yararlı olabileceğini düşünmüştür. 1971 yılında, İsveç'te esnek polihedral formlu yapısal elementlerin patentini almak için başvurur ve başvurusu onaylanır. İsveç mucitler Birliği başkanı bazı örnekleri görünce uçaklardaki kendiliğinden küçülebilen benzin depolarının tasarımında bu yapının kullanımını düşünmesini önerir. Bir yıl sonra, sıfır seviyesine kadar ayarlanabilir, 20 adet birleşme noktası ve 36 tane eşkenar üçgen şeklinde yüzü olan, oldukça elverişli bir esnek polihedron bulur ve patentini alır. İlhan Koman bunun gibi pek çok bilimsel özellik taşıyan tasarım gerçekleştirmiştir. Ama asıl çıkış noktası sanatsal alan olmuştur. Malzemeyle oynamayı, onun olanaklarını araştırmayı sever. Bununla ilgili olarak, “ister demir olsun ister tahta, hatta plastik her maddenin kendine has özelliklerinden kaynaklanan avantajları sonuna kadar kullanmaya çalışırım, demire yeterince hor davrandım, şimdi de tahtaya iyi davranıyorum” der (Koman 2006: 92) Demiri kullanarak oluşturduğu heykellerinde Koman, amacının güzellik olduğunu söylüyor. Her ne kadar demire biraz işkence edip, onu ateşte kızdırmış, şekle sokmaya çalışmış olsa da sonuçta heykellerinde demirin sertliğini yüceltip güzelliğini yansıtmaya çalıştığını söylüyor.

Daha sonraları tahta üzerinde çalışmaya başlayınca heykelde çok kullanılmayan özellikler keşfeder. “Brancusi’ye Yanıt” adlı çalışması heykel sanatında tahtayı farklı kullanımına bir örnek ve Brancusi’nin o anıtsal sütunlarına verdiği bir yanıttır. Koman oluşturduğu çalışmayla, bir meydan okumayı amaçlamadığını tam tersi, bir hayranlığı ortaya koyduğunu söylüyor. Bu çalışmayı anlatırken, “tahtanın esnekliğini kullandım, ağaç çitalarını büküp dalga şekline soktum, sonuçta ortaya sonsuzluğa doğru uzanan bir dalga simgesi çıktı” diyor (Resim, 3).



Resim, 3. İlhan Koman, “sonsuzluğa...”, Stockholm, 1986, Alüminyum, 125x310x125

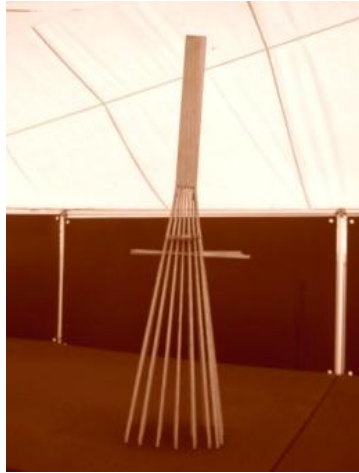
“Brancusi’ye Yanıt”ı yaparken tahtanın esnekliğini kullandım. Ağaç çitalarını büküp dalga şekline soktum ve birbirlerine dik açılarda duran dört yüzeyden oluşan bir sütun elde etmek için temas noktalarından yapıştırdım. Sonuçta ortaya sonsuzluğa doğru uzanan bir dalga simgesi çıktı” (Koman 2006: 93). Brancusi’nin yapıtlarına gönderme yapan diğer bir çalışması da “sonsuz sütun” adlı çalışmasıdır.

Bu çalışmada ahşap yaylar yardımıyla demir zincir üzerine uygulanan gerilim, bütün elemanları dikey bir konumda tutmayı başarmaktadır. Böylelikle heykel, sonsuzluğa uzanan bir etki yaratmaktadır. 1970 yılında, yürümeyi andıran bir biçimde hareket edebilen heykeller üzerinde çalıştı. Bu çalışmalar, kare kesitli uzun tahta parçalardan inşa edildi. Bu

heykeller bir süpürgeye benzetilebilir. Süpürgenin kılları ise koni şeklindeki ayakları oluşturur. Hafif bir itme sonucunda hareket etmeye başlarlar (Resim, 4).



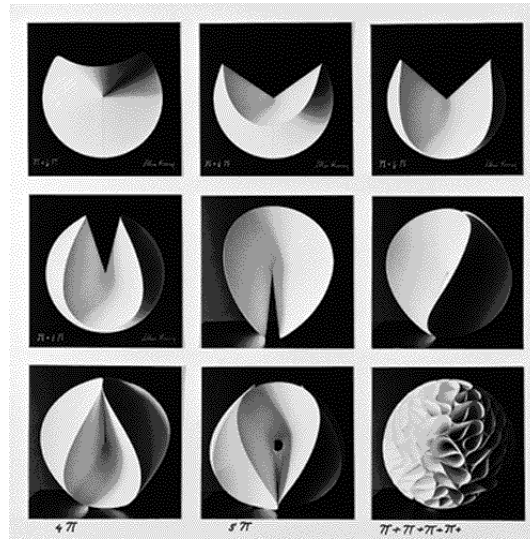
Resim, 4. İlhan Koman ,Brancusi'ye Yanıt



Resim. 5. İlhan Koman, "Derviş", Stockholm, 1970,60x60x180 cm.

Konuyla ilgili olarak, "bu tarz çalışmalar beni birçok değişik bilim cephesine doğru yönlendirdi. Yapılacak bir iş ile karşılaştığımda kendi kendime 'değişik bir şekilde gerçekleştirilebilir miydi?' diye sorarım. Mümkün olan alternatif çözümler beni çok etkiler. Mesela: günlük hayatımızda onluk sistemdeki sayıları kullanmak yerine ikilik sistemdeki sayıları kullanmış olsaydık acaba toplumumuz bundan nasıl etkilenirdi? Kanımca tek tanrılı bir din varlığını sürdüremezdi. Bu türden alternatif sonuçlara ulaşmak için yapılan değişik arayışların düşüncelerimi uyarıp canlandığına inanıyorum" diyor

(Koman, 2006: 91-92). “Teknik çizimler ve krokiler ya da taslaklar bazen estetik güzellikleri nedeniyle büyük beğeni toplarlar, mesela Leonardo’nunkiler... Benim ilgimi çeken asıl şeyler çok işlevli araçlardan yola çıkarak oluşturulan sanatsal yapıtlar. Çünkü mekanik objeler çok ilgimi çekiyor” diyor. Koman, hiperform adını verdiği çok boyutlu şekiller üzerine de çalışmıştır. Silindirin çok boyutlu ortamdaki karşılığı olarak da adlandırılabilir olan bu çalışmalar, kristal bilimdeki yer değiştirme kuramıyla benzerlikler gösterir. Bir hiperform, çevresi yüksekliğinden 4 kat daha büyük olan ve bükülerek kenardaki p noktasına 360 derecelik bir dönüş yaptırılan bir silindirdir. Sanatçının oluşturduğu bu formlar, kendine özgü matematiksel formüllerin somutlanmış halleridir bir başka deyişle. Bu çalışmalar, diğerlerinde de olduğu gibi bazı matematiksel ifadeleri yansıtmaktadırlar (Resim 6,7) (Koman, 2006: 91-101).



Resim 6. İlhan Koman



Resim 7, İlhan Koman, "Akdeniz", İstanbul, 1978- 80

Sonuç

Türkiye’de heykel sanatı miras alınan geleneksel yapıdan bağımsız olarak Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen anıt uygulamaları ile varlık göstermeye başlamış, ilk sanatçı kuşağının figüratif anlatımlardan soyut-inşacı anlayışa doğru bir yöneliş göstermesi ile bir değişim sürecine girmiştir. Heykel sanatının ülke kültüründe yer almasıyla birlikte heykelin kütle-mekân ve form sanatı olarak görüleceği bir üretim alanına geçiş gerçekleşmiş, tasarım düşüncesinin önem kazandığı, düzenlemelerin öne çıktığı, yeni anlatım biçimlerine ve dillerine olanak tanıyan yapıtlarla kendine özgü bir alan oluşturduğu görülmüştür. Bu çerçevede ilhan koman bilim ile sanatsal etkileşimi sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Koman’ın bu anlayışı batılı anlamda heykel sanatının çitasını yükseltmiş ve türk heykel sanatını en güzel biçimde temsil etmiş ve uluslar arası arenada kendini kabul ettirmiştir.

Kaynakça

- Ataseven, O. (2011) “Oluşum Süreci içinde Türk Heykel Sanatına ilişkin kısa bir değerlendirme”, Türk Sanatları Araştırmaları dergisi, 2/cilt
- Anonim, (2006) “Güçlü Yontu Sağlam Yapı”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.57-61
- Cezar, M., (1986) “XIX. Yüzyıl Türkiye’inde Heykel Plastiği Sorunu”, Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:66, S.83-85
- Çalık, S., (2006) “Şadi Çalık’ın Heykelleri”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.67-81
- Çalikoğlu, L., (2006) “Boşluğu Kanatan Formlar”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.113-127
- Gezer, H., (1984) Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, S.109
- Koman, İ. Ve Ribeyrolles, F., (2006) “NonFigüratif, Statik Ve Kinetik Heykel Üretimine Bakışım”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.91-81
- Renda, G., (2002), “Osmanlılarda Heykel”, Sanatdünyamız, Kış 2002, Sayı:82, S.139-145
- Tansuğ, S., (1986), “Türklerin Tarihinde Heykel”, Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:66, S.81-82
- Ülkü, V., (Dir.), (2000), Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: 5, S.939-942
- Yasa Yaman, Z., (2002), “Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt Ve Heykel (1923- 1950)”, Sanatdünyamız, Kış 2002, Sayı: 82, S.155-171

SULTAN ABDULMECİD EFENDİ VE TÜRK RESİM SANATINA KATKILARI

Mustafa DİĞLER⁴⁴⁵
Mustafa Cevat ATALAY⁴⁴⁶

Özet

Osmanlı İmparatorluğu'nun en zor yüzyılına yaşadığı bir süreçte hanedanlığın bir üyesi olarak doğan ve son halife, son veliaht gibi unvanlarla yaşama veda eden Abdülmecid, gerek siyasal-sosyal, gerek sanatsal yaşamı açısından tarihimizde önemli izler bırakmıştır. 15. yüzyıldan itibaren Fatih Sultan Mehmet himayesinde kitap, minyatür, tezhip, hat gibi sanatlar gelişir, saray nakkaşhanesi kurulur. Nakkaşbaşı Venedik' e eğitime gönderilir. Yabancı sanatçılar sarayda görevlendirilirler. 18. yüzyılda Batı resminin özellikleri ilk olarak minyatürlerde görülmeye başlar. 19. yüzyıla birlikte ise minyatür ve el yazmaların yerini mimariyle bağlantılı duvar ve tuval resmi alır. III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud (1808-1839) zamanında kurulan askeri okullarda resim dersleri verilir. İstanbul' a gelen yabancı sanatçılar yağlıboya tablolar, köşk ve sarayların duvarları ve tavanları için resimler yaparlar. II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid (1839-1861) nakkaşları eğitim için Avrupa' ya yollarlar. Türk resim sanatıyla ilgilenenler için Abdülmecid Efendi' nin vazgeçilmez bir yeri vardır. Şehzadelik döneminden veliahtlık ve halifelik dönemine kadar sanat dünyasında adıyla karşılaşmadığımız hemen hemen hiçbir etkinlik yok gibidir. Hanedanlığın bir üyesi olarak Abdülmecid Efendi devlet görevleri yanında, ressamlığı ve sanatsal olaylara verdiği maddi, manevi destekle öne çıkmıştır: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' nin gazete çıkarma girişimleri, Galatasaray Sergileri, basılan sergi katalogları, Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi, Avni Lifij' in Paris' te burslu olarak okutulması ilk akla gelenlerdir. Bu veriler ışığı altında çalışmamıza konu olarak Sultan Abdülmecid' in Osmanlı dünyasında Türk resim sanatına katkıları ve sanatçıya verdiği destek araştırmamıza konu olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk resmi, Sanat, Abdülmecid Efendi

THE SULTAN ABDULMECİD EFENDİ CONTRIBUTIONS TO AND TURKISH PAINTING ART

Abstract

Born as a member of the dynasty, in the most difficult period of the Ottoman Empire and departed his life with titles like 'the last Caliph, the last heir to the throne'', Abdülmecid left impression on political, social and artistic life of the period. From the 15th century in the charge of Fatih Sultan Mehmet, arts like book miniature, illumination, calligraphy were developed and court nakkaşhane was founded. Nakkaşbaşı was sent to Venice for education. Foreign artists were charged in the court. In the 18th century features of Western painting were first seen in miniatures. In the 19th century architectural wall paintings and toiles took the place of miniatures and manuscripts. Painting lessons are given in the military schools which were founded during the reigns of III. Selim (1789-1807) and II. Mahmud (1808-1839). Foreign artists, who came to İstanbul, covered the walls and ceilings of the courts and mansions with their paintings. II. Mahmud and Sultan Abdülmecid (1839-1861) sent the painters to Europe for education. Abdülmecid Efendi has an essential importance for the ones who are interested in Turkish Painting Art. We meet with his name in every activity that were arranged during his early reign and in his caliphate period. As a member of the dynasty, besides his government duties Abdülmecid Efendi became prominent by being an artist and financial and emotional support he gave to the art. The first things that come to mind are: attempts of Ottoman Painters Society for publishing a newspaper, Galatasaray Exhibitions, exhibition catalogues, Şişli Atelier, Vienna Exhibition, giving scholarship to Avni Lifij for his education in Paris. In the light of these informations contributions of Abdülmecid Efendi to Turkish painting art and his support to the artists will be discussed in our study.

Key Words : Turkish Painting, Art, Abdülmecid Efendi

⁴⁴⁵ Yrd.Doç.Dr., Aksaray Üni., Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Aksaray, 001mustafadiğler@gmail.com

⁴⁴⁶ Yrd.Doç.Dr., Namık Kemal Üni., Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü, Tekirdağ, otantikresim@gmail.com

Giriş

Başlangıcından günümüze uzunca bir süreçte varlığını gösteren Türk Sanatı, farklı coğrafyalarda gelişmiş, Anadolu’da modern tekniklerle yoğrulmuş, 21. yüzyılın modern Türk Sanatı anlayışının şekillenmesine olanak sağlamıştır. Bu anlayış, resim sanatında farklı tekniklerin denenmesini kolaylaştırmış, ressamların kişisel gayretleri neticesinde kalıcı eserlere dönüşerek, Türk resim sanatının ulusallaşma yolunu açmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma dönemi olarak nitelendirilen 18. ve 19. yüzyıllar köklü bir kültür değişimini yaşamış ve yeni bir sanat ortamının oluştuğu bir süreç olmuştur. Dört yüzyıl imparatorluğun içinde ve dışında siyasal gücünü koruyabilen Osmanlı Devleti, kendi kendine yeterli bir toplum yapısı geliştirmiş ve sanat ve kültür alanındaki yoğun etkinlik dış etkilerden oldukça uzak kalabilmiştir. 17. yüzyıldan sonraki siyasal olaylar Osmanlıları giderek endüstrileşen Avrupa’nın karşısında Batılılaşmaya zorlamış ve Osmanlı yöneticileri ileri görüşlülükleri ile devlet yapısında köklü reformlar gerçekleştirmişlerdir.

Teknik alanlarda Avrupalı uzmanlardan yararlanılması ve Avrupa dillerindeki bilim kitaplarının Türkçeye çevrilmesi giderek Batı bilim ve kültürünün yayılmasını sağlamıştır. Önceleri etkisini saray çevrelerinde gösteren bu girişimlerin sonucunda başkent İstanbul’da ve giderek tüm imparatorlukta yeni ilgiler ve gereksinimlere yönelik bir sanat ortamı oluşmuştur. İşte bu ortam içerisinde de karşımıza halife, şehzade, ressam Abdülmecit Efendi karşımıza çıkmaktadır.

Abdülmecid Efendi’nin sanatı sevdiği ve resim çalıştığı bilinmektedir. Abdülmecid Efendi’nin, 19. yüzyıl sonlarından 1914 yılına kadar akademik bir anlayışla çalışmasına rağmen bu tarihten sonra resimlerinde serbest fırça darbeleri, figürlerde erimeye başlayan konturlarıyla izlenimci sanatçılara yakın tarzı dikkati çekmektedir. Buna sebep olarak yakın arkadaşları olan 1914 Kuşağı ressamlarından Avni Lifij ve Namık İsmail’ in etkisi, tavsiyeleri doğrultusunda resim yapması gösterilebilir (Öner, 1993: 90). Abdülmecid Efendiyi daha iyi tanıyabilmemiz için tarihsel süreç içerisinde Türk kültür ve sanatının gelişimine kronolojik olarak bakılması gerekir.

Son Halife Abdülmecid Efendi Yaşamı ve Sanat Anlayışı

Osmanlı İmparatorluğunun en zor yüzyılını yaşadığı bir süreçte hanedanlığın bir üyesi olarak doğan son halife ve veliaht gibi unvanlarla hayata veda eden Abdülmecid Efendi gerek siyasal ve sosyal, gerek sanatsal yaşamı açısından tarihimizde önemli izler bırakmıştır. Hakkında yapılan araştırmalarda Abdülmecid Efendi’ nin veliahtlığı 1918-1922 yılları arasında dört yıl: halifeliği 19 Kasım 1922- 3 Mart 1924 tarihleri arasında yaklaşık on beş ay sürmüştür. Şehzadelik unvanını ise yaşamının büyük bir bölümünde taşımıştır (Gören, 2004: 35).

Abdülmecid Efendi’nin (resim-1) Osmanlı Hanedanlığının bir üyesi olarak kolay bir yaşam sürdürdüğünü düşünmek belki yanıltıcı olabilir. Saraylarda, köşklere varlık içinde yaşamaması, onu, çocukluğundan beri karşılaştığı üzüntülerden, hayal kırıklıklarından, yaşanan entrikalardan kurtaramamıştır.

Abdülmecid Efendi Sultan Abdülaziz’in oğlu olarak 29 Mayıs 1968 tarihinde dünyaya gelmiştir. Babasının ölüm tarihi de olan 1876 tarihinden 1908’ e kadar önce Dolmabahçe Sarayında daha sonra da Beylerbeyi Çamlıca’ da kendisine tahsis edilen köşkte kapalı bir yaşam sürdürmüştü ve bu dönemi de yabancı dil öğrenerek ve resim yaparak geçirmiştir.

1908’ de İkinci Meşrutiyetin ilanından hemen sonra, hanedanın diğer üyeleri gibi, Şehzade Abdülmecid Efendi de siyasal ve toplumsal sorunlarla ilgilenmeye başlamış bu tarihten sonra aktif bir yaşam sürdürmüştür (Giray, 2001: 7), (Resim-2).

Şehzadenin doğduğu yıllarda yönetimi elinde bulunduran babası Sultan Abdülaziz, kendinden önceki padişah, ağabeyi Abdülmecid’ in ismini yeni doğan oğluna vermekle birlikte: bu dönemlerde iki kardeşin eşleri, çocukları arasındaki çekişmeler, güç elde etme kavgaları Şehzade Abdülmecid’ in ruh dünyasını etkileyen olaylar arasındadır. Ancak, Abdülmecid’ in henüz sekiz yaşındayken 1876 yılında babası Abdülaziz’in askeri bir darbeyle tahttan indirilip yerine Murad’ in padişah ilan edilmesi, ardından Abdülaziz’ in Çırağan Sarayı Feriyye Dairesi’ ne kapatıldığı bir sırada bileklerini keserek intihar ettiğinin açıklanması, daha sonra tahta çıkan II. Abdülhamid’in bu kuşkulu ölüm için soruşturma başlatarak aslında bunun bir suikast/cinayet olduğunu ortaya çıkarması, onu derinden sarsan en önemli olaydır. Tüm bu yaşananların küçük bir çocuğun ruhunda açacağı yaraları kestirmek güç olmasa gerek (Gören, 2004: 35).

II. Abdülhamit gözetiminde sarayda sıkı bir eğitim alan Abdülmecid, 1916’ da bu kez ağabeyi Veliht Yusuf İzzettin’ in intiharıyla sarsılacaktır. Abdülmecid Efendi, döneminde yaşanan tüm bu olumsuz koşullara karşın kendini mutlu hissedeceği uğraş alanları bulmuş ve hemen hepsinde kararlı tutumu, çalışkanlığı ve ilgilendiği şeylere duyduğu sevgi sayesinde başarılı olmuştur.

Abdülmecid Efendi, ilginç bir insan. Hem konçertolar, prelüdlere besteleyen batı çizgisinde bir müzisyen, hem de dini kaygılarla yalnızca manzara resimleri yapılabilen o yıllarda, mekruh sayılanı yapan, yani insan suretleri resmeden avantgarde bir Türk ressamı. Bu nitelikte bir insanın nasıl olup da “Dünya Müslümanlarının imamı”, ‘ dini lideri ’, ‘halifesi’ olabildiğini araştırdığımızda, birbirinden ilginç olgular zinciriyle karşılaşmaktayız.

Babası Sultan Abdülaziz gibi resme meraklı olan Abdülmecid Efendi ressam-kimliğinin yanında hat sanatı, müzik ve edebiyat alanları ile de uğraşmıştır. Sanatçı çevresiyle yakın ilişki içinde olmuş, Onlara verdiği destekle yenilikçi gelişmelere ivme kazandırmıştır. Sekiz yaşındayken babasını kaybetmiş, sanata olan ilgisi babası hayattayken oluşmaya başlamıştır. Babasının ölümünden sonra diğer şehzadeler gibi eğitim görmüş. Tarih ve edebiyat alanında öğrenimini geliştirmiş. Sanayi-i nefise mektebi hocaları ile yakın ilişkiler kurmuş ayrıca Osman Hamdi Bey ve Salvatore Valeri’den resim dersi almıştır. Ayrıca Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Şevket Dağ’ ın da ders verdiği bilinmektedir.

Şehzade Abdülmecid Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde güzel sanatlara yaklaşımını sergileyen önemli bir örnek olmuştur. Osmanlı Sarayı doğrudan doğruya resim, müzik ve heykel gibi güzel sanatlarla ilgilenmekte ve hatta şehzadelerin öğrenim programları içinde güzel sanatların bulunmasına özen göstermektedir. Abdülmecid hanedanlığın bir üyesi olarak devlet görevlerinin yanı sıra ressamlığı ve sanatsal olaylara verdiği maddi, manevi destekle öne çıkmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ nin gazete çıkarma girişimleri, Galatasaray sergileri, basılan sergi katalogları, Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi gibi faaliyetlere katkıda bulunmuş destek olmuştur (Gören, 2004: 36).

II. Abdulhamid’in saray ressamı Fausto Zonaro ile dostluk kuran sanatçı ve çalışmalarını onun yolunda ilerlemiştir. 1914 kuşağı diye adlandırılan ressamlarla beraber sergilere katılan sanatçı 1918 senesinde Sultan Mehmet Reşat’ın ölümüyle birlikte Vahdettin tahta çıkması ile birlikte Halife Abdülmecid de veliaht unvanı alarak ve Dolmabahçe’de yaşamaya başlar. Burada da bir mekânı atölye olarak düzenlemiştir.

Şehzade Abdülmecid pek çok portre çalışmasının yanı sıra en önemli resimleri 1918'de gerçekleştirilen Viyana Sergisi'nde büyük beğeni toplayan 1917 tarihli "Harem'de Beethoven" ve "Harem'de Goethe" isimli resimleridir. Abdülmecid Efendi'nin resim anlayışının temelinde sağlam bir desen anlayışı ön plandadır. Resim eğitimini yukarıda da sayılan ressamalardan almasından ve bu desen çalışmalarından bu konuya önem verdiği anlaşılmıştır. Abdülmecid Efendinin otodidakt sayılabilecek bir üslubu vardır. Aynı zamanda Batı saraylarındaki modern yaşama duyduğu aristokrat ilgileri resimlerine yansıtmıştır (Tansuğ, 1996: 139), (resim-3).

Sanat tarihi araştırmalarında çok bilindiği gibi sanatçıya ve yaşadığı çağa bakarak yapıtı tanımak veya tersini yapıp, yapıta bakarak sanatçıyı ve çağı tanımak formülü Abdülmecid Efendi ve yapıtları için çok uygun düşmektedir. Abdülmecid Efendi ne yaşamışsa bunu yapıtlarında görebiliriz: ya da başka bir ifadeyle yapıtlarından yola çıkarak Abdülmecid Efendi'nin nasıl bir yaşam sürdüğünü, neleri önemseydiğini, nelerden etkilendiğini ortaya koyduğu resimlerinde gözlemleyebiliriz.

Örneğin, Osmanlı Hanedanlığı'nın bir üyesi olarak, saraydaki eski örneklerden de yararlanarak eski sultanlardan İstanbul'u fetheden Fatih Sultan Mehmed'in, halifeliği Mısır'dan Osmanlılara getiren Yavuz Sultan Selim'in, ilericiliği ve müzisyenliğiyle tanınan III. Selim'in, yenilikçi kimliğiyle bilinen II. Mahmud'un, ilginç kişiliğiyle tarihe mal olmuş IV. Murad'ın, babası Sultan Abdülaziz'in portrelerini gerçekleştirmesi son derece doğaldı. Müzisyen kimliğini ise ilgi alanına giren batılı ustaları gerçekleştirdiği Mozart, Chopin, Liszt, Wagner, Beethoven, Brahms portrelerinde görebiliriz. Abdülmecid Efendi'nin edebiyata olan ilgisini ise yakın dostluklar kurduğu Rezaizade Ekrem, Abdülhâk Hamit portrelerinde izleyebiliriz. Diğer portrelerini ise kızı Dürrüşehvar Sultan, oğlu Ömer Faruk Efendi ve diğer yakınlarının Oto portreleri oluşturmaktadır.

Günümüze ulaşan yapıtlarından yola çıkarak Abdülmecid Efendi'yi öncelikle, yukarıda birçok örneğini verdiğimiz gibi, bir portre, ardından da kimi zaman iç, kimi zaman da dış mekânda geçen günlük yaşam sahnelerinden oluşan örnekleriyle bir kompozisyon ressamı olarak tanımlayabiliriz.

Abdulmecid Efendinin büyük boyutlu tablolarında saray hayatı ve modernleşen yaşam biçimi, manzara, natüromort, hayvan tasvirleri, modelden çalışılan çok figürlü kompozisyonlar, portreler ve tarihi konular ön plana çıkar. Belli bir teknik edinmek için kopyalar yapar. Figür resmi hem daha zor hem köklü bir geleneği gerektirmesine rağmen teknik açıdan başarısı en çok sanatçı dostlarının, Batılı müzisyenlerin, padişahların, ailesinin ve sarayda yaşayanların portrelerinde gözlemleyebiliriz. Üç kez evlenen ressamın eşleri ve çocukları vazgeçemediği modelleridir. Tam veya yarım boy kompozisyonlarında figür ayakta durur ya da oturur. Figür ve çevre ilişkisini önemser. Model kişiliğini yansıtan nesnelere çevrilidir. Orantılı yatay ve dikey figürlerle hareketli düzenlemeler oluşturur. İlk dönemlerinde akademiktir ama 1920'lerden sonra izlenimci bir teknik geliştirir. Rezaizade Mahmut Ekrem ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın akademik tarzındaki portreleri fotoğraf gibi gerçekçidir. Keskin konturlar ve koyu renkler göze çarpan özelliklerdir. Ancak Avni Lifij ve diğer sanatçıların etkisiyle oğlu Ömer Faruk Efendi'nin Portresi'nde serbest fırça vuruşları, belirsizleşen konturlar ve açık renklerle izlenimciliğe yaklaşır (resim-4).

Abdülmecid Efendi'nin diğer önemli kompozisyonlarından politik konulu olanlar içinde, yaşanan Balkan Savaşları sonrasında bu topraklar konu alınarak gerçekleştirilen 1912 tarihli Tarih Dersi/ Nasihat tablosu ve 1913 tarihli şair Faik Ali Bey' in "Ben Büyüyeyim De" başlıklı şiirinden yola çıkılarak yapılan aynı adlı tablosu sayılabilir. Abdülmecid Efendi'nin 1864 tarihli yine bir başyapıt olarak değerlendirilen Sis adlı tablosu da Tefik

Fikret'in "Sis" adlı şiirinden esinlenerek gerçekleştirilmiştir (Resim-6). Fikret'in şiirinde sis, "inatçı bir dumana" benzetilmekte ancak, aslında bu durum II. Abdülhamid'in baskıcı yönetimini simgeleyen bir anlamı da gizlemektedir. Abdülmecid Efendi'nin de zaman zaman aykırı düşüncelerini açıklamaktan çekinmeyen bir kişiliği olduğu bilinmektedir. Hatta, döneminde sansürlü bazı yayınları okuduğu için II. Abdülhamid'in göz hapsine maruz kaldığını bilmekteyiz. Abdülmecid Efendi'nin 1899 tarihli ve büyük bir olasılıkla Bağlarbaşı'ndaki köşkte gerçekleştirdiği Avluda Kadınlar adlı kompozisyonu, çıplak kadın figürüne cesaretle yer verilmesi açısından oldukça dikkat çekici bir olgudur. Çıplak/nü çalışmalarının ancak Cumhuriyet dönemiyle yaygınlaştığı göz önüne alınırsa, bu yapıtın Türk resmi için oldukça erken bir tarih olduğu söylenebilir (Gören, 2004: 38).

Abdülmecid Efendi'nin bir diğer önemli kompozisyonu ise üzerinde uzun uzun çalıştığı, fotoğraflar yardımıyla figür ve mekân etütleri gerçekleştirdiği 1918 tarihli Sultan Abdülhamid'in "Hal'idir. Yalı Önünde Kadınlar da 1922-1924 yılları arasında Abdülmecid Efendi'nin, yakın sanatçı dostu Avni Lifij'le sık sık görüştüğü ve halifelik görevini sürdürdüğü bir dönemde gerçekleştirdiği kompozisyon olarak önem kazanmaktadır. Hatta, gerek bu örnekte, gerekse bu kompozisyon için gerçekleştirilen eskizlerde Lifij'in kullandığı renklerin Abdülmecid Efendi'nin paletine de geçmiş olduğu görülmektedir. Bu süreçte Halife unvanıyla da resim çalışmalarını aksatmadan sürdüren Abdülmecid Efendi'nin 1923-1924 yılları arasında yaşadığı Dolmabahçe Sarayı'nda bir atölye mekânı hazırlattığı ve burada sık sık Lifij'le Bağlarbaşı'ndaki köşkünün selamlık bölümünün giriş katındaki çeşmenin iki yanında yer alan duvar yüzeylerine yapılması için sipariş verdiği Çeşme başı kompozisyonu başta olmak üzere, halifelik döneminin etkinlikleri içinde yer alan "Biat Töreni1", "Huzur Dersi2", "Kadir Gecesi Alayı" gibi olayların betimlenmesini içeren bir dizi çalışma için görüştüğü bilinmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi 1918 tarihinde gerçekleştirilen Viyana sergisinde yer alan kompozisyonları içinde hiç kuşkusuz, bu sergi'de de büyük beğeni toplayan 1917 tarihli "Harem'de Beethoven" ve "Harem'de Goethe" ilk akla gelenlerdir. Bu iki yapıt Abdülmecid Efendi'nin "başyapıtları" olarak kabul edilmektedir. Harem'de Beethoven adlı yapıt yaygın olarak "Sarayı'da Beethoven" adıyla tanınmaktadır. Ben de bu mekânı yaptığım bir araştırmamda bu şekilde kullanmıştım. "*Ancak, değerli meslektaşım Aykut Gürçağlar yaptığı bir araştırmasında bu mekânın daha önce kaynaklarda yer aldığı gibi Dolmabahçe Sarayı olmayıp, Şehzade'nin 1896-97 ya da 1900'lü yıllarda yerleştiği düşünülen Bağlarbaşı'ndaki Abdülmecid Efendi Köşkü'nün günümüze ulaşmayan harem dairesi olduğunu kanıtladı. Dolayısıyla bu yapıtın bundan böyle araştırmacılar tarafından Harem'de Beethoven olarak adlandırılması daha doğru olacaktır*" (Gören, 2004: 38), (resim-8). Günümüzdeki yapı ise köşkün selamlık bölümüdür. Harem'de Beethoven Abdülmecid Efendi'nin Batı müziğine olan ilgisini de göstermesi ve çok iyi bildiği bir konuyu yansıtmaya açısından da önem taşımaktadır. Abdülmecid Efendi'nin bu kez Batı edebiyatına olan ilgisini yansıttığı Harem'de Goethe adlı çalışmasını da yine aynı mekânda gerçekleştirdiğini düşünebiliriz (Gören, 2004: 39).

Resim eğitimini yukarıda da değindiğimiz gibi, döneminin ünlü sanatçılarından alan Abdülmecid Efendi'nin çeşitli desen çalışmalarından bu konuya verdiği önemi görebiliriz. Fotoğraf'tan yararlanma yöntemi döneminin birçok sanatçısında olduğu gibi, Abdülmecid Efendi'nin de ilgi alanına girmiş gözükmektedir. Abdülmecid Efendi'nin yapıtlarında dikkati çeken diğer bir özellik yapıtlarının çoğunu büyük boyutlu olarak gerçekleştirmiş olmasıdır.

Halifelüğün kaldırılması ve ailesiyle birlikte yurtdışına gönderilmesinden sonra da Abdülmecid Efendi'nin resimle uğraştığını ve Paris'teki "Salon Sergilerinden birisine yapıtının seçildiğini biliyoruz. Bu dönemdeki yapıtlarına ilişkin bir yeterli bilgiye sahip değiliz. Halife Abdülmecid, son oturduğu evde kira ile ikamet ediyordu. Sıkıntı ve yokluklar içinde 23 Ağustos 1944 tarihinde Paris'de vefat etti. "Vasiyetine rağmen" cenazesi kabul edilmeyince, Paris'de 10 yıl bekledi ve sonra da Medine'de Harem-i Şerif'e defni edildi. Yapıtları bugün T.B.M.M Milli Saraylar, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşiyan Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Yapı Kredi Suna-İnan Kıraç Vakfı ve diğer özel koleksiyonlardadır.

Abdülmecid Efendi'nin Türk Sanatına Katkıları

Yukarıda da belirtildiği gibi Abdülmecid Efendi sadece resim sanatına ve sanatçısına destek vermemiş ülkenin batılı anlamda gelişmesi için her alanda desteğini vermiştir. Bunlara kısaca değinecek olursak; Abdülmecid'in müziğe olan düşkünlüğü sarayda yeni mekânların yaratılmasını gerektirmiştir. Bu dönemde de etkinliğini sürdüren Donizetti, Sultan Abdülmecid tahta çıkınca onun için bir marş bestelemiş, sarayda bir de orkestra kurmuş, hatta opera ve operet denemeleri de yapmıştır. Avrupa müzik dünyasının bir ismi olan Franz Liszt de bu dönemde İstanbul'a gelmiştir. 1847'de gelip bir ay kalan Liszt, padişahın huzurunda konserler vermiştir. Abdülmecid tiyatro ve operaya da büyük ilgi duymuştur. Tanzimat'tan sonra Tepebaşı'na 1840'ta yapılan Naum tiyatrosunda gösteriler birbirini izlemiştir (Umur, 1987: 45). İtalyan sanatçılar tarafından operalar sahneye konmuştur. 1846'da yangında yanan bu yapının yerine İngiliz mimar Smith tarafından yapılan yeni tiyatro binasına Abdülmecid destek vermiştir, hatta burada opera temsillerinden birisini izlemiştir. Bu gösteride padişah için orkestra şefinin bestelediği Türk melodisi çalınmıştır. Abdülmecid Dolmabahçe Sarayı'nda ayrı bir tiyatro binası yaptırmış ve tiyatronun dekorasyon işini de Sechan'a vermiştir. 1937 yılında tamamen yıkıldığı için bugün ayakta olmayan tiyatronun eski gravürleri bunun Avrupa tarzında dekore edildiğini gösterir. Bu tiyatrodaki padişahın ayrı locası vardır. Avizeler, şamdanlar, mobilyalar, perdeler Paris'ten getirilmiştir. 1859'da açılan tiyatrodaki Naum tiyatrosu sanatçıları opera ve bale gösterisi yapmışlar, tüm saray halkı ve yabancı temsilciler hazır bulunmuştur. Saray tiyatrosunda opera ve tiyatro temsillerinden başka resim sergileri de düzenlenmiştir (Denel, 1982: 31).

Abdülmecid'in resim ve heykel sanatlarının gelişmesine katkısı büyüktür. Tanzimat'tan sonra resmi anıt projeleri gerçekleştirilmiştir. Tanzimat'ın ilanının hemen ardından Gülhane Parkı'na bir adalet taşı dikilmesi ayrıca Beyazıt meydanına, üzerine Gülhane Hatt-ı Şerif'inin tüm metninin yazılacağı bir anıt yapımı planlanmış ancak o sırada İstanbul'da bulunan mimar Gaspere Fossati'nin hazırladığı bu anıt projesi ne yazık ki gerçekleşmemiştir. Yine de bunlar ilk anıt heykel girişimleridir ve Osmanlı İmparatorluğu'nda heykel ve anıt yapımının ilk adımları sayılmalıdır.

Abdülmecid'in verdiği resim siparişleri resim sanatındaki gelişmeler açısından büyük önem taşır. O da II. Mahmud gibi yabancı ve yerli sanatçılara hem portreli tasvir-i humayun nişanları hem de yağlıboya portrelerini yaptırarak dağıtmıştır. Abdülmecid'in İngiliz ressam Sir David Wilkie (1785-1841), Fransız Jean Portet (ö. 1862), İtalyan Luigi Rubio (1795-1882) gibi Türkiye'ye gelen yabancı ustaların yanı sıra Sebuh (1816-1889) ve Rupen Manas (1810-1875) kardeşlerin yaptığı birçok portresi vardır. Manas kardeşler Paris'teki Osmanlı elçiliğinde görevlendirilmiş ve Rupen Manas'ın yaptığı portreler Avrupa'daki Osmanlı

elçiliklerine dağıtılmıştır. Abdülmecid saraya gelen ressam Portet'e kendinden önceki tüm Osmanlı padişahlarının bir dizi yağlıboya portresini de sipariş etmiştir. Sarayda sergilenmek amacıyla yaptırılan bu portreler halen Topkapı Sarayı'ndadır (Renda, 2000: 452).

Birkaç cümle ile toparlayacak olursak çok geniş bir vizyona sahip olan Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı Hünkâr Dairesi'nin sofasında on binden fazla kitaba sahip bir kütüphanesi vardır. Sanat koruyuculuğuna örnek olarak: koleksiyon oluşturması, 1909'da kurulan 1914 Kuşağı ve önceki dönemin ressamlarını bir araya getiren Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ilk başkanlığını yapması, derneğin sergilerine katılması, 1911-1914 yılları arasında 18 sayı çıkan dergisinin (*Ayda bir yayınlanan 'Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası' daha önceki dergi ve gazetelerden farklı olarak sadece sanat tarihi, sanat felsefesi, hat, tezhip başta olmak üzere sanatın her dalıyla ilgili makalelere, eleştirilere, Sanayi Nefise Mektebi mezunlarının etkinliklerine yer vererek sanatın yaygınlaşmasını sağlar. Dönemin sanat ortamında fazlasıyla etkili olur.*) yayınlanması için maddi katkı sağlaması, himayesinde açılan Galatasaray Sergileri ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, sergi kataloglarının basılması, I. Dünya Savaşı'nın da etkisiyle konularını savaş sahnelerinden ve milli duygulardan seçen Şişli Atölyesini ziyaretleri ve Viyana Sergisi'ne desteği, Avni Lifij'in Paris'te burslu okutulması vb. gibi sayılabilir (<http://www.kuman-art.com/resim/sehzade-abdulmecid-efendi.html>, 17.11. 2013).

Sonuç

II. Mahmud'u izleyen Sultan Abdülmecid (1839-1861), Tanzimat Fermanı ile Batılılaşmayı kurumlaştırmıştır. Artık reformlar başa geçen padişahların daha çok teknik alanlarda kalan ve bazen kısa süren, bazen daha sürekli etkiler yaratan yenilik hareketleri biçiminde değil, bir devlet programı halinde kendini gösterecektir. Müslüman ve gayrimüslim tüm Osmanlı tebasının haklarını koruyan Tanzimat Fermanı imparatorluğa daha çoğulcu bir yapı getirmiştir. Artık Avrupalıların, Levantenlerin, Gayrimüslim ve Müslüman herkesin yalnız başkent İstanbul'da değil eyaletlerde de rahatça yaşadığı bir ortam oluşmuştur. Dolayısıyla Tanzimat, farklı etkenlerin biçimlendirdiği daha çoğulcu bir kültür yapısını beraberinde getirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'daki imajı da değişmeye başlamış, Sultan Abdülmecid'in dönemin ünlü hükümdarlarıyla eşit düzeyde olduğu kabul edilmiştir. Nitekim Avrupa'ya gitmemiş olmasına karşın, Abdülmecid'i Avrupa'nın önde gelen hükümdarlarıyla birlikte gösteren resimleri vardır. Osmanlı Batılılaşmasının getirdiği toplumsal dönüşüm içerisinde kendiliğinden başlayan resim sanatı, devlet tarafından sahiplenilerek Batılılaşmanın bir göstergesi olarak desteklenmiştir. Bu desteklerle yurt dışında eğitim gören ya da İstanbul'daki eğitimi sonrasında başarılı bulunanlar, resim öğretmenliği gibi konumlarda devlet memuru olarak görevlendirilmişlerdir. Sanat eserinin alıcısının devlet ve devlet bürokrasisi olması, burjuva sınıfının bulunmayışı ve halkın resim sanatına yabancılığı, yalnızca resim yaparak yaşamını sürdüren, bağımsız bir ressam kimliğini ortaya çıkarmıştır.

Batı etkisinde olan bir Osmanlı saray veliahtının resimsel sunumu ki bu temsil dini olarak belli kısıtlamalar içermektedir. İkinci olarak resimsel sunumdaki tematik örgünün planlaması ve uygulanmasıdır ki asıl önemli olan budur. Öncelikle, tematik kurguyu oluşturan konu, Batılı bir yazarın Betimleridir ve bu yazının estetik yapısı ressam tarafından yine batılı resimleme teknikleri ve batı estetiği ölçü alınıp kendi özgünlüğü ve naifliğinde gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle denilebilir ki modernleşmeye, yenileşmeye çalışan imparatorluğun kaygıları, çelişkileri sanatçıda bir ikilem olarak yer alır. Bu

çelişkinin bütünlüğünde yer alan birinci madde ressamın hem bir din adamı olması hem de çalıştığı konuların beslendiği kaynaklar ve aktarım biçiminde seçilen yöntemdir.

Türk resim sanatıyla ilgilenenler için Abdülmecid Efendi en ilginç karakterlerden birisidir. Bu Ressamın araştırmacılar için taşıdığı vazgeçilmezlik kendi çelişkileri içinde barındıran bir ressam ve bu çelişkileri göstermede ki özgürlüğüdür. Bu kendini ortaya koyma saray üyesine ait bir üstünlük gibi görülse de beraberinde kendi içinde bir aşkınlık çabası barındırır.

Resimler



Resim 1- Abdülmecid Efendi



Resim 2- Abdülmecid Efendi "Saraydan Bir Bölüm"



Resim 3- Abdülmecid Efendi "Haremde Goethe"



Resim 17- Abdülmecid Efendi "Necip Asımın Portresi"



Resim 5-Abdülmecit Efendi Kızı Dürrüşehvar Sultan



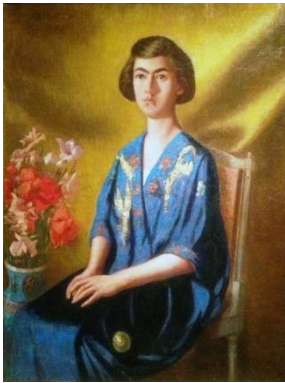
Resim 6- Abdülmecit Efendi "Sis"



Resim-7- Abdulhamit' İn Hali Resmi Ve Odanın Fotoğrafları



Resim 8- Abdülmecit Efendi " Haremde Bethoven"



Resim 9- Abdülmecit Efendi "Hanzade Sultan"



Resim 10- Abdülmecit Efendi "Atlar"

Kaynakça

- DENEL, S. (1982), “Batılılaşma Sürecinde İstanbul’ da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim Nedenleri”, Ankara.
- GİRAY, K. (2001), “Son Halife Veliht Abdülmecit Efendi’ nin Yaşamı ve Sanatı”, EJOS IV. Proreading of the 11 th International Congress Of Turkish Art, Utrecht.
- GÖREN, A. K. (2004), “Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliht, Halife Abdülmecid Efendi’ nin (1868-1944) Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek” Sanat Dünyamız, Sayı: 93, İstanbul, syf. 35-43
- ÖNER, S. (1993), “Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu’ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi”, Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu, 17-18 Aralık 1992, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- RENDİ, G. (1981), “Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi”, (1. Cilt), Tıglat Basımevi, İstanbul.
- UMUR, S. (1987), "Abdülmecit, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu", Milli Saraylar, Sayı 1, 1987/1, 43-59.
(<http://www.kuman-art.com/resim/sehzade-abdulmecid-efendi.html> 17.11.2013)

Görsel Kaynakçası

- Resim 1 (http://en.wikipedia.org/wiki/Abd%C3%BClmecid_II 02.03.2015).
- Resim 2 (<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=892&bhpc=1> 02.03.2015).
- Resim 3 (http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=588 02.03.2015).
- Resim 4 (http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=588 02.03.2015).
- Resim 5 (http://www.zaman.com.tr/cumaertes_i_sultanin-sandigindan-oyuncak-cikti_1072579.html 02.03.2015).
- Resim 6 (<http://www.renkliDERGI.com/etiket/sis> 02.03.2015).
- Resim 7 (http://www.zaman.com.tr/cuma_abdulhamid-hanin-son-sahitleri_2146188.html 02.03.2015).
- Resim 8 (<http://www.felsefeforumu.com/viewtopic.php?f=83&t=2657> 02.03.2015).
- Resim 9 (http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=588 02.03.2015).
- Resim 10 (http://vizyon21yy.com/images_/Turk_Ressamlar/Sultan_Abdulmecit/Sultan_Abdulmecit_Tablo2.jpg 02.03.2015).

SANATSAL, BİLİMSEL VE FELSEFİ YÖNLERİYLE BİR TOPLUMSAL GERÇEKLIK OLARAK SİBORG MİTİ

Özkan KÖSE⁴⁴⁷

Özet

Çoğunlukla adını Çekce “iş” sözcüğünden alan “Robot” imgesiyle karıştırılan Siborg kavramı yaklaşık olarak elli yılı aşkın bir süredir literatüre girmiş, günümüz dünyasında bilimsel, felsefi ve sanatsal yönleriyle karşılık bulmuş bir gerçeklik olarak yerini almıştır. İlk kez Manfred Clynes ve Nathan S. Kline tarafından 1960 yılında kaleme alınan bir makaleyle tanıştığımız siborg (sibernetik-organizma) kavramı, önceleri bir bilim kurgu-fantezi unsuru; organik olanla mekanik olanın tekinsiz birlikteliğini yansıtan bir ucebe form olarak karşımıza çıkarken, 1980 sonrası ortaya çıkan yeni yaklaşımlar neticesinde günümüz insanını tanımlayan bir anlama bürünmüştür. Donna Haraway’ın 1985 tarihli “Siborg Manifesto” adlı eseri ile felsefi bir boyuta taşınan siborg kavramının, henüz adı konmamış da olsa 19.yüzyıl Romantik edebiyatında, 20.yüzyıl Fütürizmi’nde, Sürrealist sanatın çeşitli örneklerinde ve nihayet günümüz çağdaş sanatında izlerine rastlamak artık kaçınılmazdır. Hajime Sorayama’nın erotik kadın bedenlerinin kusursuzluğuyla ele almayı seçtiği Siborg, Stelarc’ın “üçüncü kol”unda bedeninin sınırlarına geldiğinin açık bir ifadesine dönüşür. Hermafroditler ve Siyam İkizleri gibi Siborg tecrübesini dolaylı olarak sunan anomalilerden, biyo-mekatronik implantlarla donatılmış modern tıbbın gerçek siborglarına şaşırtıcı bir çeşitlilik sunan siborg kavramı, “insan sonrası” toplumlarında bireyin, beden üzerinden belirlenen “ben” algısının simülasyon (benzeşim) ve gerçek hayatın git gide birbirine karışmasıyla uğradığı “değişim”in cisimleşmiş halidir adeta. Bu perspektiften bakıldığında Haraway’ın “hepimiz birer siborguz” önermesi gerçek anlam kazanır.

Anahtar Sözcükler: Bilimkurgu, Sanat, Siborg

Giriş

Bilimkurgu meraklılarının aşına olduğu; alana yabancı tüketicilerin ise robot, android, gynoid, humanoid gibi kavramlardan ayırt etmekte büyük güçlük çektiği siborg kavramı günümüz modern toplumlarında, anlam ve işlev bakımından türün sınırlarını aşmış bulunmaktadır. Kurgu olduğu ölçüde gerçek, gerçek olduğu ölçüde kurguya dönüşen Siborg, kimilerine göre yalnızca bilim kurgunun önemli bir arka plan unsuru olmakla sınırlı kalmaz:

Yirminci yüzyılın sonlarına, bizim çağıma, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin bir kimera; makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melezi olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası hepimiz birer siborguz. Bu sibor bizim ontolojimizdir, bizim siyasetimizi o şekillendirir. Siborg, köklü tarihsel dönüşüm ihtimallerinin yapıtaşları olan iki birleşik merkezin,, hem hahayyülün hem de maddi gerçekliğin yoğunlaşmış bir imgesidir (Haraway,2006;4).

Sibernetik Organizma teriminin kısaltılması olan Siborg sözcüğü, ilk olarak 1960 yılında Manfred Clynes ve Nathan S. Kline tarafından, ikilinin uzayda kendi kendini düzenleyen insan-makine sistemlerinin avantajlarını anlattıkları bir makalede kullanıldı. Temelde, canlı organizma ve makinenin aynı bedendeki birlikteliği anlamına gelen terim, özellikle bilimkurgu türünün popüler imgelerinden biri olarak bilinmektedir. Ana akım sinemanın önemli temsilcilerinden George Lucas’ın “Star Wars” (1977) serisinin “Dart Wader”ı ya da Paul Verhoven’ın “Robocop” (1987) karakterleriyle zihinlerde cisimleşen siborg motifi

⁴⁴⁷ Arş.Gör., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ozkankose1981@gmail.com, 05077761956, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Yerleşkesi, Ankara.

başlangıçta insan ve makinenin *tekinsiz* birlikteliğinin sembolleri olmuşken seksen sonrası bilimkurguya denizaşırı müdahaleler ve teknoloji merkezinin Kuzey Amerika'dan Uzak Doğu Asya'ya doğru ağırlık dengesinin değişmesiyle yaşanan kültürel dönüşüm, bilimkurgu fantazmalarının bu en popüler motifinin de esaslı bir değişim geçirmesini sağlamıştır. Elbette bu dönüşüm yalnızca edebiyat ve sinemayla sınırlı kalmayıp plastik sanatlar alanında da kendini göstermiştir. Japon illüstrasyon sanatçısı Hajime Sorayama'nın büyük bir ustalıkla resimlediği erotik kadın robot figürlerinin yanı sıra siborg çalışmaları, siborg mitinin Batı'dan Uzak Doğu'ya, değişen niteliğini ortaya koyması bakımından önemli bir örnektir.

Siborg kavramının, bir bilimkurgu fantezi olmanın ötesinde toplumsal bir gerçeklik tanımı olarak ortaya çıkması ise ABD'li yazar ve akademisyen Donna Haraway'ın 1985'te yayınladığı "Siborg Manifesto" adlı çalışmasından sonra mümkün olmuştur. Haraway, sosyalist-feminist bir bakış açısıyla ele aldığı çalışmasında Batı'nın erkek egemen toplumsal geleneklerine rağmen var olma mücadelesi veren kadın hareketleri için ütopyik bir model olarak önerdiği siborgu; yüksek teknolojiyle değişen üretim biçimleri ve artan iletişim olanaklarının etkisiyle daha az organik ve daha fazla mekanik unsurlarla donanmış günümüz insanını tanımlamak için kullanır. "Siborg, yirminci yüzyılın son döneminde 'kadın deneyimi' sayılan olguyu değiştiren bir kurgu ve canlı deneyim meselesidir. Bunun bir ölüm kalım mücadelesi olduğuna işaret etmekte, fakat bilim kurgu ile toplumsal gerçeklik arasındaki sınırın da bir göz yanılması olduğunu bilmekte büyük fayda vardır" (Haraway; 2006, 4). Haraway'ın de net bir biçimde ifade ettiği gibi Siborg olgusu, bir bilim kurgu motifi olmanın ötesinde modern bilimin olduğu kadar felsefe ve sanatında güncel konularından birini oluşturmaktadır.



Resim 1- Anonim Fotoğraf

Edebi ve Sanatsal Açından Siborg'un Kısa Tarihi

Siborg miti yalnızca felsefi ve bilimsel tartışmalara konu olmadan çok önce, sanatın ve edebiyatın konusu olmuştur. İngiliz Romantizmi'nin temsilcilerinden Aydınlanma karşıtı Marry Shelley'nin 1818 tarihli "*Frankenstein: Modern Prometheus*" adlı romanı bu alanda

verilmiş ilk eser olma özelliğini taşımaktadır. Edebiyat alanındaki bir diğer öncü, 1886 tarihli "Tomorrow's Eve" adlı eserindeki "Hadalay" karakteriyle Fransız Sembolist Auguste Villiers de l'Isle-Adam'dır. Auguste Villiers'nin romanında, Shelley'nin, cesetlerden alınan parçalardan oluşan, elektrikle hayat bulmuş Frankenstein'ninin aksine, siborg bileşeninin organik kısmını ölen bir kadının karakteri ve anıları oluşturmaktadır. Siborg olgusuna bir diğer önemli katkı İtalyan Fütüristlerinden gelmiştir: "İtalyan Fütüristleri ve Marinetti'nin düşüncelerinin yansımalarını, özellikle de 'insan vücudunun metalleştirilmesi düşü'nü bu anlatılarda (siberpunk) yoğun biçimde görebiliriz" (Ersümer; 2006,71). Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere siborg terminin literatüre girdiği tarih 20.Yüzyılın ikinci yarısı olmasına karşın kavramın yaratıcı zihinlerde doğumu çok daha eskilere tarihlenmektedir.



Resim 2-3- H. Sorayama, İltrasyon, Gynoid Serisi, kağıt üzerine karışık teknik 1970-90, (boyut bilinmiyor)

Hermafroditler ve Siyam İkizleri

Siborgu teşekkül eden makine ve hayvanın aynı bedende vücut bulma hali, modern tıbbın yüksek teknoloji içeren biyo-mekatronik implantlar kullanan amputeler (uzuvları cerrahi müdahalelerle kesilerek çıkarılmış kimseler) ve bilimkurgu fantazmalardaki motiflerin dışında gerçek hayatta karşılık bulması siyam ikizleri ve hermafroditler gibi doğuştan gelen anomali durumlarla mümkün olmuştur. "Yapışık ikizler ve çift cinsiyetli insanlara ilişkin sıkça sorulan sorular güncel Japon anlatılarının siborg konusuna ilişkin anlatılarında

karşılık bulmaktadır” (Obraugh, 2007; 177). Siyam ikizlerinin aynı bedende iki farklı iradenin yaşam sürmesi ve bir arada olma zorunluluğunun, bir kurgu olarak siborg’a en yakın tecrübeyi sunduğu iddia edilebilir. Yapışık ikizleri davranış ve kontrol mekanizmalarında ikizlerden hangisinin belirleyici olduğu ya da hermafroditlerde hangi kadınsı ya da erkesi yönlerinin baskın olduğu soruları akla siborgu oluşturan biyolojik ve mekanik bileşenlerdeki karşıtlığı getirmektedir.

Bilinen ilk yapışık ikizler vakasına -bugünkü adıyla Tayland - Siyam’ın küçük bir kasabasında, 1811 yılında rastlanmıştır. Aynı bedende bir arada yaşamak zorunda kalan Chang ve Eng isimli bu iki kardeş doğumlarının ardından uzun bir hayat sürmüş; hatta birer eş bularak ile kurmuşlar ve çocuk sahibi olmuşlardır. Bu nedenledir ki, günümüzde yapışık ikizler ‘Siyam İkizi olarak’ da adlandırılmaktadır. Siborg deneyimini günlük hayatta gerçek kılan bir diğer biyolojik anomali örneği ise hermafroditlerdir.



Resim 4- Siyam İkizleri, Abigail ve Britanni (anonim fotoğraf)



Resim 5- Hans Bellmer, Yalancı İkizler 1936-37, kağıt üzerine karakalem ve guaj



Resim 6- Hermafroditus, Roma Dönemi, Mermer, Milattan sonra 2.yüzyıl, Louvre

Hermafrodit adı, güzellik tanrıçası Afrodit ile Haberci tanrı Hermes'in adlarının birleşmesinden türetilmiştir. Bu iki ölümsüzün birlikteliği sonucu oğulları Hermaphroditos (Hermafrodit) doğar, Frigya bölgesindeki İda ormanlık alanında Nympha adı verilen periler tarafından büyütülür. Güzelliğiyle görenleri kendisine hayran bırakan Hermafroditos, 15 yaşına gelince Asya yolculuğuna çıkmaya karar verir. Karia bölgesinde bir göl kenarında konaklar. Salmakis adlı bir peri ona aşık olur. Hermafrodit perinin aşkına karşılık vermez. Bir gün göle serinlemeye giren Hermafrodit'i takip eden peri aniden üzerine atlar. Bir yandan Tanrılara yalvararak vücutlarının birbirinden ayrılmasını diler. Perinin dualarını kabul eden Tanrılar iki bedeni birleştirir.

Gerek Siyam İkizleri, gerekse Hermafroditlerin, cinsel birleşme olmaksızın türemiş yeni bir kategori olan siborg ile cinsiyet üzerine inşa edilen kimlik siyasetini alt üst etmesi bakımından, aralarında akrabalık bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. "Siborg cinselliği, bir ölçüde, heteroseksizmi önleyici hoş, organik örnekler olan eğrelti otlarıyla omurgasız canlılardan sevimli bir tarzda kopyalanan bir barok türdür" (Haraway,2006;3). 'Eğrelti otları ve omurgasız canlılardan kopyalanan bu barok türe' hermafroditleri ve Siyam İkizlerini de dahil edebiliriz. Hermafroditler ve Siyam İkizleri ve dolayısıyla Siborg Olgusu, Alman Sürrealist sanatçı Hans Bellmer'in cinsiyet üzerinden toplumun bireylere biçmiş olduğu rol modellerinin neden olduğu kimlik karmaşalarının gün yüzüne çıktığı eserlerinde; özellikle kendisine dünya çapında ün kazandıran "la poupée" adlı çalışmaları çerçevesinde ele aldığı konular arasında yer almaktadır. Bellmer'in, mekanikleşme olgusu ve cinsel kimlik karmaşaları ekseninde ele aldığı hermafrodit ve siyam ikizi çalışmalarının, biçim yönüyle olduğu kadar tematik olarak da siborg olgusuna karşılık geldiğini görmek sanatçının eserlerine duyulan merakı bir kat daha artırır.



Resim 7- Hans Bellmer, "Bebek", 1935, Siyah-Beyaz Fotoğraf

Biyo-Mekatronik Olasılıklar

Günümüzde “post-modern bilimkurgu” olarak da kabul edilen siberpunk türü çerçevesinde siborgları oluşturan biyo-mekatronik implantların daha karmaşık; zihinsel kapasiteleri artıran mikroçiplerin daha küçük ama marifetli hale geldiğini görmek modern tıbbın bu alanda kaydettiği ilerleme kadar şaşırtıcı olamaz. Bu şaşırtıcı ilerlemenin normal bir hayat sürdürme umudu verdiği amputelerden biri de Knoxville Tennessee’den ana okulu öğretmeni Amanda Kitts. “Kitts ‘Yarının İnsanları’ denilen, bedenlerinin eksik veya zarar görmüş kısımlarının, sinir sistemlerine yerleştirilen ve beyinlerinin komutlarına tepki veren insanlardan biri. Kullandıkları makinelere sinirsel protez ya da bilimkurgu yazarları sayesinde yaygınlaşan, bilim insanlarının da rahat rahat kullandığı ifadeyle biyonik uzuv deniyor” (Fichman, 2010;83). Örnekten de anlaşılacağı üzere, kaybedilen uzuvdan arta kalan sinirlerin beyinden gelen sinyalleri taşımaya sürdürmesi sayesinde, kesik uzuv ve biyo-mekanik protezi birbirine bağlayan elektrotlar kullanılarak geliştirilen teknoloji, günümüz sıradan insanını kelimenin tam anlamıyla gerçek bir siborga dönüştürmeyi başarmış olduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. Modern tıbbın yüksek teknolojiyi kullanarak uzuvlarını yitiren ya da genetik bozukluklar sebebiyle normal bir hayat süremeyen insanlara şartları eşitleme imkanı sunsa da, kaydedilen ilerleme sanatçılar için cevaplanması gereken yeni sorular anlamına gelmektedir.



Resim 8- Stelarc, “Üçüncü El”, 1980-1998, Performans,



Resim 9- Anonim Siyah-Beyaz Fotoğraf

Sibernetik Organizma, Avustralya vatandaşı güncel sanatçı Stelios Arcadio’nun -namı diğer Stelarc- “beden”i konu edinen sanat anlayışının başlıca konularından birisini oluşturmaktadır. Gelişen teknolojiyle beraber insan bedeninin de sınırlarına dayandığını; artık modasının geçtiği ve yetersiz kaldığı iddiasındaki sanatçı kendi bedeni üzerinden gerçekleştirdiği performanslarla tanınmıştır. Derisine geçirdiği çok sayıda kancayla kendisini boşlukta askıya alması ya da sibernetik üçüncü bir kolu bedenine eklemesi

sanatçının, etkinlik alanı arttıkça boyutları küçülen yüksek teknolojinin insanın bedeniyle olan ilişkisinin niteliğini çarpıcı bir biçimde irdelemektedir.

Sonuç

Tarihi boyunca insanoğlunun yaratıcı süreçleri kendi benzerini, suretlerini yapmak konusunda önüne geçilmez bir istek duyduğunu göstermiştir. Bebekler, kuklalar, heykeller... Mitolojik kahraman Pymalion'un Galatea'sından, Marry Shelly'nin Modern Prometheus'u Doktor Frankenstein'a; Carlo Collodi'nin Pinokyo'suna bu arzuyu dışa vuran daha pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Tüm bu öykülerin ortak paydası kendine benzeyeni yaratmak; yaratırken kendini model almaktır. Ne var ki bu durum günümüz teknolojilerinin küçültülüp hızla daralıtıldığı dünyamızda farklı bir boyut kazanmış; teknolojiyle donanmış, hatta bir giysiymişçesine onu üzerine kuşanmış insanın yarattığını kendine benzetme kaygısı korunmakla birlikte giderek yarattığına benzemek sorunu kendini göstermiştir. Bedensel varoluş ve bilgisayar simülasyonları arasındaki farkların ortadan kalktığı, adına "insan sonrası" denen günümüz toplumlarının bedenini yaş, cinsiyet, kalıtsal hastalıklar vb. gibi yadsınamaz gerçeklerinden azade olma çabası günümüz insanını hali hazırda birer siborga dönüştürmüştür. Tam bu noktada Stelarc'ın sanatsal kaygılarının yersiz olmadığını görürüz. "Ronay, Jr.'a göre hemen her belirgin siberpunk eserinde istila; çöküş ve bozulma dışarıdan başlatılır. Genellikle güç kullanımının ve baskının kaynağı, hataya düşebilen insanoğlundan daha üstün bir varlık arzulayan çokuluslu kapitalizmdir" (Aktaran, Ersümer, 2006; 71). Bedenin sınırlarının teknoloji yoluyla aşılması, kapasitesinin artması düşüncesi kulağa hoş gelse de kişinin "ben" algısını ne şekilde etkileyeceği sorusu şu an için belirsizliğini korumaktadır. Hans Bellmer eserlerinde bu sorunun yanıtlarını arayan ilk isimlerden biri olmuştur. Hans Bellmer'in, Avusturyalı nörolog Arthur Schindler'in çalışmalarından yola çıkarak ortaya attığı "fiziksel bilinç" kavramının III. Reich Almanyası için değil belki ama günümüz insan sonrası toplumlara için bir değer taşıdığını söyleyebiliriz. Schindler, *İnsan Bedeninin Görüntüsü ve Ortaya Çıkışı* adlı kitabında, kişinin sahip olduğu *ben* imajının kendi algısal bütünlüğünde oynadığı role vurgu yapmaktadır (Taylor,2001). "Schindler'e göre bireyin bir beden görüntüsü ve kendisine ait bir mekan görüntüsü vardır. Bu birleşmiş fiziksel şema kişinin bedeni ve dış dünyadan gelen uyarımların algılanmasıyla ilişkili olarak çizilmektedir" (Aktaran, Taylor, 2001;36). Schindler'in bedensel görüntünün farklı fiziksel durumlarda, zihinsel algı ve bedensel farkındalık üzerine etkilerini açıkladığı bu metin, siborg kavramı bağlamında değerlendirildiğinde; post-modern insanın süratle değişen yaşantısında kendisine ait beden algısıyla örtüşmeyen zihinsel süreçlerinin yarattığı kimlik krizlerinin, günümüz sanatının temel problemlerinden biri olduğu gerçeği daha anlamlı hale gelecektir.

Kaynakça

- Taylor, S.** (2000). *The Anatomy of Anxiety*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Haraway, D.** (2006) *Siborg Manifesto*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ersümer, O.** (2006) *Bilimkurgu Sinemasında Siberpunk*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları.
- Fischman, J.** (2010) *Biyonik İnsan: Makineler Vücudun Parçası Olacak*. National Geographic Türkiye. İstanbul: Doğuş Yayın Grubu. Ocak:87-101.
- Orbaugh, S.** (2007) *Robot Ghosts*. Mineapolis: University of Mineapolis Press. 172-92.

KAMUSAL ALANDA SANAT

Özlem MURAZ⁴⁴⁸

Özet

Son yıllarda ülkelerin gündemini sıklıkla meşgul eden konulardan birisi kamusal alanın neresi olduğudur. Kamusal alanı tanımlamak gerekirse ilk olarak modern kamu hukukuyla tanımlanmış mekânlar akla gelir; devlet daireleri, hastaneler, okullar gibi devlete ait kurum alanları... Diğer tanımı ise, toplumsal yaşam mekânları olan parklar, yollar, meydanlar; ortak, açık alanlardır. İkinci tanıma baktığımızda eylemlerin, kutlamaların ya da protestoların yapıldığı; düşüncelerin üretildiği alanlardır bu yerler ve bu alanlardan daha geniş veya minör kitlelere ulaşılır. Sanat, tam da bu noktada kamusal alana girer. Kamusal alanda sanat objeleri, sanat projeleri veya sanatsal eylemlerle beklenmedik bir anda karşı karşıya getirilen izleyici, sanatın bir parçasına haline dönüştürülür. Böylece sanat kapalı alanlardan çıkıp, sınırlarını genişletme imkânı bulur. Ancak sanatın kamusal alanlara girişiyle daha çok kişiye ulaşma fikri sponsorların da dikkatini çekmiştir. Sanatı destekleme adı altında sanat araç haline getirilip, sanat-sermaye ilişkisi oluşturulmaktadır. Dolayısıyla sanatın anlamının içinin boşaltıldığı görülmektedir. Bir sorun olarak kamusal alanda sponsorlar eşliğinde sanat yapmak, bıçak sırtındadır.

Anahtar Sözcükler: Kamusal Alan, Sanat, Sermaye, Sponsor,

Giriş

Son yıllarda ülkelerin gündemini meşgul eden konulardan biri kamusal alanın neresi olduğudur. Uzun yıllardan beri tartışılan bu kavram felsefe, sanat, siyaset, hukuk gibi alanlar için de anahtar kavramlardan birisi olmuştur. Askeri makamlar, üniversiteler ve meclis bu tartışmanın sıklıkla gündeme geldiği yerlerdir. Halk anlamına gelen “kamu” bütünü ifade ettiği gibi devletin bütün kurumları için de kullanılır. Hem halk hem devletin organları için kullanıldığında kavram karmaşasına yol açtığı görülmektedir. 1980’lerden sonra özelleştirmelerle birlikte “kamu” her iki anlamını da kaybetmeye başlamıştır; bir anlamda içi boşaltılmaktadır.

Kamusal alanda sanatı anlamamız için öncelikle kamusal alan tanımlamasını tekrar gözden geçirmek gerekir. “Kamusal alan tanımı ilk kez 1962 yılında Jürgen Habermas’ın "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar" (Strukturwandel der Öffentlichkeit) adlı kitabında ele alındı. Habermas kamusal alanı, "özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı" olarak tanımlar. Bu tanıma bakılarak kamusal alanın kamuoyunu oluşturan alan olduğu sonucuna varılabilir. “Kamusal alan, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavramdır” diyen Habermas, her türlü çıkardan arınmış, devlet otoritesinin baskısı ve buyruklarından, sermaye egemenliğinden bağımsız bir alan tanımlar⁴⁴⁹. Öncelikli olarak kamusal alanın tanımı iki yönüyle

⁴⁴⁸ Arş. Gör., Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ozlemmuraz@gmail.com

⁴⁴⁹ Zeynep Güney (2007) “Kamusal Alan Nedir? Kamusal Mekan Nedir?”

yapılmaktadır. Birincisi; modern kamu hukukuyla tanımlanmış mekânlar. Bu ne demektir? Resmî daireler, okullar, yerleşkeler, hastaneler, yani daha çok devlete ait olan kurum alanları. İkincisi; toplumsal yaşantı içinde fikirlerin, ifadelerin belirtildiği, üretildiği alanlar, meydanlar, sokaklar, parklar. Daha net tanımlamak gerekirse; "ortak, aleni, açık olan" anlamında; "kamu alanları, insanların bir arada olma isteğini karşılayan, doğal ve insan yapısı nesnelere arasında dinlenme ve hareket için tasarlanmış parklar, bahçeler ya da görsel bir çeşitlilik içinde yapılarla çevrili eğitsel, üretime açık ve düzenli bir alandır."⁴⁵⁰

Kamusal alan kavramı, kent içinde kamusal alanlar yaratmanın sembolik ve fiziksel problemlere yönelik çözüm üretmeyi gerektirdiğini hatırlatır ve bunun için 'sanat' en etkili yol olarak görünmektedir aynı zamanda "sanat eserinin, yaşamın içinde bu denli var oluşu, onu kamusalallaştırmaya doğru götürmektedir."⁴⁵¹ "Kamusal alanda, sanat objesiyle burun buruna gelen aktör, sosyo-kültürel, sosyo-politik, etik, psikolojik vb. sorgulamaların içine girer. Ve bu etkilenimler için kapalı mekân gereksinimi ya da giriş ücreti ödeme gibi bir zorunluluğu yoktur. Kent, bu sanat objelerinin, açık mekanlarda konumlanmasından dolayı kendi klişelerini kırarken aynı zamanda kamusal alanda günlük sosyal aktiviteleri içinde hareket halinde olan aktörleri de yeni okumalara çekerek sanat, sanat objesi, kamusal alan ve aktörün toplumsal bir dönüşüm sürecine dâhil etmektedir."⁴⁵² Bu doğrultuda sanatçıların ve kamusal alanda sanat çalışmalarının desteklenmesi; kısa ve uzun vadeli etkinliklerin planlanması gerekiyor. 28 Kasım 2006 tarihli "Kamusal Alanda Sanat" adlı panelde kamusal alanda yapılan sanatsal etkinliğin önemini Prof. Karaaslan şöyle vurgulamıştır:

"Sanatçıların çevresel çabaları, mekânları daha yaşanabilir duruma getirme ve yeni bir kimlik kazandırma istekleri ile ortaya çıkar. Bu çabalar, sanatı ve sanatçıyı daha geniş çevrelere seslenir duruma getirerek kent içerisinde varlığını duyurmaya ve sanatın sınırlarını genişleterek insanları sanatsal etkinliğe katılmaya kadar uzanır".⁴⁵³

Aynı düşünceleri içeren açıklamasıyla Ögel şöyle der; "sanatçıların şehir içinde düzenledikleri çeşitli sergilerin amaçları şunlardır: günümüz sanatını daha geniş çevrelere hitap edecek hale getirmek, geniş mekânla kaynaştırarak sanatın sınırını genişletmek, insanları seyirci rolünden çıkarıp katılmalarını sağlamak" tır.⁴⁵⁴

Kamusal Alanda Disiplinlerarasılık

Kamusal bir alanda "sanat" denince konuya en yerleşik sanat biçimi olan heykel aklı gelir. Ancak ülkemizde sanatın kamusal alandaki problemleri birebir yaşayan da kuşkusuz heykel sanatıdır (ne yazık ki anıt heykelden ibaret sanılan heykel sanatının farklı temsillerinin tahribatı devam etmektedir). Heykelin konumlandırıldığı kamusal alan gerçek bir alanı tanımlar, metaforik bir tanımlama yoktur burada, kamusal alan

⁴⁵⁰ Ferhan Erder (2009) "Seramik Sanatının Kamu Alanına Katkısı: Alaçatı'da Seramik Panolar" "IX. Ulusal Sanat Sempozyumu" nda sunulan bildiri. Hacettepe Üni. GSF, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

⁴⁵¹ Ceyda Alparslan (2009). "Sanatın Sınırları ve Kamusal Alanda Sanat" "IX. Ulusal Sanat Sempozyumu" nda sunulan bildiri. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

⁴⁵² Özgen Yıldırım (2009). "Kamusal Alanda Sanat Projeleri ve Sokak Sanatı Eylemleri". "IX. Ulusal Sanat Sempozyumu" nda sunulan bildiri. Hacettepe Üni. GSF, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

⁴⁵³ <http://www.kampushaber.org/mercin-universitesi/panel-kamusal-alanda-sanat-13085.html>

⁴⁵⁴ Semra Ögel, *Çevresel sanat* İstanbul: İtü Matbaası, 1977, s.19, aktaran Çağdaş Sarı (2009), *Sanatın Kamusal Kabulü* "IX. Ulusal Sanat Sempozyumu" nda sunulan bildiri. Hacettepe Üni. GSF, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

dediğimizde hakikaten şehirdeki bir meydandan, bir sokaktan bahsediyoruzdur. Kuşkusuz bu alanlar artık başka disiplinleri de konuk etmekte hatta farklı disiplinleri birleştirmekte. Sanat tarihine baktığımızda ise kamusal alanlarda -heykel dışında- sanat uygulamalarının 1960'larda Fluxus hareketiyle başladığını görürüz. Gösterilerin, eylemlerin, şenliklerin, yayınların yapıldığı bu hareketle, sanatçılar farklı bir bakış açısı getirerek, sanatı kamusal alana taşımıştır. Bir örnek verecek olursak; Joseph Beuys'un 1 Mayıs eylemidir. Gösteriyi bitişine kadar izleyip, sonrasında kendi eylemine başlayan sanatçı; kızıl renkli bir süpürgeyle meydanı süpürmeye başlar, biri siyah diğeri sarı derili yardımcılarıyla torbalara doldurduğu çöpleri bir galeride sergiler. Beuys burada eylem ve sanatı birleştirmiştir.



Fotoğraf 1: Atatürk Anıt



Fotoğraf 2: Joseph Beuys'un 1 Mayıs Eylemi, 1972

Kamusal alanda sanatın, kentin meydanlarında tarihin önemini vurgulayan heykeller olarak karşımıza çıkabileceğini ya da orada bir performansa dönüşebileceğini ifade eden Yrd. Doç. Yüksel, sanatın sosyal sınırları kaldırıcı ve dışlanmış insanların katılımını sağlayıcı bir araç da olabildiğini belirttiği "Kamusal Alanda Sanat" başlıklı

konusmasında aynı zamanda kamusal alanın kolektif bir bilinçaltı oluşturduğunu söylemiştir.⁴⁵⁵

Eylemlerin, kutlamaların, protestoların yapıldığı kamusal alanlar düşüncelerin toplu halde ifade edildiği yerlerdir ve buradan daha geniş ya da minör kitlelere ulaşılır. Peki, neden sanatın üretim ve sergilenme biçimi kamusal alanlarda insanlar ile etkileşim haline girmesin? Günümüz sanatında kamusal alanlarda bu anlayış kırılmıştır. Video gösterileri, performanslar, çeşitli atölyeler bu alanlarda izleyici ve katılımcı edinmiştir. Güncel sanat belki de aradığı temsil alanını kamusal alanlarda bulmuştur diyebiliriz. Kamusal sanat projeleri, izleyiciyi beklenmedik bir anda sanatsal eylemle karşı karşıya getirerek eylemin bir parçası haline dönüştürmüştür. Böylelikle kentin farklı ekonomik ve kültürel seviyesine sahip yaşayanları için bir katılım ve etkileşim alanı yaratmıştır. Sezer Tansuğ “Herkes İçin Sanat” adlı kitabında bu konuyla ilgili şöyle yazar; “Çağdaş sanatın güncel etkinlik sorunlarına yaklaşmak, soruna salt sanatçı birey açısından çözüm getirmeye çalışmak değil, kitle boyutunu da araştıran bir iş yapmaktır.”⁴⁵⁶ Kamusal sanat projeleri ile sanatın herkes için olduğunu göstermek; dolayısıyla sanatı kapalı mekânlardan kurtarıp, yeni açılımlar yaratmak gerekir.

Simon Sheikh’in da dediği gibi güncel sanat pratiklerinin, yapıtın da izleyicinin de biçimsel olarak tanımlanmasının ve bir araya gelme alanı olarak kamusal alan kavrayışının da aynı şekilde maddi niteliklerden arındığını ve/veya genişletildiğini anlamış bulunuyoruz... Bir taraftan, sanat yapıtının kendisi (geniş anlamıyla) geleneksel biçimlerden (maddi olarak) ve bağlamlarından (galerileri müzeler, vb.) kopmuştur; diğer taraftan ise, deneyim mekânları olarak tanımlanabilecek (başka) bir değişkenler takımına, yani, izleyicilik kavramları ve iletişim platformlarının kurulması ve/veya sanat yapıtının içinde veya etrafındaki, izleyicilik anlamındaki farklı çıkış noktalarına bağlı olan ve bunlara göre değişen ağlara bağlı kalmıştır.⁴⁵⁷ Benzer bir ifade ile Baysar, kamusal sanat için şunları söylemiştir: “son yıllarda sanat, modern kalıpları kırarak kendine daha akıcı ve yaşamla iç içe bir varoluş biçimi yaratma yolu seçti. Sanatın yaşamdan beslendiğini düşündüğümüzde, onun yaşama paralel olarak değişebileceğini varsaymak yanlış olmaz. Bu anlamda günümüz sanatçısı, işini oluştururken artık durağan ve kuralcı yapının dışında, teknolojik gelişimin getirdiği yeni ifade biçimlerini kullanarak ya da mekân ile olan ilişkisine yeni açılımlar getirerek, sanatı ve estetiği güncel verilerle beslemekte, alternatif kavramlar yaratmaktadır.”⁴⁵⁸ Günümüz sanatçılarından Banksy buna iyi bir örnektir; grafitilerini bu anlayışla dünyanın birçok kamusal alanlarına yapmıştır. Eleştirel bir bakış açısıyla yaptığı işleri sosyolojik ve politiktir.

⁴⁵⁵ <http://www.kampushaber.org/mersin-universitesi/panel-kamusal-alanda-sanat-13085.html>

⁴⁵⁶ Emre Tandırlı, <http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/14025-KAMUSAL-ALANDA-SANATIN-YENI-YuZu-ve-THOMAS-HIRSCHHORN:-Dr.-Emre-TANDIRLI.html>

⁴⁵⁷ Emre Tandırlı, <http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/14025-KAMUSAL-ALANDA-SANATIN-YENI-YuZu-ve-THOMAS-HIRSCHHORN:-Dr.-Emre-TANDIRLI.html>

⁴⁵⁸ Zuhul Baysar, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, sayı 99, yaz 2006



Fotoğraf 3: Banksy

Sanat, Sponsor, Sermaye

“Küresel dolanım içindeki sanat yapıtlarının getirisi nedeniyle, sermaye sahiplerinin yeni keşfi olan sponsorluk, sorumluluk projeleri gibi adlar altında kültür ve sanata yatırımlar yapılmaktadır. Düzenlenen büyük ölçekli sergiler, bienaller, sanat fuarları vasıtasıyla sanat yapıtları artık tamamen piyasanın malı haline getirilir. Büyük kentler arasında sanat üzerinden sermaye akışı oluşturulur ve sanatın meta değeri katlanır. Sanat eserinin verdiği bilgi, sanatçıya veya eserin niteliğine dair içsel bir bilgi değildir. Günümüzde sanat ve tasarım pazarlarında finansal güce sahip sermaye sahipleri tarafından desteklenen reklamı yapılan ve para getiren sanatçıların varlığından söz edilebilir.”⁴⁵⁹

Konuya bir de ‘kamusal’ kelimesinin içini boşaltarak baktığımızda Neoliberal dönemde, “kamu” kavramının yerini para kazanmak almıştır. Bu anlayışa göre herkesi birleştiren tek meşru kamusal değer “para kazanmak” tır. Eğer bir yerde bir şekilde para kazanan bir işletme yapılıyorsa bu meşrudur, bu işletme kamunun haklarını temsil etmektedir. “Bugün büyük kentlerde görülen çeşitli kentsel dönüşüm projeleriyle birlikte standartlaşmaya giden büyük bir yıkım başlamıştır. Kamusal alanlar, küresel sermaye odaklı olan kültür endüstrisi uğruna talan edilmeye başlamıştır”.⁴⁶⁰ Örneğin bir alışveriş merkezi yapıyorsanız, o çalışıyorsa, eğer onun yerinde daha önceden bir orman varsa hiç önemli değildir, çünkü yerine çok daha iyi çalışan bir sistem getirilmiştir, orman hiç ekonomik değildir.

“Kamusal alan” dediğimizde, sadece doğal bir alanı kastetmiyoruz, bir mekânı kastetmiyoruz, aynı zamanda bu bir hukuk kuralı da olabilir. Hukuk kurallarındaki bu merkezileşme, bir gücün devletin veya bir gurubun elinde bir şekilde toplanma faaliyetleri, aslında arkalarında yeni bir kamusal alan tartışmasını da taşımaktadır. “Biz bunu para kazanmak için yapıyoruz, yani sizin için yapıyoruz” diyor bu tartışma. Yani bir anlamda, "kamusal güvence" dünyada olduğundan daha fazla zayıflatılıyor Türkiye’de. Ülkemizde kamusal alan ve sanat problemini ele alan Kamusal Sanat

⁴⁵⁹ Lebriz Rona (2009). Küresel Sermaye, Kamusal Alan ve Sanat. “IX. Ulusal Sanat Sempozyumu” nda sunulan bildiri. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

⁴⁶⁰ Lebriz Rona (2009). Küresel Sermaye, Kamusal Alan ve Sanat. “IX. Ulusal Sanat Sempozyumu” nda sunulan bildiri. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

Laboratuvarı adlı topluluk, “sanat endüstrisine karşı sanatla siyasetin bağıını yeniden kurarak kamusal alanları eylem alanlarına dönüştürmektedir”.⁴⁶¹



Fotoğraf 4:Kamusal Sanat Laboratuvarı

Şimdi buradan “sanat” kavramına geri dönersek; aslında burjuva demokrasisinin en önemli kazanımlarından bir tanesi de kişinin bireysel özgürlüklerinin ve kişinin kendisini özgürce ifade etmesinin önünü açması, yani en azından bunu gururla iddia etmesidir. Son derece bireysel bir üretim olan sanatsal faaliyetler bir anlamda kamusal güvence altındadır. Sanat ve sanatçının bağımsızlığı, burjuva toplumundaki bireyin özgürlüğünün en yalın ifadesidir. Modernleşme, sanatsal faaliyet yapan sanatçının bağımsız olması, özgürce kendini ifade edebilmesi, sadece burjuva sınıfına bağımlı olarak sanat üreten, kendi bağımsız iradesini ortaya koyamayan sanatçı tipini yok etmiştir. İstanbul Bienali’nde antrepoda inşa edilmiş sahte bir sokak duvarının üzerine, grafiti sanatçıları davet edilerek, “gelin buraya eserinizi yapın” denilmiş, birçoğu bunu kabul etmiştir. Kamusal sanat adı altında sanatın bağımsızlığının ortadan kalkmasının son derece tipik örnekleridir bunlar. Bir diğer örnekse, Goldaş altın firması bir operayı finanse ediyor ve temsilin ortasında sanatçılardan biri “Golaş” diye bağırır. Bu basında çokça konu edilir. Veya “Yaya Sergileri” nin başlamasıyla sergiye sponsor olan Jumbo mağazasının açılışının aynı gün olması... Sanatın sponsorlarla kurduğu tehlikeli ilişkisinin yok edici sonuçları diyebiliriz bu örneklerle. “Paranın sanatla bağdaştırılması, onu daha önemli ve anlamlı hale getirmediği gibi, sanatın parayla bağdaştırılması da onu daha önemli ve anlamlı hale getirmez; tersine ikisi de anlamsızlaşır, önemsizleşir”.⁴⁶²

Sonuç

Müzelerden ve galerilerden çıkarak sınırlarını genişleten sanat, toplumsal ilişkisini artık daha özgürce kurmaktadır dolayısıyla “günümüzde büyük etkiler oluşturabilen kamusal alanda sanat yapmanın başarısı, estetik ve plastik geleneklere yaslanarak aynı zamanda bu

⁴⁶¹ <http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/2012/02/kamusal-sanat-laboratuvarnn-kent.html>

⁴⁶² Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Metis Yayınları, 2004, s.163

geleneklere karşı koyabilme cesaretinden kaynaklanmaktadır.”⁴⁶³ Bu cesaretle gelen yenilik anlayışıyla oluşturulan farklı disiplinler arası projeler ve projelere dahil olan kişilerin sosyo – kültürel ve ekonomik düzeylerinin farklılığı; sanata eğilimleri, merakları iyi-kötü katkıları daima olmaktadır. Toplumsal alanlarda ki çeşitlilik ancak kamusal alanlarda ortak bir akla hizmet eder ve sanatın yaşama girmesi, izleyiciye dolaysız ulaşması, farkındalığın artırılması ancak kamusal alanlar vasıtasıyla olur. Bunun içindir ki kamusal alanlara taşınan sanatın dönüşümü etkin olmaktadır.

Ancak kaçınılmaz bir şekilde oluşturulan sanat-sermaye ilişkisinin sanatın anlamını değiştirdiği gerçeğini göz ardı etmemek gerekmektedir. Sermaye sahiplerinin elinde bulundurduğu bu kapitalist düzenin içinde sanatın bir reklam aracı olarak kullanılıp, toplumsal algıyı manipüle etmesinin önüne geçilmelidir.

Kaynakça

Alparslan, Ceyda (2009). “*Sanatın Sınırları ve Kamusal alanda Sanat*” “IX. Ulusal Sanat Sempozyumu” nda sunulan bildiri. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

Baysar, Zuhâl, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, sayı 99, yaz 2006

Erder, Ferhan (2009) “*Seramik Sanatının Kamu alanına Katkısı: Alaçatı’da Seramik Panolar*” “IX. Ulusal Sanat Sempozyumu” nda sunulan bildiri. Hacettepe Üni. GSF, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

Kuspit, Donald, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, 2004, s.163

Ögel, Semra, Çevresel sanat İstanbul: İtü Matbaası, 1977, s.19, aktaran Çağdaş Sarı (2009), *Sanatın Kamusal Kabulü* “IX. Ulusal Sanat Sempozyumu” nda sunulan bildiri. Hacettepe Üni. GSF, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

Rona, Lebriz (2009). Küresel Sermaye, Kamusal Alan ve Sanat. “IX. Ulusal Sanat Sempozyumu” nda sunulan bildiri. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

Yıldırım, Özgen (2009). “*Kamusal alanda sanat projeleri ve sokak sanatı eylemleri*”. “IX. Ulusal Sanat Sempozyumu” nda sunulan bildiri. Hacettepe Üni. GSF, Ankara, Türkiye, 18-20 Kasım.

İnternet Kaynakçası

Güney, Zeynep. (25 Ekim 2007), <http://v3.arkitera.com/h21487-kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html>, Erişim tarihi: 13.01.2013

<http://www.kampushaber.org/mercin-universitesi/panel-kamusal-alanda-sanat-13085.html>, 23 Kas 2010, Erişim tarihi:18.12.2012

<http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/2012/02/kamusal-sanat-laboratuvarn-kent.html>, 17 Şubat 2012, Erişim tarihi:18.05.2013

Tandırılı, Emre, 04.10.2009, <http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/14025-KAMUSAL-ALANDA-SANATIN-YENi-YuZu-ve-THOMAS-HiRSCHHORN:-Dr.-Emre->

Fotoğraf Kaynakçası

Fotoğraf 1, <http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=57635.....>

Fotoğraf 2, http://www.dilekkutzli.com/beuys_t.html

Fotoğraf 3, http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1678584_1477732,00.html

Fotoğraf 4, <https://www.facebook.com/kamusalsanatlaboratuvari?fref=ts>

⁴⁶³ Emre Tandırılı, <http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/14025-KAMUSAL-ALANDA-SANATIN-YENi-YuZu-ve-THOMAS-HiRSCHHORN:-Dr.-Emre-TANDIRLI.html>

DİSİPLİNLERARASI İLGİLERLE DÖNÜŞEN DEĞERLER VE MEKÂN KAVRAMININ GÜNÜMÜZ MİMARİ VE HEYKEL FORMLARINA ETKİLERİ

Nesrin Karacan⁴⁶⁴

Özet

Heykel Konstrüktivizmle birlikte kaidesinden inmiş, malzeme, mekân ve form anlayışını değiştirerek, mimariye benzemiştir. Daha sonra Minimalizm ve arazi çalışmalarıyla birlikte de heykel sanatının mekân ve form ilişkisi geleneksel yapısının dışında daha geniş bir anlam kazanmıştır.

Günümüz mimarisi de, şehir dokusu ve çevreyle ilişkisini gözden geçirdiğinde, sanat akımlarına paralel gelişen yeni bir form anlayışına sahip olmuş ve heykelle benzemiştir. Bu iki alan kökenleri incelendiğinde aynı soydan gelen hacim sanatlarıdır. Geleneksel yapıları düşünüldüğünde mimari tüm sanat alanlarını içine aldığı gibi, heykeli üstünde ya da dışında da barındıran bir disiplin olmuştur. Heykel ve mimari bir birine göre konumlanmalarına dayalı ilişkiye rağmen işlev bakımından ayrılıklar sergilemişlerdir. Ancak geleneksel yapılarında sahip oldukları kütle ve madde biçimlemeyle sınırlı olan ortak noktaları, bugün benzer malzemeler, strüktür, yüzey ilişkisi ve biçim diline kadar genişleyen bir ölçekte artmıştır. Öyle ki oran farklılığı ve işlev dışında mimari, heykelin büyük ölçekli bir hali, heykel de mimarinin küçük ölçekli modeli gibi algılanacak kadar benzerlikler göstererek, kendi özelliklerini dönüştürmektedirler.

Sanatta kendi başına ortaya çıkan bir etki ya da eklektik bir bağ olmaksızın oluşan bir eğilim yoktur. Bu nedenle heykel ve mimarlığın mekân, strüktür ve malzeme gibi ortak noktalarının, yeni disiplinlerarası form diline etkilerini incelemek gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, mimari, mekân, strüktür, form.

THE EFFECTS OF THE VALUES TURNING WITH INTERDISCIPLINARY RELEVANCES AND THE CONCEPT OF SPACE ON THE CONTEMPORARY ARCHITECTURE AND SCULPTURE FORM

Abstract

Sculpture has descended from its pedestal with Constructivism and resembled to architecture by changing the material, form and space concept. Then, space and form relationships of sculpture with Minimalism and field studies have gained a broader meaning out of its traditional structures.

When contemporary sculpture reviewed the city texture and the relationship with the environment, it had a new form of understanding developed in parallel with art movement and resembled to sculpture. When the origins of these two areas are examined, they are the art of volume that is cognate. When considered the traditional structures, architecture, as it involves all areas of art, has become a discipline that hosts sculpture on or outside. Despite the relationship based on the positioned relative to one another, sculpture and architecture has showed differences in function. However, the common parts that are limited with the forms of mass and matter that they have in the traditional structure have today increased on an expanding scale from similar materials, structure, and surface relationship to format language. So that out of rate difference and function, architecture, regarded as a state of large-scale sculpture, and sculpture, regarded as a small-scale model of architecture, showed similarities and changed their properties.

In art, there is not a tendency that occurs without an impact which emerges itself or an eclectic bond. Therefore, it is necessary to examine the effects of sculpture and architecture's common parts such as space, structure and materials on the new forms of interdisciplinary language.

⁴⁶⁴ Yrd. Doç. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü. Asst. Prof., Mersin University Faculty of Fine Arts Department of Sculpture - Turkey. nesrinkaracan@yahoo.com.

Giriş

Özellikle 1960'lı yıllardan sonra sanatın ele aldığı başlıca konular, sanatın ne olup olmadığı ve sanat alanlarının eriyen sınırlar ve iç içe geçen alan özelliklerinin görüldüğü üretimlerde de, hangi yapının diğerini ne kadar içerdiği ya da ayrık olduğu tartışmalarıdır. Sanatın ne olduğuna ilişkin bu sorgu alanı, Marcel Duchamp ile başlayıp, her sanat dalında J. Beuys, R. Serra, D. Buren gibi sanatçılarla, özellikle resim ve heykel alanlarında ciddi yapı değişikliklerine karşılık gelmiştir. Bunun yanında grafik ve film gibi alanların sanat olup olmadığı tartışmaları, ayrıca seramik heykel gibi kavramların öne geldiği disiplinlerarası yaklaşımlar yanında, hemen her üretimin nesne odaklı üretilmesi ve mekâna açılımlarıyla, enstalasyon gibi ağırlıklı da madde biçimlemeden sadece nesne seçimiyle sergilenen tavırlar söz konusu olmuştur. Daha önce resim sanatının tasvir ettiği yaşam kesitlerini, izleyicinin katılımıyla canlandıran happening, performans gibi mesaj odaklı, popülist ya da protest sunumlarla, tiyatro kurgusu da taşıyan, eylem sanatlarının başka disiplin özellikleriyle beslenerek dönüşümü söz konusudur.

Resim sanatı günümüze ilişkin yeni kaygı ve yönelimlerle geleneksel formunu terk etmiş çerçevesinin içinden çıkarak tüm yukarıda saydığımız alanlara özgü nitelikleri de kullanarak kendi yapısını başka bir yapıya dönüştürdüğü gibi, içerdiği heykelsi yeni ilgilerle heykelin yapısındaki dönüşüme etki etmektedir. Resim sanatı günümüzde, D. Buren, D. Judd, gibi sanatçıların öncülüğünde, heykel gibi üç boyutlu ve mekânı fiziki somutluğuyla da ele alan ilgi geliştirmiş, diğer bir anlamda heykele dönüşen bir resim dilini popüler hale getirmiştir. (Bknz. Görsel 1., 2.)



Görsel 1: Daniel Buren, Installation At The Palais Royale, Paris, 1986.



Görsel 2: Donald Judd, 1969, Hirshorn Müzesi, Washington.

Küçük ve endüstri üretimi sayılan tekstil, seramik gibi alanlar ise yine çağımıza özgü sayılan heykelsi özellikler taşıyan, mekân, nesne ve üç boyut ilgisinden beslenen oluşumlarla, geleneksel yapılarını değiştirmişler, endüstriye dönük bilinen özelliklerinin dışında sergiledikleri salt plastik endişelerle de heykelsi özelliklere dönüşen değerleri tartışmaktadırlar.

Heykel tıpkı tüm diğer alanlar gibi, geleneksel büyük sanatlar arasında yer aldığı tanımlı formunu bozmuş, geleneksel maddelerini terk etmiş ve bilinen malzemeleri, günlük hayatta ilintili her türlü nesneyle yer değiştirmiştir. Heykel boşlukta mimari kadar büyük bir yer kaplamadığı için, günümüzde resim, seramik, enstalasyon gibi küçük ölçekli tüm eğilim ve sanatların nesne ve üç boyut ilgisinin doğal odak noktası olmuştur. Görüldüğü gibi günümüzde hemen her alan, geleneksel maddelerinin dışında form verilmeden kullanılan nesne tutkusundan kaynaklı, nesnenin üç boyut ve hacim özelliğinden dolayı da boyut kazanarak heykelle özgü özellikler taşır hale gelmiştir. Bu alanlar heykel gibi boyut kazanırlarken, kendisi tıpkı heykel gibi hacim sanatı olan mimari de heykelin biçim dilini benimsemiştir.

60'lı yıllardan beri süregelen bu değişimleri postmodern çıktılar diye değerlendirirsek, hepsinin ortak paydaları, geleneksel yapıları tümden ret ediyor olmaları, buluntu ya da hazır nesne odaklı ilgiyle yaygınlık kazanmaları, ön önemlisi de mekânla ilişki kurmak ve yeni bağlamlar oluşturmak yoluna gitmeleridir. Sanatın güncel yapılanması, yol ve söylemini, sanat dallarının Modernizmle birlikte kesinleşen alan sınırlarını ve her bir alana özgü özellikleri mercek altına alarak inceleyip, analiz etmekle ve disiplinlerin yapılarına bir diğer disiplinin özelliklerini eklemekle bulmaktadır.

Bugün sanat alanlarının kökenlerini irdelemek ve günümüz sanat ürünlerini buna göre kategorize etmek, yukarıda dile getirdiğimiz dönüşen değerlerden dolayı bir gereklilik haline gelmiştir. Çünkü günümüz sanatı resim, heykel, tiyatro, sinema, fotoğraf gibi alanların özelliklerinin bir ya da bir kaçının bir araya geldiği kolaj niteliği taşıyabilen, disiplinlerarası, oluşumların ağırlıklı üretildiği bir yapılanma sunmaktadır. Sanat dallarını bir araya getiren ilgiyi incelemek yanında, üretmek kaygısı ve zorunluluğunu doğuran şey, günümüz sanatının geleneksel bağı oldukça ağır basan eğilimlerinde bile çevre, mekân ve sunum odaklı olmasıdır. Değişen çevre ve mekân algısı, kent ve tüketim kültürünün etkisiyle sergi, sunum ve pazarlama alanlarında odak haline gelen galeri, küratör kavramları ve hepsinin birlikte yönlendirdiği kültür politikalarının siyasi ve dini yansımalarının arama noktası olmasından da ileri gelmektedir.

Heykel ve Mimarinin Dönüşümle Artan Ortak Paydaları

Bazen günümüz üretimlerinde happening, enstalasyon gibi yeni yapılanmaları öne çıkarmak için sınıflama çabalarına karşı çıkan, kategori araştırmasını ret eden ve yeni oluşumları melezlikten sıyırmaya çalışan yaklaşımlar görmekteyiz. Yani bu yeni oluşumları taşıdığı resim, heykel ya da mimari gibi bu alanlara özgü asli özelliklerden sıyrarak, kendi başına birer alan gibi gösterme eğilimleri gözlemlenmektedir. Enstalasyon, Minimal Sanat ve Arazi Sanatlarının, alan özellikleriyle karşılaştırarak ne kadar heykel özelliği taşıdıklarını tartışan ve ya ne resim, ne de heykel olmadıklarını ve heykelden ayrı birer eğilim olduklarını söyleyen, bu eğilimlerde çalışıp sınıflandırma çabalarına bir şekilde taraf olan, olmayan Minimalist ya da Arazi Sanatçıları gibi bildiğimiz bir çok örneği aklımıza getirebiliriz.

Bütün bu yaklaşımların hangi tarafından bakarsak bakalım, sanatta kendi başına bir oluşum, etki, tepki ya da eklektik bir bağ olmaksızın oluşan bir eğilim ya da iş olmadığını da kabul etmemiz gerekmektedir. Ne yeninin, olumlu ya da olumsuz, olduğu gibi kabulü söz konusudur ne de sergilenen eklektik yapıları görmezden gelmek. İşte bu nedenle geleneksel yapılarında bugünkü kadar dikkat edilen özellik olmadığı halde resim-heykel-seramik ya da mimari, pop nesne gibi tüm sanat üretimlerini bir çatı altında toplayan

mekân, boşluk ve madde kavramlarına bakmakta yarar vardır. Adı ne konursa konsun, ister kategorize edilerek bir alana dâhil edilsin, isterse herhangi bir alana dâhil edilmeden kendi başına kabul edilen bir başka kategori içinde yer alan bir nesne olsun, hangi bağlamda ele alınırsa alınsın günümüz sanatının başlıca kaygısı nesne ve bu nesnenin mekânla olan ilintisidir.

Resim ve heykel geleneksel, kalıplaşmış formlarında mekânı ya endişe etmemişler ya da çerçeve ve kaide gibi doğal mekânlarıyla çözümlene yoluna gitmişlerdir. 20. Yüzyılın başlarından itibaren illüstre ederek mekân yaratmak ve ya malzeme biçimleyerek form üretmek yerine nesneyi mekâna taşıyarak üreten bu alanlar kendi öz değerlerini ve ne olduklarını irdelemeye başlayınca, kendilerini kuşatıp, var eden mekân kavramını ve mekânın içindeki oluş hallerini o zaman kaygı haline getirmişlerdir. Bu mekân kavramını Taşçı'nın (2014: 68) şu tanımı besler niteliktedir: "Mekân kendi başına hiçbir şey değildir, mekân diye bir şey yoktur. Aristoteles'in bilinen bir önermesinde söylediği gibi, mekân ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olur."

Günümüz sanatı tam da Taşçı'nın (2014: 68) dile getirdiği gibi, yeni başat değeri olan mekânı, sanat objesiyle ve ya sanat eyleminin oluşturduğu etkiyle bütünleştirerek ya da tezat kavramları bir araya getirerek hem kendini hem mekân bağlamını var etmektedir. Bu nedenle, hacme sahip olmaktan dolayı her zaman mekân kullanan heykel ve mekânı yaratan diğer bir deyişle mekânın kendisi demek olan mimarlığın çerçevesinden bakmak gerekliliği doğmaktadır.

20.Yüzyılın başından itibaren heykel, üç boyut odaklı, kaidesi olmadan mekâna açılabilen, Minimalizmde olduğu gibi neredeyse salt oluştuğu maddeye indirgenmiş ve bu maddenin yer aldığı mekânla ilintisine dönüşmüş bir sanat alanı haline gelmiştir. (Bknz: Görsel 3,4.)



Görsel 3: Richard Serra, The Matter Of Time, 2005.



Görsel 4: Robert Morris, Untitled, 1965-72.

Heykelin değişen maddeleri inşacılıkla ayağa kalksa, hazır nesneyle ya da yine geleneksel maddeleriyle ele alınan çağdaş yorumları gibi temel noktalarda toplansa ve mekân anlayışını değiştirerek arazilere kadar uzanan bir yayılım gösterse de, heykel yine geleneksel hali gibi genellikle katı maddeli ve hacimli bir nesne olma özelliğini değiştirmemiştir.

Heykel ve mimari, yapıları gereği katı maddeye form kazandıran, bu katı maddelerin yapısından kaynaklı olarak da kütleyle sahip olan ve yer kaplayan sanatlar olmuşlardır. Heykel ve mimarinin boşlukta kapladıkları alanın kendisi temel ortak alanları ve hacimleri de her dönem ortak fiziksel özellikleri olmuştur. Heykel mimariye göre daha küçük bir plastik olarak bu ortak noktanın, ortaklıktan beslenen tarafı olarak mimarinin yarattığı alanları kullanmıştır. Heykel 20. Yüzyıla kadar boşluk ve mekân kavramının farkına varmamış ya da üstünde durmamıştır. Oysa fiziksel varlığı boşluğun ve mekânın biçimleyicisi olmuştur. Heykelin bugün keşfettiği bu yönü yani mekândaki varlığıyla mekânın belirleyiciliğini de üstlendiği gerçeğini bulgulamasıyla beraber mekân kavramının üstüne düşmesi söz konusu olmuştur. Heykelin geç keşfettiği bu yönünü, yani mekân kavramını şöyle destekleyebiliriz:

Sanat ve Uzam adlı makalede Heidegger mekâna dair bazı sorular sormaktadır “plastik cisim bir şeyi cisimleştirir. Uzam (mekân) mıdır cisimleştirdiği? Plastik sanat uzamın bir işgal edilmesi, bir ele geçirilişi midir? Plastik sanat burada uzamın teknik- bilimsel fethine karşılık gelir. Sanat olarak plastik, elbette sanatsal uzamın bir irdelenişidir. (Taşçı, 2014: 66).

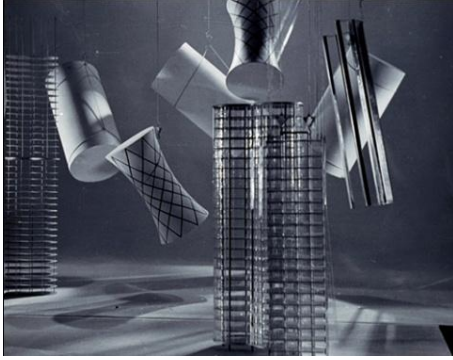
Tabii ki her nesnenin, her plastik sanat alanının eğildiği ya da varlık gösterdiği alan mekândır, ancak uzamı (mekânı) irdleyen, yapısı gereği varlık koşulu olan ve “*teknik-bilimsel fethine karşılık gelir*” (Taşçı, 2014: 66) olan sanatlar her zaman heykel ve mimari olmuştur. Heykel ve mimari yapıları gereği mekânın gerçek sahipleridirler. Çünkü mekân, fiziksel ve somut bir şekilde ele aldıkları, varlıklarıyla da ortaya çıkarıp belirledikleri temel bir unsurdur bu sanatlar için. Mekân ve sanat ürününün çevresiyle olan bağımlı şu şekilde açıklayabiliriz:

Sanat yapıtı tek başına bir oluşum olmaktan çıkıp, genişleyen çevresine aidiyetiyle anlam kazanır. Nesnenin içine yerleştirildiği çevre nesnenin kendisi kadar, hatta belki daha da önemli olur, çünkü nesne etrafına nefes verir ve ondan nefes alır, içinde bulunduğu mekân ne olursa olsun (Altınyıldız, 2014: 37).

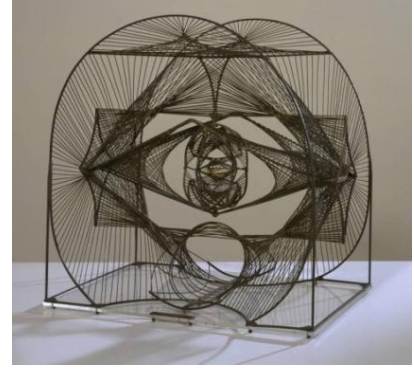
Mimari ve heykel mekânı belirleyip, tanımlayıcısı olmaları gibi bir ortaklık taşımak yanında bu yer aldıkları mekân ya da uzam içindeki oranları ve işlevleri açısından da ayrılıklar göstermişlerdir. Heykel ve mimari madde biçimlemek gibi bir ortak nokta yanında, alan kaplayan kütleleriyle de diğer sanatlardan daha çok ortak paydaya sahip olmalarına rağmen, heykel Konstruktivizme kadar mimarinin paydaşı olmaktan çok sonradan eklenen, süs gibi bir unsuru olmuştur. Bu ilişkiyi Kuspit (2006: 218) şöyle dile getirir: “Heykel bir yandan resme karşıt, diğer yandan mimarlığa karşı eleştiridir. 1846 Salonu değerlendirmesinde Baudelaire heykeli “tamamlayıcı sanat”, “resmin ve mimarlığın mütevazı ortağı” diye tanımlıyordu.³³”. Çünkü mimarinin heykele göre hayli iri olan yapısı tartışılmaz şekilde kabul edilirken, heykel onun yanında küçük, Baudelaire’in deyişiyle (Kuspit, 2006: 218) “*tamamlayıcı*”, ama plastik ve toplumsal anlamda da mimarinin önüne geçen değerli, simgesel bir obje olmuştur. Ancak mimari ve heykel, her ikisi de tasarlanmış bir alan ya da arazi gibi herhangi bir boşlukta, sadece var olmalarıyla bile hem fiziksel hem de plastik olarak boşluğa kimlik kazandıran tamamlayıcı plastikler olmuşlardır. Çünkü bir alandaki boşluk ya da alanın kendisi değil mimarinin ve heykelin dolu formu öne çıkar.

Geleneksel heykel formu modle edilip, döküme aktarılarak ve ya yontularak yapılırken,

Konstrüktivizmden itibaren mimari gibi eklenerek oluşturulan, strüktürel bir yapıya dönüşmüştür. Yani boşlukta yukarı yükselen ya da yana yayılarak inşa edilen bir nesne olmuştur. Hatta Konstrüktivizmde gördüğümüz heykel örneklerinin bina maketi gibi algılanmasını sağlayan, o dönem mimarlığının güncel malzemelerini sahiplenip, bu malzemeleri öne çıkaran bir yapıya dönüşmesidir. Konstrüktivist sanatçılarla birlikte heykel, mimarlığın sadece yapım dilini değil, çağa özgü maddelerini ve toplumsal işlevini de kendi yapısına katmıştır. (Bknz: Görsel 5. , 6.) Antmen (2009) Konstrüktivizmin geliştirdiği sanatçıların toplumsal duyarlılığını şöyle dile getirir:



Görsel 5: Laszlo Moholy-Nagy



Görsel 6: Antoine Pevsner.

Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yönelindikleri bir süreç içinde sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim öngörmüştür (s: 103).

20.Yüzyılın başından itibaren heykel sanatının mekân, malzeme ve disiplinlerarası ilgiyle belirgin biçimde başkalaşan yapısı, mimariyle ortak paydalarını daha da artırmıştır. Heykel kaidesinden indiğinde mimariye daha yaklaşmış, malzeme, mekân ve form anlayışını değiştirmiştir. Geleneksel heykel formunun değişmez unsuru olan geleneksel kütlesi Konstrüktivizmle birlikte dışlanması gereken asıl sorun olmuş, eklenen ve neredeyse sadece planlardan oluşan heykel, yine de kütsel ama inşa edilen ve bütün bunlara rağmen hafifleyen bir yapıya dönüşmüştür. Strüktürel bir yapıya dönüşmenin doğal getirisi olan bu yenilikler heykeli mimariyle benzer kılmıştır. Çünkü mimari duvar ve taşıyıcı her ne işlevle olursa olsun planlardan ve bu planların bir birine göre eklenerek, konumlanmasından oluşarak mekân yaratan bir form dili ve yapıdır. Heykelin de geleneksel yapısında plan, temel bir değeridir, ancak Kübizm ve Konstrüktivizmden önce bilinçli bir şekilde tek başına forsal bir unsur olarak öne çıkmamıştır.

Boşluk mimarinin en başta gelen malzemesi, hesaplayarak içinde yer aldığı ve ya kesitlerle, planlarla yarattığı bir alanken, heykel, mimari gibi kütsel bir yapısı olmasına rağmen Konstrüktivizme kadar boşlukla, konumlandığı yer olsa da özel olarak ilgilenmemiş, mekân problemini geleneksel ve yapısal bir unsuru olan kaideyle gidermiştir. Boşluk daha önce heykel için, plastik bir değer olarak dikkat çekilmemiş bir unsurdur. Boşluk, Konstrüktivizme kadar heykelin dolu olan bölümlerinin arasında kalan, bu dolu ve biçimlenen kütselin elemanlarının ilişkisinden dolayı ortaya çıkan, genellikle hesapsız, biçimlenmesi dikkate alınmamış, bir alan olmuştur.

Konstrüktivizme kadar boşluk sadece heykelin çevresini saran bir unsur olmuş volümle ve ya heykelin, bu da çoğunlukla figürdür, bu nedenle figürün hareketinden kaynaklanan iç boşluklar dışında heykel sanatı kütleli bir sanat olmasına rağmen çevresini saran boşlukla ilgilenmemiştir. Boşluk hem kendi başına forma dönüşebilen bir değer hem de heykelin artık içinde yer aldığı ve ilişkisini gözettiği, bütün varlığıyla sorgulanan bir değere dönüşmüştür. Konstrüktivizmle birlikte ve sonrasında heykel sanatı, mimar ya da mühendisin yapı inşa etmesi gibi bir yaklaşımla ve strüktürel bir yapıya dönüşmüştür aynı zamanda Konstrüktivizmle birlikte heykel güncel teknoloji ve sanatın çakıştığı durağı uzun zaman sonra yeniden bulmuştur. Heykel yapısı gereği her zaman teknolojiyi gereksinmiş bir sanat olmasına rağmen klasisizmin hâkim değer ve heykelinde yeniliklere kapalı olduğu uzun aralıkta kendini ve geleneksel teknolojisini tekrar etmiştir. Bu tekrar ya da yineleme dönemi de Konstrüktivizm ve yeni değerleriyle son bulmuş, heykel yapısal değişikliklere açık başka bir yola girmiştir.

Geleneksel heykel formu dik, kaide üzerinde taş, ahşap ya da döküm tekniğiyle elde edilen bir yapıdır. Konstrüktivizmle birlikte heykel bu geleneksel yapısını ve yöntemlerini terk etmiş, inşa edilerek kaynak ve benzeri tekniklerle eklenen bir yapıya dönüşmüştür. O güne kadar genellikle kübik bir yapı olan kaide üzerinde yer alan kütleli bir objeyken Tatlin'le birlikte iki duvarın kesiştiği bir köşeye yerleşmiş, daha sonra havada asılı durabilen bir yapı olmuş ya da Carl Andre gibi Minimalist sanatçılarla zemine taşınan, yatay bir forma dönüşmüştür. Böylece heykel kaide gibi geleneksel mekânının ve yerleşim alanlarının dışında yeni alanlara, yeni bir mekân kavrayışına sahip olmuştur.

Çağdaş mimarinin öne çıkarttığı teknik ve malzemeler heykel alanının yeni ilgi noktası hatta çağdaş heykelin değişimine hız kazandıran başat değer olmuştur. Konstrüktivizmden önce Kübizm örneklerinde heykelin ilgi alanı içine günlük hayattaki nesnelerin girerek, malzeme anlayışının değiştiğini biliyoruz. Ancak bu akım heykelin kütlesi ve konumlandığı mekân anlayışında köklü değişiklik ortaya koyamamıştır. Konstrüktivizmle başlayıp Minimalizme kadar uzanan bir etkiyle heykel yüzey, strüktür ve malzemeye indirgenen bir sanat ürününe dönüşmüştür.

Cam, çelik ve diğer hafif yapı malzemelerinin mimarinin ilgi ve uygulama alanına girmesi ve yaşamın içinde yer almasıyla birlikte heykel de bu malzeme ve yapım esaslarına uyanmış ve uygulamaya başlamış, soyut sanatın katkılarıyla da geleneksel form dilini değiştirmiştir. Konstrüktivizmle birlikte heykel, özgül değerleri olan yüzey, plan, kütle, mekân, boşluk, strüktür gibi esaslara indirgenmiş bu temel değerlerin değişik aramalarına başlamıştır. Sanat soyutlaştığı için heykelin konusu, temsil edilen sembol dışında yalnızca kendi malzemesine ve boşlukla hesaplaşmasına indirgenmiştir.

Sadece malzeme ve mükemmel teknikle ele alınan kendinden başka hiçbir şeye benzemeyen Minimal heykel artık mekânla heykelin ilişkisinden oluşmuş, yalın bir formdur. Öyle ki bu nesnelerin heykel olup olmadıkları tartışması ve akımın kimi temsilcilerinin heykeli dışlayan ifadeleri söz konusu olurken, kimi temsilcileri de heykelin sözünü ettiğimiz değerlerinin üzerinden, heykelin yeni sınırlarını tartışarak, yeniden tanımlamışlardır. Burada önemli olan heykelin yeni fiziksel yapısı ve bu somut gerçekliğinin tarifi ve vurgusudur.

Geleneksel heykel kaide üzerinde sembolik bir yapıdır ve herhangi bir mekâna yerleşirken de kaideyle birlikte taşınmış, zeminle doğrudan ilişkisi olmamış bu nedenle de mekâna dolaylı bir ilişki kurmuştur. Oysa Konstrüktivizm ve özellikle Minimalizmle birlikte heykelin artık doğrudan mekâna oturduğunu, yeni bir kütle, strüktür ve zemin ilişkisinin geliştiğini görmekteyiz. Tıpkı soyut formlu bir mimari ürününün küçük ölçekli maketine

benzeyen bu heykeller, doğrudan zenime oturarak kaidenin aracılığını ret etmişlerdir. Bugün daha yoğunlaşan bir ilgiyle heykel- mimari benzerliği ya da ortaklığının öncülleri olmuşlardır.

Heykelin her planı daha önce temsil edilen nesnenin benzemesine hizmet eden bir detayken bu kez sadece nesnenin geçirgenliği ya da ızgara sisteminin oluşturduğu bir yüzeyin kendisi olmuştur. Boşluk, mimaride ise heykelin etkisiyle işlevden çok, dekoratif bir forma ya da bir plana dönüşmüştür. Dönemin yükselen değeri ve kentlerin birer parçası olan çağdaş yapı teknolojinin yansıdığı mimarlık, heykelin yüzünü döndüğü asıl alan olmuştur. Her iki alan da kütle, strüktür mekân, zemin ilişkisine dayalı olmaları ve bu benzerliklerini vurgulamayı mümkün kılan özelliklerini irdelemeleriyle, günümüz heykel ve mimarisinde karakterize olmuş özellikleri de belirlemişlerdir.

Heykel, 20. Yüzyılın ilk yarısında inşacılıkla mimarlık gibi eklemeli bir yapı ortaya koymuş, yüzyılın ikinci yarısında da Minimalizmle birlikte mekânla doğrudan ilişkisi olan bir sanat dalı olmuştur. Heykel ve mimarinin başlangıçta sadece kütsel olmak ve madde biçimlemeye dayalı temel ortak paydaları artmış, strüktür, boşluk ve mekân yaratma gibi yeni benzer ortak noktalar eklenmiştir. Son zamanlarda da mimarinin fonksiyon gözetmek dışında biçim ve plan ilişkisinde plastik arama kaygısı gözettiği yeni örneklerinde, tıpkı heykelle benzeyen formlar yaratmaya dönük, sanatın çeşitli eğilimlerinden de beslenen bir mimarlık anlayışı doğmuştur. Foster (2013: 13) çağımızın değişen mimarlık anlayışını şöyle açıklar: “Kanımca, savaş sonrası sanatın diyalektiği, yalnızca resimsel yanılmayı mekânsal yanılmaya kaydırmakla kalmamış, mekânın daha büyük ölçekli bir yanılıma olarak yeniden şekillendirilmesine de davetiye çıkarmıştır. Bu durumun, mimarlık için de önemli sonuçları olmuştur.”

Geleneksel yapısında heykelin kapladığı alan, mimarinin bahçesi, duvarı ve benzeri belirlenmiş, bilinen çeşitli üsluplarda da tipikleşmiş, iletildiği mesaja, yüklendiği sembol değere hizmet edecek noktalar olmuştur. Mimarinin geleneksel yapısında, heykel, mimarinin içinde yer alırken daha çok dinsel ve toplumsal sembol üzerinden dil birliği sağlamışlar aynı değer topluluklarına, birbirlerini tamamlayan bir içerikte hizmet etmişlerdir. Geleneksel yapılarında ne heykel çevresini ne de mimari heykeli kendine ve ilişkisine göre bugünkü gibi tasarlamamışlardır. Yani katedral, kilise ve diğer resmi yapılarda mimari mevcut iktidara yönelik oluşmuş, heykel de aynı içeriklerde üretilmiş ve bu sembolik yapılarda birbirlerine yakıştırılarak yan yana gelmişlerdir.

Geleneksel formlarında mimari ne kadar resmi yüzlü olmuşsa heykel de o kadar katı bir anıt formuna bürünmüştür. Ciddi kent meydanlarının ciddi yüzlü anıtları Ortaçağ, Rönesans ve Klasisizmin güç göstergeleri olmuşlardır. Bu ilişki bugün hala ticaret, siyaset gibi güçlerin kendini gösterdiği, metropollerden, küçük kasabalara kadar birçok başka mekânda ve kent meydanlarında hem de her kültürde halen, yaşayan bir ilişkidir. Kasaba meydanlarındaki anıtlarla, Amerika ve Dubai gibi ülkelerdeki özellikle müze mimarisinde ya da kültür merkezlerinde ele alınan heykel formundaki binalar dikkat çekmektedir. Heykel formuna girmiş bu binalarla içlerinde yer alan resim ve heykellerin ilişkisinin Rönesans'taki heykel- mimari ve sunum ilişkilerinden pek büyük bir farkı yoktur bugün. Günümüzde özellikle müze mimarisinde yaygın örnek olan, Guggenheim-Bilbao, Royal Ontario Müze eklentisi, Ulusal Sanat Müzesi(Osaka) ,Weisman Sanat Müzesi (Minneapolis) gibi heykel-mimari örnekleri sayılabilir hatta daha da fazlası eklenebilir. Bu sanat merkezleri dışında, resmi binalar ya da ticaret merkezleri gibi yine heykel formu taşıyan büyük yapılar yapmak bugün mimarinin popüler ilgi alanı olduğu gibi, büyük sermayenin de mimariden beklentisi, bu heykelsi formun görkemi ve plastiği olmuştur. Bu

beklenti Foster (2013) şöyle tanımlar:

Mimarının kentsel rolü ile ikonik gücü arasında nasıl bir ilişki vardır? Günümüzde ikonik binaların neredeyse kentsel alanı temsil etmesi bekleniyor; hatta kimi zaman, bu alanlardan arda kalan ne varsa hepsinin yerine geçebilecek bir etki yaratıyorlar; sanki yurttaşların günümüzde politikacılardan ve tasarımcılardan bekleyebileceği tek şey, bu simgesel tanıtım. (s. 60-61).

Heykelin mimariden beslendiği formsal değişimden çok bugün mimarının öne çıkardığı heykelsi form daha fazla göze batan ve istenen bir özellik olarak görülmektedir. Ayrıca günümüz mimarisinin Amerika, Avrupa ve Arap Yarım Adasında etkin olan örnekleri heykelsi form yaratmak için adeta yarışa girmişken tabii ki öne çıkan özellik heykelle ait olan özelliklerdir. Mimarının heykelin formuna bürünerek uyandırdığı ilginin içinde, yansıttığı ekonomik, politik ve ya inanç sistemini konuşuran ve bu içerikleri görkemli kılma eğilimi de yatmaktadır.



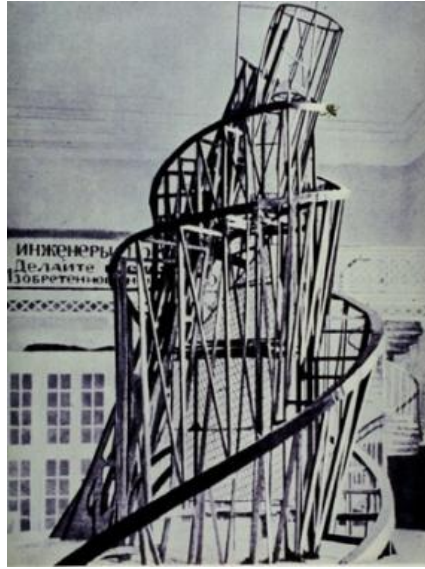
Görsel 7: Sidney Opera Binası, Jorn Utzoo, 1973.

Kentin kimliği sayılan kültür turizminin ya da milli değerlerin vurgulandığı bu büyük boyutlu heykelsi binalar, kentin sembolleşen nesnelere olma özelliği gösterirler. Sembol ve ya “ikonik” Foster (2013: 60-61) değerleri fiziksel ve üç boyutlu olmalarından kaynaklandığı gibi, dikkat çekmek için tasarlanan heykelle benzeyen formları ortak özellikleridir. Yani heykel ve mimarının sembol değerlerle birbirine bağlı yapılmış geleneksel ilişki ve örneklerinin dışında, bugün hep var olan yapısal özelliklerinin hiçbir dönemde görülmemiş bir benzerlik taşıması da dikkat çekicidir. Mimarının heykelle ait form dilini, heykelin de mimarının strüktür, plan, yüzey ve mekân anlayışını bugünkü yapılarına dâhil ettikleri görülmektedir.

Geleneksel mimari, heykel başta olmak üzere tüm plastik sanatların dilini içinde kapsayan ya da daha yerinde bir deyimle barındıran, kendi yapısında da sanatsal kaygıdan çok, işlev ve sembolik görevini esasa almış bir yapı sergilemiştir. Ancak çağdaş mimaride işlevden çok, ideolojik hedef gibi kaygılar öne çıkmış bu arayışın yani ikon yaratma isteğinin karşılığı ve yapının üstlendiği bu yeni amaçları içeren bir form arayışının yolu da daha heykelsi formda karşılık bulmuştur. Özellikle sermayenin bol olduğu Amerika ve Dubai başta olmak üzere son yıllarda dünya çapında etkin olan bir mimari tipi ortaya çıkmıştır. Hall Foster (2013) bu bina tiplerini Sanat- Mimarlık Kompleksi adlı kitabında ikon, pop,

vizyoner, anıtsal binalar olarak kategorize eder. Ama hangi kategoride ele alınırsa alınsın bugün mimarinin popüler olan, heykele benzeme eğilimi, dünyanın hemen her yerinde her ölçekte etkisini hissettirmektedir. Hatta bazen salt form dili değil, malzeme yapısı ve yüklenen işlevin getirdiği eğilim moda şeklinde yaygınlık göstermektedir.

Günümüz mimarisinin yüzü sanatın güncel ilgilerine daha dönük ve tıpkı çağdaş heykelin kendi kaygılarında olduğu gibi, kütlelen çok yüzey ve plan ilişkilerinde heykel gibi form kaygısı güden ve artistik bir dönüşüm sergilemektedir. Mimari geleneksel arama noktaları olan işlevden ve mekândan ödün vererek, plastik, kültürel, ideolojik mesajların öne çıktığı, toplumsal kimlik yüklenen sosyal, ulusal ve ya evrensel değerleri içermeyi hedefleyen sembol bir yapı arama içindedir. Bu istekleri biz Tatlin'in III. Enternasyonal anıtında görmüştük. (Bknz: Görsel 8.)



Görsel 8: Vladimir Tatlin, 1920.

Günümüz mimarisinin içeriği salt toplumsal ya da siyasi bir kaygı gütmekten çok kent ya da sipariş veren tarafın sembolü olmaya aday, popülist tüm eğilimleri yanında, çevreci yaklaşımlar içeren müze, şirket ve ya hükümet binalarını, hem form dili aramada hem de işlev yüklenmede Tatlin'in düşünüy gerçekleştirmeye soyunmuş mimarlar yaratmaktadır sanki. Ali Artun heykel binaların en ünlülerinden biri olan Guggenheim- Bilbao için (Bknz: Görsel 9.) yazdıklarıyla aynı zamanda günümüz mimarisinin taşıdığı ortak dili de ortaya koymuş olur:

Oysa Bilbao Guggenheim, Schinkel'in müzesinin ve buradaki müzeolojik rasyonelitenin tam karşısı. Modern müze işlevleriyle bir ilgisi yok. O bir *spectacle*, bir gösteri. Ve *Gösteri Toplumu* kitabının yazarı Guy Debord'a göre, *spectacle* yoğunlaşmış sermaye. Gösteri burada mimarlık. Sanat da mimarlığa indirgenmiş. Yapı zaten son derecede heykelsi, gemiden esinlenilmiş. Belli aralıklarla bütün yapı dumana boğuluyor. Geceleri müzenin parlak cephesi dev ışık gösterilerinin ekranına dönüşüyor. İç mekânlarda dekor anlamında kullanılmış sabit sanat eserleri var: Jenny Holzer, Oldenburg, Richard Serra... Bütün tanıtım, bir müzeyi müze olarak tanımlayan sanat eserlerine değil, müzenin mimarlığına yönelik. Sanat o zaten ve bu sanatın dâhisi de Frank Gehry. Sanat eserleri onun gelip geçici süsleri ya da eklentileri sanki. Zaten bu tür tasarımın, işleve öncelik veren modern mimarlıkla, Bauhaus'la, Adolf Loos felsefesiyle filan bir ilgisi yok. Ayrıca Guggenheim ne zamandır modaevlerinin sergilerine, hatta motosiklet sergilerine de yer veriyor programında: *Art of the Motorcycle*. Bu sergilerin

arkasında Armani, BMW gibi şirketler var. Ayrıca müze galerilerinde büyük şirketlerin ziyafetleri düzenleniyor (Artun, 2007).



Görsel.9:Guggenheim-Bilbao, Frank Gehr.

Binalar kentin fiziksel yapısını oluştururlar ve iyi bir mimarının sergilendiği ya da sergilenmediği, irili ufaklı cüsseli yapılarıyla da bu fiziksel kitlenin başlıca elemanlarıdır. Bir kentin ilk anda göze hitap eden, başka şehirlerden ayrılan kimliğini ortaya koyan görsel unsurları bina, köprü, yol, viyadük gibi, bir mimari anlayışın sergilediği, eskisi ya da yenisiyle tüm bu yapıların bir aradalığının ortaya koyduğu bütünlüğüdür. Kent kimliği için daha iri cüsseye sahip olan binalar ve diğer mimari ürünleri kent peyzajını oluşturan başlıca aktörlerdir, arkasından gelen daha küçük diğer plastik sanat ürünlerinin de en irisi olan heykel, ikincil aktör gibi sıralanabilirler. Ancak Paris, New York, Londra gibi metropollerde, aynı mimarının heykelden ödünç aldığı sembol olmak yönündeki kimlik söz konusu olduğunda, mimariden ufak cüsseli ancak sembol olarak daha ilgi çeken heykel ve onları barındıran müzeler etki bakımından daha öne çıkarlar.

Heykel binaların hepsinin taşıdığı ortak özellikler, gelecekçi bir form dili, yatay ya da dikey farklı düzlemlerde strüktür, ileri teknoloji ve soyut simgesel formlar ortak dil haline de gelmiştir. İşte bu özellikler aynı zamanda mimariyi heykelsi kılan özelliklerdir aynı zamanda.

Bugün mimari, şehir dokusu ve çevreyle ilişkisini gözden geçirdiğinde, sanat akımlarına paralel gelişen yeni bir form anlayışına sahip olmuş ve heykele benzemiştir. Bu iki alan kökenleri incelendiğinde aynı soydan gelen hacim sanatlarıdır. Geleneksel yapıları düşünüldüğünde mimari tüm sanat alanlarını içine aldığı gibi, heykeli üstünde ya da dışında da barındıran bir disiplin olmuştur. Heykel ve mimari bir birine göre konumlanmalarına dayalı ilişkiye rağmen işlev bakımından ayrılıklar sergilemişlerdir. Ancak geleneksel yapılarında sahip oldukları kütle ve madde biçimlemeyle sınırlı olan ortak noktaları, bugün benzer malzemeler, strüktür, yüzey ilişkisi ve biçim diline kadar genişleyen bir ölçekte artmıştır. Öyle ki oran farklılığı ve işlev dışında mimari, heykelin büyük ölçekli bir hali, heykel de mimarinin küçük ölçekli modeli gibi algılanacak kadar benzerlikler göstererek, kendi özelliklerini dönüştürmektedirler.

Aslında, beş yüzyıl içinde kaydettiğimiz söylenen “büyük” başarının, bu fikirden bir öncekine gitmek olduğu söylenebilir. Asıl sorun şudur ki hem binalar hem de sanat artık aynı şekilde düşünülmektedir. Bunu, benim “kaide” testi adını verdiğim bir denemeye daha iyi anlayabilirsiniz. Çağdaş binaları alıp bir kaide üzerine yerleştirdiğinizde, çoğu gerçekte modası geçmiş soyut heykeller gibi dururlar. Soyut heykeller olarak kaideler üzerinde dururken de tabii herkesten şöyle bir tepki alırlar: “Aman Tanrım! Böyle şeyler yapan kaldı mı artık?” Artık kimse Modernist ya da Çatıkçı heykel yapmaya bayılmıyor. Tüm bunlar, bu yeni “kamusal sanat” anlayışı, galeri içinde “yalıtılmış”tan kaynaklanıyor. Kamusal sanat ile mimarlığın artık birlikte olmama nedeni, uyumun kalmaması; artık ortak bir dil yok ve uzlaşma ikonografisi de kesinlikle yok artık. Mimarlığın kuşkusuz bu tür düşüncesinin büyük mirasçısı oldu. Gerçekte yüzyılımızın “büyük binaları”, yalıtılmış heykel çalışmaları olma dürüstlüğü gösteriyor. Fransa’da, Poissy-sur-Seine’deki Villa Savole (1929-31) örneği gerçekten de içten patlamalı bir motor gibidir. Bugünün mimarlığında sorunlu olan, mimarlığın heykel olduğu, dinamiklerinin özünde heykelsi olduğu iddiasını taşımasıdır. (Wines, 2000:161)

Foster (2013:219), R. Serra’nın zemin ilişkisine dayanan heykel anlayışı üzerinden, mimari, resim ve heykeli şu şekilde kategorize eder:

Serra bir yandan, heykelin kendi başına bir dil olarak mutlak bir konumu olduğunda ısrar eder; diğer yandan, resmin ve mimarlığın bazı yönlerinden pay almasını sağlayarak bu dille oynar-ama sadece, heykelin bu iki mecradan farklılığını ifade etmek için. Böylece, örneğin, yaptığı heykeller zemin-şekil ilişkilerindeki alışkanlıklara direnmeleri bakımından resme karşı olsa da, bir yeri çerçevelemeleri bakımından resme ait bir unsuru paylaşırlar³⁷.

Foster aslında bu üç alanı zemin ilişkisine bağlı olarak kategorize eder. Resim sadece zemine ait olanı, manzarada dile getirir ve hep o boş alanı ya da içindeki nesnelere resmetmiştir. Oysa heykel ve mimari bizzat bu alan üstünde oturmuşlardır. Serra, Morris ya da Christo gibi hem Minimalizmde hem de Arazi sanatında ürün veren sanatçıların çalışmalarında, heykel malzeme ile bu zemin ilişkisinin kendisinden ibarettir. Boyut büyüyüp alan da genişledikçe resmin yansıtacağı bir ölçek ve görsel etki taşınmaktadır. Çünkü geleneksel heykel öyle araziye yayılan, geniş yaygın bir kütle değil, deyim yerindeyse derli toplu ve kütleli uzakta bile hissettiren bir katılığa sahiptir. Aynı özellik, heykelle benzer fiziksel özelliklere sahip mimari için de geçerlidir. Foster’ın (2013:219), sözünü ettiği “resme ait unsur” paylaşmak bu olsa gerek. Ancak resim çerçevesinden dolayı sınır taşır. Bu sınır dışında resim, mekân ve ya geniş bir arazi gibi bir boşluğu sadece çerçeve içinde hissettirir. Oysa heykel ve mimari yer aldıkları alanı kütlelerinin sınırlarıyla tıpkı resmin çerçevesi gibi sınırlarlar ama bu alana kendi zeminleriyle somut ve fiziksel bir gerçeklik olarak yerleşirler. Yani zeminin ya da alanın kendisi mimarinin ve heykelin öteden beri alışkın olduğu ve kütleleriyle organik bağları olan bir unsurdur ve mimariyle heykelin en temel ortak paydası da bu zemin ilişkisine dönüşmüştür bugün.

Sonuç

Arazi sanatıyla birlikte heykel Rosalind Krauss’un (2002:108) deyişiyle sınırları “genişlemiş” bir içeriktir artık. Mimari de heykelin sanat diline taşınmış bir içeriğe ve uygulama alanına sahip olmuştur, bugün bu iki sanat dalı geçmişteki ilişkilerine göre daha çok akraba sayılacak benzerlikleri daha da fazlaşmış yapılara dönüşmüşlerdir. Ancak mimari, her ne kadar heykel formuna bürünse, değişen çağdaş değerler ve piyasa isteminin doğrultusunda dev boyutlu heykeller gibi görünse de, heykel değildir. Heykel de mimarinin malzeme ve yapım esaslarını benimsemesine rağmen, mimari değildir. Tam anlamıyla bir birlerine benzemelerine olanak olmadığı gibi, tam anlamıyla birbirlerine dönüşmeleri de mümkün değildir. Bu iki alan tüm ortak paydalarına rağmen plastik dil, işlev ve oran başlıklarından dolayı uzlaşmaz içeriklerdir aynı zamanda.

Kaynakça

ANTMEN, Ahu (2009), **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ARTUN, Ali (2007), “**Sanat Emlak Karması**”, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-emlak-karmasi/2007> Erişim Tarihi: 4.03. 2015.

ARTUN, Altınıyıldız Nur (2014), **Sürrealizm/Mimarlık Mekân Sanatı**, (Çevirenler: Renan Akman, Nur Altınıyıldız Artun, Zeynep Baransel, Ayşe Boren, Elçin Gen, Hanneke van der Heijden, Roysi Ojalvo, Esin Soğancılar, Akın Terzi, Mustafa Tüzel), İletişim Yayınları- İstanbul.

FOSTER, Hall (2013), **Sanat- Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat Mimarlık ve Tasarımın Birliği**, (Çev. Serpil Özaloğlu), İletişim Yayınları, Sanat Hayat Dizisi- İstanbul.

HASAN, Taşçı (2014), **Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

KUSPİT, Donald (2006), **Sanatın Sonu**, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları İstanbul.

KRAUSS, Rosalind (2002) “**20. Yüzyılda Heykel**”, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:82.

WINES, James (2000), “**Çevre Sanatı ve Peyzaj: Değişen Bazı Tanımlar**”, 159-171, Sanart, Sanat ve Çevre TMMOB Mimarlar Odası, Jale Nejdet Erzen.

İnternet Kaynakçası

https://morganlemercier.files.wordpress.com/2012/07/richard-serra_la-matic3a8re-du-temps_guggenheim-bilbao.jpeg?w=710

http://www.ritchiewiki.com/wiki/files/thumb/Sydney_Opera_House_2.jpg/425px-Sydney_Opera_House_2.jpg Hall, Todd & Littlemore.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-emlak-karmasi/>, (erişim tarihi: 4.03. 2015).

<http://www.e-architect.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/guggenheim-museum-bilbao-spain1-509x400.jpg>

SANATSAL YARATICILIK, KİŞİLİK VE YARATMA SÜRECİ

Bariş YILMAZ⁴⁶⁵

Özet

Bilimde ya da sanatta olsun her yeni buluş ve yaratım, yeni bir çözüm arayışının ve farklı bir düşünce çabasının ürünüdür. Yaratıcılık ilerlemenin, gelişmenin olmazsa olmazı, değişimin ve katetmenin değişmeyen unsurudur. Sanatsal anlamda yaratıcılık ise farklı kişilik özelliklerini taşıyan bireylerde, psikolojik ve bazen de fiziksel dışavurumlar ile kendini gösterir. Sanatsal bir yaratıyı meydana getiren yaratıcı dürtüler ile birlikte, bunu, yani yaratma sürecini tetikleyen koşullar ve özellikler ortak paydalar dahilinde ortaya çıkar. Sanatçıyı yaratıma itenler ile birlikte, yaratım sürecindeki psikolojik ve fiziksel durumu, sanatsal yaratıcılığa örnek teşkil eden özellikler sunar bize. Bu araştırma, mevcut literatürler taranarak derlenen veriler ışığında “sanatsal yaratıcılık” ve onun oluşumunu sağlayan sanatçısının kişilik özellikleri ile bu yaratı sürecindeki özelliklerin incelenmesi olarak gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yaratım, Kişilik, Psikoloji, Yapıt

ARTISTIC CREATION, PERSONALITY AND CREATING PROCESS

Abstract

Whether in art or science, every new innovation and creation are product of a different thoughts effort and a new solution seeking. Creativity is prerequisite for the improvement and development. It is a constant factor of the alteration and progression. As for the artistic sense of the creativity reveals itself by psychological and sometimes physical expressions on the individuals who have different personality characteristics. Triggering factors of the creating progress and traits are become evident within common ground along with creative impulses that creates an artistic creation. Psychological and physical condition of the artist during the creation progress along with the push factors for creation, offer us epitomic features. This research will be done in consideration of compiled data by the reviewing of current literature as an examination of “artistic creation” and personality traits of the artist that supplies its formation on creation process.

Keywords: Creation, Personality, Psychology, Work of Art

Yaratıcılık Nedir?

George Bernard Shaw, “Makul kişi, kendisini dünyaya adapte eder; makul olmayan kişi ise, dünyayı kendine adapte etmek için ısrar eder. Bu yüzden tüm ilerleme, makul olmayan kişiye bağlıdır” (Evans, Deehan, 1988: 63) demektedir. Bu ifadesi ile Shaw, “bilinmeyen ve çözülemeyen için yeni yollar aramanın yaratıcı bir bakış açısı ile mümkün olup, ilerlemenin buna bağlı olduğunun altını çizmiştir.

Yaratıcılık kavramı, bilim, sanat yapıtları, reklamcılık, moda, dekorasyon, piyasaya sürülen endüstriyel ürünler gibi bilimsel, sanatsal ve endüstriyel etkinliklere ilişkin oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Bu da yaratıcılığa ilişkin farklı görüşlerin ortaya konmasını olanaklı kılmıştır. Bu görüş ve tanımlamalarda ortak payda “yeni bir şeyin ortaya konması”

⁴⁶⁵ Arş. Gör., Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi. baris.yil@hotmail.com

olurken, genellikle insanların yaratıcı taraflarının yanı sıra bilgisel, eğitimsel, düşünsel (zeka) kişiliği üzerinde yoğunlaşmıştır.

Torrance Yaratıcı Düşünme Testi El Kitabı'nda (Torrance Test of Creative Thinking) yaratıcılığın tanımını şu şekilde yapmaktadır:

“Yaratıcılık, sorunlara; bozukluklara, bilgi eksikliğine, kayıp ögelere, uyumsuzluğa karşı duyarlı olma; güçlüğü tanıma, çözüm arama, tahminlerde bulunma ya da eksikliklere karşı denenceler geliştirme, bu denenceleri değiştirme ya da yeniden sınama, daha sonra da sonucu başkalarına iletmektir” (Sungur, 1997).

Yaratıcılığın varlığında, esnek ve özgün düşünebilme ve sorun çözme etkinliği vardır. Bir probleme karşı yaklaşımda akıcı bir düşünce ile birlikte pek çok cevap bulabilme ve sıralayabilme yeteneği yer alır. Kısaca yaratıcılık “bilinmeyeni bulma ve her yeni probleme çözüm getirme uğraşdır” (Becer, 1993: 43).

Thurstone'a (1952) göre, eğer bir düşünür, ansızın sonuçlanıveren ve onun için bazı yenilikler ifade eden bir çözüme ulaşmışsa bu yaratıcı bir eylemdir. Thurstone'a göre fikir, sanatsal, mekanik ya da kuramsal olmalıdır. Fikir eğer örgütlenmiş bir problemi çözüyorsa, uygulanabilir olmalıdır. Bu, yeni bir futbol oyunu, zekice bir satranç taktiği olabildiği gibi yeni bir slogan da olabilir.

Sosyal Psikolog Irwing Taylor (1959) ise, insan yaratıcılığını beş aşamada incelemektedir:

- 1- Yetenek ve beceriye dayanmayan ve özellikle çocuk resimlerinde görülen; “İlkel ve sezgisel yaratıcılık”,
- 2- Ustalıkla ama yoğun bir gerçekçilikle ulaşılan; “Üretici yaratıcılık”,
- 3- Eski parçalarla yeni şeylere ulaşılan; “Buluşçu yaratıcılık”,
- 4- Soyutlama yeteneğinin sergilendiği; “Yenilikçi yaratıcılık”,
- 5- Doğuştan sahip olduğu düşünülen; “Dahi yaratıcılık”

Yaratıcı aşamalardan en önemlisi olan dahi yaratıcılık aşamasındaki sanatçı, soyutlama yetisi olarak oldukça kabiliyetlidir ve yeni bir sanat ve tasarım üslubunun öncülüğünü yapabilir. Sanat tarihi buna örnek gösterilebilecek pek çok örnek ile doludur.

Theodor W. Adorno'ya göre, bir şeyin değişmesi mümkün olursa, o şey için daha başka olanaklar vardır. “O halde yaratıcılık, kurallara da karşı gelip, denenmiş şeylere karşı kuşku gösterebilmektir” (Bode, Otto, 1979: 18).

İnsan, yaratarak varlığını anlatıma kavuşturur. Bu durumun “yaratıcılığın var oluşunun zorunlu bir devamı olduğu” (May, 1994) söylenebilir. “Kişinin kendisiyle dış dünya arasında var olduğunu hissettiği bir boşluğu doldurma ya da bir bağlantısızlığı giderme dürtüsünden doğduğu” (Tozar, 2002) düşünülen yaratıcılık olgusunun, kişiye özgü olduğu gerçeği kabul edilebilir bir gerçektir.

Doğulu düşünür Krişnamurti'ye göre, yaratıcılığı tetikleyen unsur hoşnutsuzluktur ve ancak hoşnutsuzluğun olgunlaşmasıyla yaratıcılık süreci başlayabilir. Ama sözünü ettiği yaratıcılık yolu ilahi bir yol, gerçeği ve Tanrıyı bulmanın yoludur. Ona göre, “Tam da Tanrının kendisi bu yaratıcılık durumudur” (Krişnamurti, 1988: 53)

Yaratıcılık kavramını toparlayacak olursak; yaratıcılık kalıpların dışında, alışılmışın ötesinde düşünebilme ve üretebilme becerisi olarak tanımlanabilir. Yaratıcılık ya da diğer bir deyişle yaratıcı düşünme becerisi; bilindik bilgi, ürün veya deneyimlerden yola çıkarak, farklı, yeni ve bilinmedik bir ürün, fikir veya bir eser oluşturabilme becerisidir. Aynı şeye bakmak, ama farklı algılamaktır.

Sanatsal Yaratıcılık ve Kişilik

Yaratıcı eylem, bilim adamları, düşünce adamları ve özellikle de sanatçılar arasında sık görülür. Yüzyıllar boyunca olağanüstü insanlara özgü bir yetenek olarak görülen yaratıcılık sadece güzel sanatlar alanına dahil bir durum olarak algılanmıştır. Baltacıoğlu'nun, sanatta yaratıcılık konusundaki şu sözleri ilginçtir:

“... Sanat bir yaratıcı değil, bir uyandırıcı, bir coşturucudur. Estetik duygu insanda varolan ancak bilinçaltında kalan şehvet duygusu gibi biyo-psikolojik ya da sosyo-psikolojik duyguların uyanması, bilinç üstüne çıkmasıyla meydana geliyor. Böyle olunca her sanat eseri değer kuramında sıraladığımız, duygulardan birini aşıl原因an değil, bilinçaltında yaşayan türlü duyguları canlandıran, bilinç üstüne çıkartan bir teknik demektir” (Baltacıoğlu, 1976:9)

Sanatçının biçimlendirme sürecine katılması çevresini ve bunun ile birlikte dünyayı algılama sürecine girmesi ile eş zamanlıdır. Bu özel bir çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Bu eylemde algılayıcının yani sanatçının psikolojik durumu eylemi ortaya çıkarandır. Yaratıcı süreç duygulanımsal sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak keşfedilmelidir.

May bunu “Yaratma Cesareti” isimli kitabında karşılaşma olarak tanımlar. Ona göre sanat eseri karşılaşmadan doğar. Bu sadece resim için değil, şiir ve yaratıcılığın diğer biçimleri için de doğrudur. Yaratıcı edimi ve onun incelenmesini bu kadar zor kılan, yaratıcı edimin iki kutup arasındaki bir karşılaşma olmasındandır. “Öznel kutbu olan kişiyi bulmak, ortaya çıkarmak yeterince kolaysa da, nesnel kutbu, “dünya”yı ya da “gerçeklik”i tanımlamak çok daha zordur” (May, 2005: 96)

Picasso'nun “ben aramıyorum, keşfediyorum” olarak açtığı yaratma formülünün, bir diğer ressam Cezanne'da “ben çalışarak arıyorum”a dönüşmesi bile sanatçı kişiliğinin karmaşıklığı ve farklılığı konusunda ipuçları taşımaktadır. Bu karmaşık kişilik yapısı ve yaratma psikolojisi doğal olarak psikiyatrist, psikolog ve sanat eleştirmenlerinin ilgilenmesine, tartışmasına yol açmaktadır.

Sigmund Freud bu konuda, “Sanatsal beceri psikanalitik olarak ulaşılmazdır... psikanaliz, sanatsal yaratıcılığın doğasını anlamak için hiçbir şey yapamaz” demişse de kendi dahil çok sayıda analist yıllarca yaratıcı zihni çözmeye uğraşmışlar. Viyana Psikanaliz Topluluğu'nun 1907 kayıtlarına bakıldığında, yaratıcılığa ve biyografilere karşı artan ilgi çarpıcıdır. Üç farklı yaklaşım belirgindi: Sadger, sanatsal yaratıcılık sürecini keşfetmek iddiasından tamamen uzakta, salt tıbbi merakla, patobiyografiler yazıyordu. Tam tersine Hitschmann, yaratıcı kişinin özellikle bu sıra dışı yolla kendini ifade etme seçimini anlamak istiyor, bunun için bir sanatçının yaşam öyküsü üzerinde çalışıyordu. Diğerleri ise ünlü Küçük Hans'ın babası müzikolog Graf önderliğinde, yaratıcılığı anlama sürecinde asıl bilgi kaynağının sanatçının eserleri olması gerektiğini vurguluyorlar, biyografilere prim vermiyorlardı.

Freud 1908'de: “Bir gün, birisi, çocukluktaki izlerin daha sonra ortaya çıkan hastalıkta oynadıkları rol dışında büyük başarılar üzerindeki etkilerini de araştırmalı” demiştir. Bu söz neden psikanalitik kuramın kendi gelişim çizgisi boyunca yaratma arzusunun kökenlerine, eserin içeriğinin ne anlattığına, eseri ortaya çıkartan bilinçdışı süreçlerin neler olduğuna dair yanıtlar aradığına ve aramaya devam ettiğine ışık tutuyor. İnsan zihninin gizemli labirentlerini aydınlatma iddiasındaki bu dinamik bilim ile sanat arasındaki aşk doğası gereği kaçınılmazdı ve ilk meyvesi Freud'un Leonardo Da Vinci monografisi oldu (1910).

Freud ve içinde bulunduğu anlayış, sanatsal yaratıcılığın, kişinin hastalıklı (nevrozlu) olduğunun bir kanıtı olduğunu belirterek, sanatçıyı “hasta insan” kategorisine sokar.

Dostoyevski, Beethoven gibi sanatçılar ve eserleri üzerinde yaptığı araştırmalar sonucunda Freud, sanatçının baskı altında tuttuğu dürtülerini, itilerini, düş gücü ve imleme ile doyumuna ulaştırmaya çalıştığını öne sürer.

Yaratıcı bireylerin ruhsal problemler yaşamaları ve çoğu sanatçı biyografisi bize sanatsal yaratı ve ruhsal bozukluklar arasında bağlantıların olabileceğini işaret eder. Amerika'da yapılan bir araştırma şu sonuçları ortaya koyuyor: Yaratıcı işlerle uğraşanlar arasında depresyon oranı toplum geneline göre 8-10 kat daha fazla... sanatçıların yüzde 75'lik bir kısmının hayatlarının belli bir döneminde psikolojik tedavi gördüğü bir başka sonuç. Leonardo da Vinci'nin 67 yıllık yaşamında sadece 17 resim yapması ve bunların bir bölümünü asla tamamlayamaması onun hiperaktif olup dikkat bozukluğundan kaynaklı olması ile ilgiliydi diyebiliriz. Çok işe el atar, ama; daha elini attığı an aklı başka bir işe kayar, tabii hiçbirini bitiremezdi. Beethoven ise tam tersi bir durum söz konusu olmuştur; kendisini klasik müziğin dehası mertebesine yükselten ünlü yapıtlarını ölen kardeşi Caspar Carl'ın dul karısı Johanna'ya aşık olduğunda bestelemiştir. Klasik müziğin dahisi, Johanna'ya karşılıksız tutulduğu 1812 ile 1817 yılları arasında tek bir "dişe dokunur" yapıt çıkaramamıştı. Beethoven ve Cinsellik adlı kitabın yazarı Derek Strahan'a göre, ne zaman ki evlenmişler, o zaman yeniden eski havasına kavuşmuştu. Çoğunlukla karşılıksız aşk "travması"yla harekete geçen ilham perisi ya da yaratıcılık, Beethoven'da tam tersi bir zamanda harekete geçmişti.

Aslında yaratıcılık ve "anormal ruh hali" arasındaki bağlantı ilk kez Antik Çağ'da kurulmuştu. Romalı Soranus, hafif deliliğin sanatçılığa iyi geldiğini söylemiş. Eflatun bunun felsefesini yapmıştı. Eflatun "esinlenmiş mani"den söz etmişti. Buradan yola çıkarak "birey için kötü olan, bazen toplum için iyi olabilir" demişti. Yani "Birey ruhsal bozukluk yaşayabilir ve bundan dolayı acı çekebilir, mutsuz olabilir. Evet, onun açısından bu durum kötüdür. Ama onun bu ruh halinin tetiklediği yaratıcılık toplum için yararlı eserler ortaya çıkaracaktır. Bu da toplum için iyidir" demişti.

Charles Dickens, Newton, Van Gogh, çocukların masalcısı Hans Christian Andersen, Balzac, Hemingway, Hermann Hesse, Mark Twain, Kont Drakula'nın yazarı Mary Shelley... Bu büyük yaratıcıların hepsi de manik depresyonla malûldü. Eflatun'un ifadesiyle söylersek, "esinlenmiş mani" sahibiydiler.

May ise yaratıcılığın ciddi psikolojik sorunlarla bütünleştiğine katılarak yaratıcı kişiliğin zorunlu olarak nevrozun ürünü olmadığını savunur. Bu konuda şöyle bir ifade kullanır:

"Yaratıcılığın nevrozla bütünleşmesi karşımıza bir ikilem çıkarır- yani, sanatçıların nevrozunu psikanalizle tedavi edersek artık yaratmayacaklar mı? Diğerleri gibi bu çatallanmanın kökü de indirgeyici kuramlarda. Daha ileri gidersek, yüceltme (sublimation) ile ima edildiği gibi, etki ya da dürtünün aktarılıp (transfer) yer değiştirmesi yoluyla yaratıyorsak, ya da yaratıcılığımız telafi ile kastedildiği gibi, sadece bir başka şeyi başarmaya çabalamanın yan ürünü ise, tam da yaratıcı edimimizin değeri bir sahte-değer olmaz mı? Yeteneğin hastalık, yaratıcılığın da nevroz olduğunu sokuşturmaya çalışan bu savlara karşı gerçekten güçlü bir tavır almalıyız" (May, 2005: 63)

Freud'un görüşüne karşı olarak C.G. Jung'da May ile aynı savı paylaşır. Jung bu konudaki düşüncelerinin ilk basamağında, sanat uğraşının doğal olarak sanatçı açısından psikolojik bir yönünün bulunduğunu, ancak, psikoloji-sanat ilişkisi söz konusu olduğunda, sanatın özüne zarar vermeyen bir yaklaşım içinde olmak gerektiğini, gerçekte sanat eserinin ne olduğuna sanat estetikçilerinin karar verebileceğini belirtiyor. Ancak sağlıklı bireylerin sanat eseri yaratabileceklerini söyleyen Jung'a göre, psikanalist bir nevroz olgusunu, mesleğinin merceği ile bakarak bir sanat yapıtı gibi görebilir. Fakat sanat yapıtının tıpkı nevroz gibi aynı psikolojik koşullar altında doğduğu tartışılmaz gerçeğine karşın, aklı

başında, meslekten anlayan birinin patolojik bir olguyu sanat yapıtıyla karıştırmayacağını, ister nevrozlu bir aydın için, ister şair için isterse normal bir insan için olsun, söz konusu koşulların aynı ve değişmeden kaldığını söyler.

May, nevrozik bir insanın da tıpkı sanatçıda olduğu gibi yalnızlık, hiçlik, yabancılaşıma duygularıyla boğuştuğunu; ancak sanatçı bu duygularını yaratıcılığı aracılığıyla ortaya koyarken, nevrozik kişinin bunu yapamadığını, bu çelişkileri yaratıcılığa dönüştürememenin yetersizliği ve bu duyguları reddetmenin olanaksızlığı arasında sıkışıp kaldığını öne sürer. Sanatçının nevrozik olarak kabul edilmesine karşı olsa da, "iyi-uyumlu" insanların büyük ressamlar, heykeltıraşlar, yazarlar, mimarlar, müzisyenler olmalarının çok nadir olarak karşımıza çıktığı saptamasında bulunarak, yine de sanatçı insanın ayırıcı özellikler taşıdığını kabul eder. Ona göre sanatçılar, genellikle kendi iç dünyalarına dönük, yumuşak huylu bireylerdir. Ancak tam da bu özellikleri (yumuşak huylu olmaları) onlara, baskıcı bir toplum açısından çekinilecek kişiler olma niteliği kazandırır. Çünkü sanatçı, doğası gereği "kafa tutma" gücünü kendinde görendir, "ası"dir.

Yaratma Süreci

Aristotle (M.Ö. 384-322) insanları sanatçıya dönüştüren yaratma arzusunu şöyle tanımlamıştır; "Her sanatçının amacı bir şeyi yaratmaktır, bir sanatla uğraşmak bir şeyi nasıl yaratacağını araştırma yanında, yaratılanın kendisini değil, onu yaratanın varlığını, düşüncesini ve duygusunu yaşama geçirmektir" (Eugene&De Bruhl, 1996:34). Sanatçıların görsel dünyayı algılaması bir biçimlendirme sürecine katılması anlamına gelir; bu özel bir çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Yaratıcı eylemde ilk durum bir karşılaşmanın gerçekleşmesidir. May'in ifadesi ile bu:

"Sanatçılar resmetmeyi amaçladıkları kır manzarasıyla karşılaşılır-ona bakarlar, onu şu ya da bu açıdan gözlerler. Onun içinde emildiklerini, yutulduklarını söyleyebiliriz. Ya da, soyut ressamların durumunda olduğu gibi karşılaşma, sonradan palettteki göz alıcı renklerde ya da tuvalin katı cezbedici beyazlığında kendini dışa vuracak bir fikirle, bir iç hayalle olabilir" (May, 2005: 65).

Gömülmek, emilmek, yutulmak, kapılıp gitmek vs., yaratıcı sanatçı, bilim adamı ya da oyun oynayan çocuğu anlatmak için kullanılır. Hangi isimlerle adlandırılırsa adlandırılısın has yaratıcılık, yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışı ile nitelenir. May bu anı coşku olarak niteler.⁴⁶⁶

Bu, mutluluk ya da haz değildir. Sanatçının yaratma sürecinde yaşadığı memnuniyet ya da tatmin de değildir. "bilincin artışıyla atbaşı giden, kişi kendi gizilgüçlerini gerçekleştirirken akıp giden duygu olan coşkudur" (May, 2005: 68).

Sanatçının "karşılaşma" anından önceki beklemesi ise çoğu zaman kederli, fırçası elinde, tuvalinin başında bir mizansen olarak imgelemesine rağmen, bu bekleme yaratının doğma sürecinin organik zamanında ilerlemeye başlaması için bir beklemedir. Kişi görünürde çözümsüz bir problem üzerinde bilinçli ama başarısız bir şekilde kafa yorar.

"Bu bekleme, bir atlayıcının trampolinin ucunda kendini dengelerken atlamaması, fakat adegelerini, tam anımı bulana dek duyarlı bir denge içinde tutması gibi yüksek düzeyde bir dikkati gerektirir. Bu etkin bir dinlemedir; yanıtı ıstıtmeye kitlenmiş, görü ya da sözcükler arz-ı endam eylediklerinde neyin yakalanabileceğini görmek için pusuya yatmış, tetikte" (May, 2005: 98)

⁴⁶⁶ Rollo May, **Yaratma Cesareti**, Metis Yayınları, İstanbul 2005, s.68

Yaratma süreci, sancılarla, kıvranmalarla dolu bir süreçtir. Belki, bir anne adayının doğum sancılarına benzetilebilir. Yaratan insan her eseri ile yeni bir şey doğurmaktan çok, kendisi de yeniden doğma sancısını yaşamaktadır. Bunu en güzel ifade edenlerden birisi de psikanalist Erich Fromm'dur; "İnsanın hayattaki temel amacı kendisini doğurmaktır"(Eugene&De Bruhl, 1996:126). Bu doğumun sancısız, sıkıntısız olmamasını da doğal karşılamak gereklidir ve kolayca "uyumsuz" sıfatını kullanmaktan, sanatçıyı horlamak ve incitmekten uzak durmak gereklidir. İlginç bir tanımlama da, W. Somerset Maugham'a ait; "Sanatçı ruhunu özgürleştirmek için üretir. Yaratmak onun doğasının gereğidir, aynen suyun doğasının da meyle göre akmak olduğu gibi" (Maugham, 1992).

Yaratma eylemi bir anda oluşan ilhamın bir esere dönüştürülmesi biçiminde olabildiği gibi, yoğunlaşılabilir ve üzerinde uzun uzun düşünülerek ve sabırla çalışılarak kendini var edebilmektedir. Forman'ın, Amadeus'unda imparator Mozart'ın eserini dinledikten sonra bazı notaların fazla olduğunu ve biraz kısaltırsa çok uygun olacağını söyler; Mozart'ın yanıtı "Anlamadım. Orada sadece olması gerektiği kadar nota var majesteleri, ne az ne de fazla" olur. Besteci eserin tamamını kafasında yaratıp tamamladıktan sonra kağıda geçirdiğini dinleyenlerin ise sonucu gördüklerini düşünmektedir. Yaratı ya da eser tamamiyle oluştuktan sonra var olmuştur. Oysa örneğin Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba'ya yazdığı mektuplarda şiirin yazılıp hatta basılıp ortaya çıkmasının yeterli olmadığını, yaratıcının daha güzel mısralar bulduğunda bunları değiştirebileceğini ve sürekli üzerinde çalışabileceğini söylemektedir. Bu iki örnek yaratıcı sürecin iki farklı biçimini yansıtmaktadır. Buradan hareketle yaratma eylemi her zaman anlık ve ille de bir çeşit "delilik" içermesi gereken bir süreç anlamına gelmemektedir denilebilir.

Sanat ürünü karşılaşmadan doğar. Bu sanatçının kaygı ve yokluktan kaçmayarak, onunla karşılaşarak ve güreşerek onu varlığı üretmeye zorlaması ile mümkün olur. Bu sessizliği bir müzik yanıtı için tıklatmaya, onu anlama zorlayabilene dek anlamsızlığın peşinde olmaya benzer.⁴⁶⁷ Biçim için duyulan bir tutkunun dışavurumudur aynı zamanda bu; parçalanmaya karşı bir mücadeledir yaratma süreci: Uyum ve bütünlüşmeyi doğuracak olan yeni varlık türlerinin varoluşa getirilmesi mücadelesi.

Kaynakça

- Becer, E. (1993), "Yaratıcılık ve Grafik Tasarım", Anadolu Sanat, Sayı:1-3, Eskişehir, A.Ü.G.S.F Yay., S.43.
- Bode, U. & Otto, G., (1979), "Yaratıcılık Eğitimi", Çev. Berna Can, Berlin by Friedrich Verlag Velber, s.18.
- Baltacıoğlu, İsmail H. (1976), "Sanat Eseri Nasıl Bir Yaratıcıdır?" Yeni Adam Gazetesi, Temmuz 1976, Sayı: 899, s.9.
- Ehrlich Eugene & Marshall De Bruhl, (1996) "The International Thesaurus of Quotations", HarperPerennial, s. 34.
- Krişnamurti. (1988), "İç Özgürlük", (Çev.) İ. Güngören, Yol Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, s.53,54.
- May, R. (2005), "Yaratma Cesareti", Metis Yayınları, s.96, 63, 65, 68, 98
- May, R. (1994), "Yaratma Cesareti", Metis Yayınları İkinci Baskı, Çev. A. Oysal
- Maugham, W.Somerset, (1992), "The Summing Up", Penguin Classics
- Peter Evans& Geoff Deehan (1988), "The Keys to Creativity", Publish by Grafton Books, London, s.63.
- Sungur, N. (1997). Yaratıcı düşünce (2. bs.). İstanbul: Evrim Yayınları.
- Tozar, Z. (2002), "Delilik ve Dahilik. O İnce Çizgi",Bilim ve Teknik Dergisi, Ankara, Ekim 2002, sayı 419.

⁴⁶⁷ Rollo May, **Yaratma Cesareti**, Metis Yayınları, İstanbul 2005, s.109

ÇAĞDAŞ SANATTA PAZARLAMA DİNAMİKLERİ VE SANATÇI İNİSİYATİFİ⁴⁶⁸

Uğur YILMAZ⁴⁶⁹

Özet

Sanat ve pazarlama düşünüşünde birbirinden oldukça ayrı gibi gözüken iki disiplin olmasına rağmen, 21. Yüzyıl sanatı içerisinde birbirlerini destekleyen iki önemli disiplin haline gelmiştir. Bu dönem içerisinde sanatın finans güçleriyle kurduğu bağlar, sanatçıyı ve sanat eserini geniş kitlelerce tanınmasını sağlamış, fuarlar, galeriler, müzayedeler gibi sanat pazarı içerisinde yer alan birimlerin yardımı ile de bu bağlar desteklenip geliştirilmiştir. Sanatın uluslararası yayılımında önemli etkisi olan bu pazar yapısı sanatı, sanatçıyı ve sanat eserini uluslararası izleyici kitlesi ile buluşturma konusunda önemli roller üstlenmiştir. Aynı zamanda bu pazar yapısı aracılığı ile sanata yapılan yatırımlar ve yatırımların büyüklüğü izleyicinin sanata olan bakışlarını değiştirmiş, sanatçıyı ve sanatını da markasal bir değere ulaştırmıştır. Sanatta marka değerinin ortaya çıkmasını sağlayan bu pazar yapısı, sanat hamilerini marka sanatçılar ile çalışmalarını sağlarken, markalaşmış galeriler ve müzayede evlerinden alışveriş yapmalarına neden olmuştur. Ek olarak değinmemiz gerekir ki sanat pazarı içerisindeki bu birimlerin sanatın metasal yönüne yaptıkları vurgu, sanat eserinin ekonomik değeri ile sanatsal değeri arasındaki ilişkilerini tartışma konusu haline getirmiş, sanatçının inisiyatifi doğrultusunda eserler üretmesini de etkilemiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Pazarı/ Sanat Fuarı/ Sanat Galerisi/ Müzayede/ Mesen

MARKETING DYNAMICS AND ARTIST INITIATIVE IN CONTEMPORARY ART

Abstract

Although art and marketing looks like to be quite different two disciplines from each other, they have become two important disciplines which support each other in the 21st century art. During this period, the bonds forged with art's financial strength, the artist and the artwork has achieved recognition by the masses, fairs, galleries, with the help of the units in the art market as the auction have been developed supported and these bonds. This market structure which has a significant impact on the international spread of art, has undertaken important roles upon the topic which meets art, artist and artwork with the international audience. He also changed the structure of this market through which to view art, art audience the size of investments and investment, and reached the mark artists and art value. This market structure that enables the emergence of brand value in art provided to work with artists and arts patron brand branded shopping gallery and has led to the auction house. In addition, within our art market should mention these units, their emphasis on commercial aspects of the arts, has made art of the economic value of the artistic value of the discussion of the relationship between subjects and has also affected the production works in accordance with the artist's initiative.

Key Words: Art Marketing/ Art Fair/ Art Gallery/ Auction/ Collector

Giriş

20. yüzyıl içerisinde sanatın ekonomik güçlerle kurduğu bağlar sanatı alınıp satılabilen metalar olarak sunulmasını sağlamış, içerisinde bulunduğumuz 21.yüzyılda ise bu bağlar

⁴⁶⁸ Bu çalışma Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda yürütülmekte olan "Çağdaş Türk Resminde Kültür Endüstrisi ve Sanat Eğitimi Yansıması" başlıklı tez aşamasındaki çalışmanın içerisindeki bir bölümüdür.

⁴⁶⁹ Arş. Gör. Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi ABD. uyilmaz@cumhuriyet.edu.tr.

değişerek gelişmiştir. Sanatın evrensel düzeyde gelişmesine ön ayak olduğu bu ilişkiler günümüzde küresel ölçekli kapsamlı etkinliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanatçıları buldukları ülkenin dışarısında farklı coğrafyalardaki izleyici kitlesi ile buluşturan bu etkinlikler aynı zamanda sanatı ve sanatçıyı önemli finans güçleriyle aynı çatı altında toplamayı başarmıştır.

Öncelikli olarak ekonomik bir terim olan “pazarlama; mevcut ve potansiyel tüketicilere istekleri tatmin edici mal ve hizmetleri sunmak üzere planlamak, tutundurmak ve dağıtmak amacıyla yönelik olarak düzenlenen ve bir birini etkileyen işletme faaliyetleri sistemidir”(Stanton’dan aktaran İslamoğlu,2013,s.16). Ticari kaygıların ön planda olduğu pazarlama faaliyetlerinde, insanların ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik üretimler mevcuttur. Bu üretimler insanların yaşansal ihtiyaçları ile üst düzey ihtiyaçları arasındaki tüm ihtiyaçları kapsar. Pazarın varlığı ihtiyaçlar ile doğru orantılıdır. Bu yüzden pazar insanlara ihtiyaç üretir. Hatta 21. yüzyıl içerisinde sermaye sahibi güçlerin, kapitalist bir anlayış içerisinde, ihtiyaç dışındaki pek çok ürünü, elzem bir ihtiyaçmış gibi insanlara sunması, pazar ve ihtiyaç arasındaki bu ilişkinin bir ürünü olduğu görülür.

Ekonomik bir terim olan pazarlama ve pazarlama faaliyetlerinden bahsetmişken, sanat ve pazarlama birlikteliğiyle oluşan “sanat pazarlaması” kavramı üzerinde durmak zorunlu hale gelmiştir.“Sanat pazarlaması, kurumsal ve sanatsal amaçlara ulaşmak amacıyla müşterilerle değişim ilişkilerinin karşılıklı olarak tatmin edilmesini bir araç olarak gören bütünleşik bir yöntem sürecidir”(Hill, O’Sullivas ve O’Sullivan’dan aktaran, Kaya,2013,s.23).

Velthuis’e göre ise sanat pazarı: “Fiyatların değişken ve düzensiz olduğu, aktif alıcı ve satıcıların sayısının az olduğu, pazarın gayri safi milli hâsilaya katkısının kesin olarak bilinemediği, aslında kapitalist ekonominin bir parçası olan ama bir o kadar da uzak duran bir pazar olarak tanımlanmaktadır”(Velthuis’dan aktaran, Kaya,2013,s.32).

1980’li yıllardan itibaren çok uluslu şirketlerin sanat üzerindeki sponsorlukları ve postmodern dönemde sanatın finans dünyası ile ilişkilerinin güçlenmesi, sanatı galeri ve müzayede evleri gibi birimlerinin aracılığıyla yatırımsal bir değer kazanmasını sağlamıştır (Türkdogan,2012). Sanatın yatırımsal bir değer kazanması, sanat eserinin alınıp tekrardan satılabilmesini gündeme getirmiştir. Bu durum ise sanata yatırım yapacak kişilerin, marka sanatçılar, marka galeriler, marka müzayede evleri gibi belirli bir üne sahip kişi ve kurumlarla çalışmalarını sağlamış, gelecekte ekonomik yönden getirisi olabilecek sanatçı ve eserler ile ilgilenmelerini gündeme getirmiştir. .

Tarihten bugüne sanatın ağırlıklı olarak elit zümrelerce algılandığı ve bu zümrelere olan hitabı,aşına olduğumuz bir konudur. 20. Yüzyılda ise sanatın ekonomi ile olan ilişkileri, onu yatırım aracına dönüştürmüş, bu dönüşüm onu adeta zenginler arasında bir güç gösterisi statüsüne yükseltmiştir. Bu güç gösterisinin örnekleri, sanatın yatırımsal değer kazandığı 20.yüzyıl Amerika’sında ve birçok gelişmiş ülkede vuku bulmuştur. Plattner’in da belirttiği üzere, 1960’lı yılların başlarında büyük şirketler, sanat eseri toplama çabası içerisine girmişlerdir (Plattner,1998,s.485). Bu ve buna benzer durumlar, sanata, sermaye sahibi kişiler ve kurumlar tarafından ne denli bir bakış açısıyla bakılmaya başladığının göstergesi olmuştur.

“Ticari açıdan, sanat alınıp satılabilen herhangi bir üründür ve sanat piyasası isteğe bağlı bir tüketime göre şekillenir” (Whitham ve Pooke,2013,s.258). Bu yüzden sanat pazarının oluşumu üzerinde sadece sermaye sahibi güçlerin etkisi yoktur. Bu pazarın oluşumunda, sanat izleyicisinin, koleksiyoncunun, sanatçının, sanat eserinin ve “yatırım amaçlı”

niyetlerin de etkisi vardır. Kısacası sanatı oluşturan dört temel unsur olan “doğa ve toplum” (dış gerçeklik), sanatçı, sanat eseri, sanat tüketicisi (Balcı,2005,s.14), sanat pazarının oluşumu üzerinde de etkisinin olduğu görülmektedir.

Benzer (2013,s.71)’ın belirttiği üzere “20.yüzyılın başlarından itibaren, zengin koleksiyonerlerin bir yatırım aracı haline getirdiği sanat, paranın söz sahibi olduğu bir piyasada var olma kaygısını artan bir yoğunlukta sürdürmüştür”.Sanat, sanat pazarı varlığıyla beraber gelişim sürecini, ticari temellere göndermelerde bulunan, ulusal ve uluslararası sanat platformlarıyla sürdürme çabaları, süreç içerisindeki ticari amaçlı yaklaşımlardan da etkilenmiştir. Başta sanat fuarları, müzayede etkinlikleri, sergi gibi çağdaş sanat eserlerini izleyici kitlesi ile buluşturan platformların, zengin iş adamlarınca desteklenmesi, çağdaş sanatın ve sanatçısının tanıtımı üzerinde etkili olmuş, sanat mesenlerinin yatırımlarını etkilemiştir. Mesenler tarafından aranan sanatçılar ve eserlerin ortaya çıkışı, bu desteklerin ürünü sonucunda oluşmuştur.

Sanat Galerilerinin Pazar Boyutu

Sanat galerileri sanat pazarı içerisindeki en önemli birimlerden bir tanesidir. Bu birimler, sanat pazarı içerisindeki dinamiklerin en aktifidir ve her ay yeni sanatçıyı izleyici ile buluşturarak güncel sergilere imza atmaktadır. Galerilerin varlığı, sanatı çeşitli baskılardan kurtararak (devlet, kilise, saray, akademi vs.) sanatın itibarının yükselmesini sağlamıştır (Artun,2012,s.151). Çünkü sanat galerileri, sanat ve pazar ilişkisinin kökeninden beri sanatçının toplumla olan bağlarını kuran ve bu bağların devam etmesini sağlayan önemli bir aracı rol görevini üstlenmiştir (Önsal’dan aktaran Kaya,2013,s.79).

Galerist Yahşi Baraz sanat galerilerini, “sanatçıların pazarda değer bulmasını sağlayan, koleksiyonculara ve yatırımcılara yol gösteren, anlamlı ve derin bir sanat pazarı oluşmasına yardımcı olan kurumlar olarak tanımlamaktadır” (Baraz’dan aktaran Kaya,2013,s.79). Sanat pazarı içerisindeki aktif bir birim olan galeriler, sanatın finansal açıdan değerlendirilmesindeki rolleri kadar sanatın tüketicisi ile olan alım satım ilişkisinin ortadan kaldırılması yönünde önemli rolleri vardır. Bu konu üzerinde Velhuis; “galeriler, sanatın sergilenmesine öncelik vererek, sanat eserini müzayede aracılığıyla tacirler arasında el değiştiren bir spekülasyon emtiası olmaktan çıkarmışlardır”(Velhuis’dan aktaran Artun,2012,s.153) şeklinde düşüncelerini belirtmiştir.

Sanat galerileri her ne kadar sanatı izleyiciyle bulaştırma konusunda insanlara çeşitli kolaylıklar sağlasa da bu birimler de sanat pazarının bir parçasıdır ve sanatın metasal yönüne vurguda bulunurlar. Daha öncede bahsettiğimiz gibi bu birimler sanat pazarının en aktif üyeleridir ve sanat-ticaret ilişkisinin atılmasında öncü roller üstlenmişlerdir. Bakbaşa (2011,s.115)’ın belirttiği gibi “sanat galerilerinin gelişimi ile beraber, sanat, ticari bir ürün olmaya başlamış, bu süreçle müzayede evlerinin oluşumuna, sanatın giderek daha önemli bir ekonomik araç olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur”. Sanatın, sanatçının ve sanat eserinin ekonomik açıdan değer kazanmasında bu birimlerin büyük etkisi olduğu gibi sanat pazarı içerisindeki markasal değerlerin ortaya çıkmasında da etkileri bulunmuştur.

Çağdaş sanat içerisinde galeri ve sanatçı ilişkisi, birbirini destekleyen iki önemli unsur durumuna gelmiş ve sanatta marka değerinin gündeme gelmesine yardımcı olmuştur. Marka tacirler ve onların galerileriyle çalışmak sanatçılara önemli bir ün kazandırmıştır. Bugün dünyanın en büyük sanat galerilerinden olan White Cube, Gagosian, Lisson Gallery, The Approach Gallery gibi marka galeriler ile çalışan sanatçıların eserleri, sanat

pazarı içerisindeki herhangi bir birimde değer kaybetmeden alıcı bulduğu görülmektedir. Bu durum üzerine Don Thompson şu şekilde bir örnekte bulunmuştur:

Saatchi gibi markalaşmış bir koleksiyoncu bir sanatçının eserini satın aldığı zaman, galerisinde teşhir ettiğinde, başka müzelerde sergilenmek üzere ödünç verdiğinde ya da USA Today'de sergilendiğinde, bunun kümülatif etkisi hem de sanatçının onaylanması olur. Her aşama, Saatchi'nin sahibi olduğu eserlerin değerinin yüceltmesine hizmet eder. Saatchi zaman içinde elindeki eserlerin pek çoğunu, bazen toplu olarak, sık sık da muazzam karlarla satmıştır. 1992'de 15.000 sterline satın alınan bir Jenny Saville tablosu, 2001'de 334.000 sterline satmıştır. Rachel Whiteread'ın 5000 satın alınmış olan, bir lavabo kaidesini gösteren alçıdan heykeli, Aralık 1998'de Londra Christie's 'de 133.500 sterline alıcı bulmuştur(Thompson,2011,s.142-143).

Thompson'ın Saatchi örneğinde de görüldüğü gibi sanatçıların marka tacirler ve bu tacirlerin galerileri ile çalışması, sanatçıların eserlerinin ekonomik değerlerinin artışı sağlamaktadır. Markalaşmış tacirlere duyulan güvenin bir sonucu olan bu değer artışı, sanat pazarı içerisindeki sanatçının konumunu da etkilemektedir. Bu bağlamda, sanatçı açısından eserlerinin ekonomik değerinin artışı olumlu olan bir etkinliktir ve bu artışın sağladığı markasal değer sanatçıyı diğer sanatçılardan farklı kılar. Kısacası sanat pazarında aranan bir isim olmak, pek çok sanatçı için reddedilemez bir durumdur. Bu yüzden sanat pazarı ve sanatçı arasında reklam değerleri sağlayan markasal oluşumlar mevcuttur.

Sanat Pazarının Devleri Christie's ve Sotheby's Ekseninde Müzayede Evleri

Dünyanın en büyük müzayede evlerinin başında gelen Christie's ve Sotheby's müzayede evleri, astronomik rakamlara ulaşan gece satışları ile ünlenmiş iki dev markadır. Dünyanın en büyük sanat mesenlerini kendisine çeken bu etkinlikler, sanatın finans güçleri ile buluşmasını sağlamakta ve dünyanın sanat gündemini değiştirecek satışlara imza atmaktadırlar. Don Thompson bu iki müzayede evine yönelik şu şekilde değerlendirmede bulunmuştur:

Christie's ve Sotheby's, katma değer yaratan markalaşmış müzayede evleridir. Düzenledikleri akşam müzayedelerinde, bir avuç çağdaş sanatçının eserlerini değerlendirmeden ayıran, manşetlere çıkaran fiyatlar olur. Bir sanatçının eserlerinin bu müzayedelere alınması, o sanatçıya kesin bir meşruiyet kazandırır. Christie's ve Sotheby's, ekonomistlerin Coca Cola ve Pepsi, McDonald's ve Burger King ya da Boeing ve Airbus gibi, piyasaya iki firmanın hakim olduğu durumları anlatmak için kullandıkları terimle, bir "düopol" oluştururlar. Yüksek değerli sanat eserlerinde dünya müzayede piyasasının yüzde 80'ini aralarında paylaşırlar ve 1 milyon doların üzerinde fiyatlara satılan eserler üzerinde neredeyse mutlak bir tekele sahiptirler. 2006'da, 810 sanat eseri –sadece çağdaş sanat değil, her türlü sanat- müzayedelerde 1 milyon doların üzerinde fiyatlara satılmıştır; bunlardan 801'inin satışı bu iki müzayede evinden birinde gerçekleşmiştir. Phillips de Pury ve Bonhams, büyük eserleri konsinye olarak almak için rekabet eden diğer iki müzayede evidir, ama ilk ikisinin marka gücüne sahip değildir. Başka müzayede evleri ulusal piyasadaki önemli eserleri, pek çok yerel müzayede evinde daha düşük değerli sanat eserlerini satar (Thompson,2011,s.149-150).

Christie's ve Sotheby's müzayede evleri, sanatın finansal açıdan değerlendirildiği tarihlerde, sanat piyasasının yarısına hâkim olmuş, küresel pazar üzerinde hâkim güçler durumuna gelmiştir (Artun,2014). Günümüzde de bu iki müzayede evi, sanat pazarının en büyük devleri olarak, astronomik fiyatlara ulaşan satışlara imza atan üst düzey etkinlikler durumundadır. Bu müzayede evlerindeki satışlardan çıkan eserler ve sanatçıları kesin bir yatırım değerine sahip olurlar. İlerleyen süreçlerde bu müzayede evlerinden alınan eserler alıcıları tarafından daha yüksek fiyatlara tekrardan satılabilir ve eserlerin sanatçılarından diğer eserleri, sanat mesenleri tarafından arzulanır duruma gelmektedir. Dünyanın en

zengin koleksiyoncuların ve iş adamlarının bu önemli etkinliklerdeki sanatsal parçaları alabilmek için yarışmalarının ardında bu iki müzayede evinin marka değeri yatmaktadır.

Müzayedeler sanat ve finans güçlerini bir araya getiren, sanatın finansal açıdan değerlendirilmesine ve değerlendirilmesine aracılık yapan, sanat pazarı içerisindeki dinamikler arasında en yüksek satışların gerçekleştiği pazar pirimidir. Müzayedeler sadece satışı düşünen ve bu amaca yönelik birimler gibi gözükse de, sanatın uluslararası gelişimi üzerinde büyük etkileri bulunmaktadır. Günümüzde müzayedenin, sanatın örgütlenmesi üzerinde etkin rolleri bulunmaktadır ve sanatın finansal bir değer kazanması, etkin bir spekülasyon dinamiğine dönüşmesi bunun nedeni olarak görülmektedir (Artum,2014). Bu yüzden bu etkinlikleri sadece pazar odaklı bir bakış açısıyla değerlendirmek yanlış olacaktır. Her ne kadar müzayedeler, satış rakamları ile ön plana çıkan etkinlikler olarak görülse de, bu etkinlikler, geçmişten bugüne sanatın gelişimi ve korunması yönünde etkili rolleri bulunmaktadır. İki dev müzayede evi olarak adlandırdığımız Christie's ve Sotheby's müzayede evleri de özellikle çağdaş sanatın gelişiminde ve uluslararasılaşmasında katkıları büyüktür.

Müzayede evlerinin 1970' lerde dünya çapındaki çıkışıyla beraber günümüzde en parlak dönemine ulaştığı görülmektedir (Velthuis'den aktaran Kaya,2013,s.59). Christie's ve Sotheby's bu parlak dönem içerisindeki en önemli iki müzayede evi statüsündedir. Bu müzayede evleri gösterişli gece satışlarına ev sahipliği yaparken sanatın modasını da belirlemektedir. Bu dev müzayedelerde satış rekorları kıran eserlerin stilleri, pek çok küçük sanat müzayedesinde ve sanat pazarı birimlerinde moda gibi satışa sunulduğu, talepte bulunduğu görülür. Aynı zamanda, bazı gelişimini tamamlamakta sanatçı adaylarının, sanat pazarı içerisindeki bu geçici modaların stilleri ile doğru orantılı çalışmalar üretmek, pazar gündeminde kalma çabaları, üzerinde durulması gereken bir diğer konudur.

Sanat pazarındaki iki dev olarak adlandırdığımız Christie's ve Sotheby's müzayede evlerinin ardından onlar kadar yüksek cirolar elde edememesine rağmen pazar içerisinde kayda değer bir bölümü oluşturan Phillips, de Pury ve Luxembourg müzayede evi, Pazar içerisindeki bu iki dev müzayede evinden sonra gelir. Kurucusu Arnault tarafından bu müzayede evi, Christie's ve Sotheby's müzayede evlerinin düopolünü bozarak pazarda üçüncü büyük markayı oluşturmak amacı ile kurulmuştur (Thompson,2011,s.154). Bu müzayede evi sanat pazarında üçüncü büyük marka olma amacını gerçekleştirmesine rağmen Christie's ve Sotheby's müzayede evlerine kıyasla oldukça geri planda kalmıştır. Bu yüzden günümüzde de hala bu iki müzayede evinin yarışlarına hiçbir müzayede evi ortak olamamaktadır.

Sanatın ve Finansın Buluşma Noktası Olarak Güncel Sanat Fuarları

Sanat ve ticaret birlikteliğinin oluşmasında sanat fuarları, 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanır (Bakbaşı,2011,s.115). Bu süreçten günümüze sanat fuarları, dünya sanatçıları ve galerilerini bir araya getiren, finans güçleriyle ilişkili, büyük sanat organizasyonları durumuna gelmiştir. Bu organizasyonlar müzayedelerden sonra sanat pazarında “yatırımsal amaçlı” en gelişmiş etkinlikler durumundadır. Bu gün dünyanın en önemli sanat fuarlarından sayılan Art Basel, Maastricht, Art Basel-Miami Beach, Frieze Art Fair, Abu Dhabi Art, Y1a Art Fair, Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC) ve Türkiye'deki en önemli sanat fuarı Contemporary İstanbul, sanat ve finans sektörünün birbiriyle buluşmasını sağlayan, özellikle çağdaş sanatın gelişmesine, sanatçıların

uluslararası çeşitli galeriler, yatırımcılar ve izleyici kitlesi tarafından keşfedilmesine yardımcı olan etkinlikler durumundadır.

Sanat ve ticaret ilişkisi içerisinde sanat fuarları, 15. Yüzyıl ortalarında ilk örneği olduğu varsayılan Antwerp'te açılan Pand'ı işaret etmektedir (Thompson,2011,s.158). Çağdaş anlamda sanat fuarları ise;“...1965 yılında Lozan'da önce bir grup galerinin yönetiminde başlamış. Sonra giderek kendi başlarına şirketleşmişler. 1967'de düzenlenen Kölner Kunstmarkt (Köln Sanat Pazarı) ilk çağdaş sanat fuarı sayılıyor (1089'dan sonra adı Art Cologne olarak değiştiriliyor)”(Artun,2012,s.157). Günümüzde bu bağlamdaki ticari sanat fuarlarının sayıları her geçen yıl artmakta ve sanatı tüketicisine ulaştırmaya çalışmaktadır. Bu etkinlikler bienallerden farklı olarak dört-beş gün gibi kısa süreleri ile sermaye sahipleri ve sanatı bir araya getiren, çağdaş sanat pazarı koşullarıyla uyum içerisinde olmayı amaçlayan etkinlikler durumundadır (Erden,2012,s.11).

“Sanat galerilerinin kendi uzmanlık alanlarına giren eserleri sunmak üzere birkaç gün için bir araya geldikleri sektörsel ticari sergiler olarak tanımlanan sanat fuarları, sanat galerileriyle beraber, görsel sanatlar pazarının ekonomik pazar olarak gelişmesini ve uluslararası platformda tanıtımını sağlayan aktörlerdir”(Thompson'dan aktaran Kaya,2013,s.64). Ünlü sanat eleştirmeni Jerry Saltz'a göre ise “sanat fuarları gerçekte, samimiyetin, inandırıcılığın, sabrın ve bırakın tekrar bakmayı, dikkatle bakmanın bile esas itibarıyla söz konusu olmadığı bir alım satım türü için, adrenalin yükselten gösterilerdir”(Thompson'dan aktaran Artun,2012,s.158) şeklinde düşüncelerini belirtmiştir. Burada Saltz'ın sanat fuarları üzerinde vurgu yapmak istediği konu, izleyen üzerinde estetik tat oluşturmaktan çok, sanatsal çalışmaların metasal yönünü ortaya çıkaran konseptle oluşturulan etkinlikler olması yönüdedir.

Çağdaş anlamdaki ilk sanat fuarı olan Kölner Kunstmarkt'tan sonra, Art Basel (1970) ve Paris FIAC (1974) ortaya çıkmış ve sayıları giderek artan fuarlarla birlikte sanat galerileri de bir fuardan diğer fuara taşınıp duran küresel birimler durumuna gelmiştir (Artun,2012,s.157). Bu etkinliklerin küresel çaplı izleyici kitlesi ile olan ilişkileri, sanat galerilerinin fuarlara olan talebinin artışında önemli bir etken olmuştur. Şuan dünyanın en büyük sanat fuarlarından birisi olan Art Basel'a her yıl yaklaşık 900 galeri 290 stant için başvuruda bulunulduğu bilinmektedir(Thompson,2011,s.265). Yine bir diğer önemli fuarı Maastricht'e 2007 yılında 600 sanat galerisi başvurmuş ve içlerinden sadece 219 tacir stant bulabilmiştir (Thompson,2011,s.262). Bu ve buna benzer fuarlara yapılan başvuruların büyüklüğünün yanı sıra, başvuruları kabul edilen galerilerin sayıları da hiçte küçümsemeyecek düzeyde olduğu görülmektedir.

Dünyanın en büyük sanat fuarlarından ilk dördü; Art Basel ve onun uzantısı Art Basel Miami Beach ile Londra'daki Frieze ve Maastricht'teki TEFAF (Avrupa Güzel Sanatlar Fuarı) dır (Artun,2012,s.157). Bu fuarlar sanat pazarı içerisinde Christie's ve Sotheby's müzayede evlerinden sonra en prestijli etkinlikler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Oldukça güçlü satışlara imza atan bu etkinlikler, dünya sanat pazarının önemli dinamiklerindedir. Türkiye'de de sayıları az olmakla beraber bazı kaliteli sanat galeriler bu etkinliklerde stant bulabilmektedir. 2006 yılında, Art Basel 37'de Türk sanat galerisi Galerist'in bu fuarda stant bulması ve Taner Ceylan'ın eserlerini 15.000 dolara alıcı bulması hatırlanan nadir örneklerden birisidir (Riggs,2011,s.29).

Contemporary İstanbul

2006'dan bugüne organize edilen Contemporary İstanbul, Türkiye'deki en bilinen çağdaş sanat fuarıdır (Bakbaşı,2011,s.121). Bu fuar Türk ve yabancı galerileri, sanatçıları, mesenleri bir araya getiren küresel çapta bir etkinlik olma özelliği taşımaktadır. Dünyadaki diğer örneklerine de bakıldığı zaman bu fuar, kalitesi ve bünyesine aldığı stantlarla oldukça iyi bir konuma sahiptir. Bu sebepten dolayı fuar, Türk sanat ve sanatçısının dünya sanatıyla buluşması noktasında büyük bir rol oynamaktadır.

Bu gün uluslararası bir fuar olan Contemporary İstanbul, yerli ve yabancı pek çok sanat galerisini kendisine çekmektedir. Her geçen gün prestiji aratan fuara talepler eşit oranda büyümektedir. Fuar 2006'da 8 yabancı galeriyi misafir ederken 2009 yılında bu sayı 21'e yükseldiği görülmektedir (Bakbaşı,2011,s.121). Bu artışlar aynı zamanda Contemporary İstanbul'un dünya sanat pazarı içerisindeki konumunu açıklayan veriler durumundadır.

Contemporary İstanbul'u sadece sanatseverler için organize edilen bir fuar olarak görmek yanlış olacaktır. Bu fuar aynı zamanda sanatın finansal açıdan değerlendirilmesi üzerinde de önemli rollerinin bulunduğu unutulmamalıdır. Ortalama her yıl bu fuardaki eserlerin %70'i satılmaktadır (Bakbaşı,2011,s.122). Bu rakam Türk sanat pazarı içerisindeki koşullara göre oldukça iyi bir rakam olduğu dikkatleri çekmektedir. Sanat ve finans işbirliği, bu fuarda kendini gösteren en önemli konulardan bir tanesidir.

Tansoy (2012,s.59)'ın belirttiği üzere "Contemporary İstanbul'un bize net bir şekilde gösterdiği şey, günümüzde sanatın hızla sponsorlarının ve bu doğrultuda finans güçlerinin şekil verdiği bir alana dönüştürülüyor olmasıydı". Aynı zamanda uluslararası sanat etkinliklerinde sanatın para ile olan yoğun ilişkileri, bu etkinlikleri küresel finans güçlerince desteklenerek varlıklarını sürdürmelerini sağlamıştır (Sütçü,2013,S.66). 2006 yılında Deutsche Bank tarafından desteklenen Contemporary İstanbul günümüzde Akbank sponsorluğunda etkinliklerini sürdürmektedir.

Sanatçı İnisiyatifi

"Gerekli kararları almayı bilen kişinin niteliği" Türk Dil Kurumu (TDK,2015) anlamına gelen inisiyatif, bir sanatçının sanatsal üretiminde sahip olduğu en önemli özelliklerden bir tanesidir. Bu özellik sanatsal üretimde sanatçının anlatımındaki özgürlüğünü, her türlü engelleyici faktör karşısında koruyabilmesine yardımcı olmaktadır. Bu konu üzerine Y.Sırma şu şekilde açıklamada bulunmuştur;

Bugün sanatçı inisiyatifi dendiğinde; mevcut sanat piyasasının işleyişinin karşısında konumlanan, sanatta disiplinlerarasılıktan yana (antropoloji, sosyoloji, psikoloji, teknoloji, felsefe, psikoloji, dilbilim, göstergebilim gibi disiplinlerin bir arada kullanılabilirdiği), bireyin veya toplumun gündemine ait kavramları (yalnızlık, evsizlik, günlük hayat, yalan, ırk ayırımı, cinsiyet ayırımı, göçmenlik, çevre sorunları, milliyetçilik, soykırım vb.) sanat piyasası tarafından pek de talep edilmeyen deneysel sanat çalışmaları (yerleştirme, happening, video art, dijital art, fotoğraf, performans vb.) üzerinden yapan bağımsız sanatçı oluşumları anlaşılmaktadır(Sırma,2010,s.6).

Sırman'ın da belirttiği üzere sanatçı inisiyatifi ve sanat pazarı arasındaki ilişki sanat pazarının sanatçıdan beklentileri ile çelişmektedir. Fakat bu her zaman sanatçının inisiyatifine önem verilmediği anlamına gelmemelidir. Bugün sanat pazarı içerisinde sadece sanatı meta olarak gören birimlerin varlığı kadar sanatı ve sanatçıyı destekleyen onların fikirlerine önem veren birimlerde bulunmaktadır. Bu birimlerin sanatçıya yönelik

verdikleri değerler ile sanatçı özgün fikirlerini ileri sürebilecek özgür ortamı bulabilmekte ve bu sayede sanat ortamı canlanmaktadır.

Bu konu üzerine bir Türkiye örneği vermek gerekirse;

“2000’li yıllarda açılan özel müzelerin yanı sıra alternatif seçileme mekanları, bazı güncel sanat merkezlerinin uyguladıkları misafir sanatçı programları, genç sanatçı ve küratörlerin bir araya gelerek ya da bireysel olarak kurdukları Pist,BAS, NOMAD, Galata Perform, Apartman Projesi, Altı Aylık, Oda Projesi gibi kolektifler, projeler, inisiyatifler de sanat ortamını hareketlendiren unsurlar olmuştur” (Hasgüler,2013,s.163).

Sanat pazarı içerisindeki birimlerin destekleri ile kendilerine yaşam alanı bulan bu ve buna benze pek çok sanatçı inisiyatifi günümüz sanatı içerisinde de etkinliklerini sürdürdükleri görülmektedir.

Sanat pazarının sanatçı inisiyatifi üzerinde olumlu etkileri olduğu gibi olumsuz etkileri de bulunmaktadır. Bu olumsuz etkiler, sanat üzerindeki kapitalist anlayışların doğurduğu etkilerden kaynaklanmaktadır. Günümüz sanat pazarı içerisinde sanatın meta olarak görülmesi ve sanatçının inisiyatifine önem verilmemesi, sanatçının üretimine olumsuz bir etki olarak yansımaktadır. Bu yüzden günümüz sanatçısı, sanat pazarı içerisindeki en önemli aktörlerden birisi olarak, çalışma anlayışını sanat pazarının olumsuz etkilerinden koruma sorumluluğu içerisine girmiştir.

Sonuç

“Pazar, galerisiyle, müzesiyle, eleştirmeniyle sanatçı ve sanat üzerinde egemenlik kuran bir güçtür” (Giderer,2003,s.110). Bu bildiride sanat pazarı içerisinde yer alan birimlerin çağdaş sanatın gelişimine yönelik katkılarına yer verilerek, birim içerisindeki yerli ve yabancı sanat fuarları, müzayedeler, galeriler ve sanat mesenleri ekseninde konuda değerlendirilmelere gidilmiştir. Bu değerlendirmeler sonucunda ulaşılan sonuç, şu şekilde olmuştur;

21. Yüzyıl içerisinde sanat ve pazarlama ilişkisi, sanatı destekleyerek geliştirirken, sanatı ve sanatçıyı markasal bir düzleme taşımış ve sanatı yatırım araçları arasında en önemli birimlerden birisi durumuna getirmiştir. Sanatın pazarlama ile kurduğu bu ilişkiler pek çok sergi mekânının alım satım birimleri gibi işlemlerini sağlamış, sanatçıların üretimlerini de etkilemiştir. Bu sebepten dolayı sanat pazarı, tutarlı, dengeli ve belirli bir ideoloji ekseninde eserler üreten sanatçılarla çalışmayı yeğlemiştir (Erinç,2008,s.118). Bu durum ise sanatçıların inisiyatifleri ile olan ilişkilerini sorgulamalarını sağlamıştır.

Kaynakça

- Artun, A. (2012). Çağdaş sanatın örgütlenmesi estetik modernizmin tasfiyesi. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Artun, A. (2014).Sanatın müzayedeleşmesi. *E-Skop Sanat Tarihi Ve Eleştirisi Dergisi*. 21 Şubat 2015 tarihinde <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedeleşmesi/1996> sayfasından erişilmiştir.
- Avcı, S. (2013). John Costable: Yenilikte Gelecek. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. 12, 82-107. 22 Şubat 2015 tarihinde <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/viewFile/1018004106/1018003436> sayfasından erişilmiştir.
- Bakbaşa, C. (2011). İstanbul’un festivalleri. Serhan Ada (Ed.), İstanbul’daki sanat fuarları içinde (s. 115-129). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Balcı, B.Y. (2005). *Eстетik*. Ankara: Gündüz Eğitim Ve Yayıncılık.
- Benzer, F.(2013). Çağdaş sanat piyasasına bir bakış. *Rh+ Art Magazin Dergisi*, 101, 71-73.
- Duben, İ., & Yıldız, E (Eds). (2008). *Seksenlerde Türkiye’de çağdaş sanat: Yeni açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erden, O. (2012). *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmediğiniz Herşey*.İstanbul: Copyright Doğan Burda Dergi Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş. Tempo.
- Erinç, S.M. (2008).*Sanat sosyolojisine giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Giderer ,H, E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Hasgüler, S, B. (2013). *Türkiye’de sanat üretimi 1975-2005*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- İslamoğlu, A,H. (2013).*Pazarlama yönetimi*. İstanbul: Beta.
- Kaya, F. (2013).*Sanat ve pazarlama: Türkiye’deki sanat galerilerinde Pazar odaklılık ve performans ilişkisi*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Plattner, S. (1998). A most ingenious paradox the market for contemporary fine art. *American Anthropologist*. 100(2), 482-493. 12 Şubat 2015 tarihinde <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1998.100.2.482/pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Ringgs, L. (2013). Ka-Ching: Art Basel. *Genç Sanat Dergisi*, 119(1), 24-33.
- Sırma, Y. (2010).*Türkiye’de çağdaş sanat piyasasında ‘alternatif’ oluşumlar:sanatçı inisiyatifleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Sütçü, G. (2013). Özgür sanat ve finans.*Altüst Dergisi*, 10,66. 23 Şubat 2015 tarihinde <http://gozderobin.com/Public/content/yazi.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Tansoy, S.(2012).2011’de ne oldu?. *Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi*, 201, 54-59.
- Thompson, D. (2011). *Sanat mezar 12 milyon dolarlık köpekbalığı: çağdaş sanatın ve müzayede evlerinin tuhaf ekonomisi* (R. Akman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. (2015). 21 Mart 2015 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_yanlis&arama=kelime&guid=TDK.GTS.550d3cd8c46bb5.28550934 sayfasından erişilmiştir.
- Türkdogan, T. (2012). Sanatın ve pazarın güncel rotası.*Anadolu Jet Magazin*. 11 Şubat 2015 tarihinde <http://www.anadolujet.com/aj-tr/anadolujet-magazin/2012/nisan/makaleler/sanatın-ve-pazarının-güncel-rotası.aspx> sayfasından erişilmiştir.
- Whitham, G., & Pooke, G. (2013). *Çağdaş sanatı anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist.

SULTAN II. ABDÜLHAMİD ALBÜMLERİ'NİN YILDIZ SARAYI VE YAPILARI EKSENİNDE İNCELENMESİ

Dilruba KOCAIŞIK⁴⁷⁰
Seza SINANLAR USLU⁴⁷¹

Özet

Sultan II. Abdülhamid Albümleri 35binin üzerinde fotoğrafı barındıran büyük bir fotoğraf arşividir. Yıldız Sarayı'nda tutulan dönemin devlet arşivi bünyesinde yer alan, ancak günümüzde farklı birimler tarafından muhafaza edilen bu albümler tespit edildiği kadarıyla 962 adettir. İçlerinde yer alan fotoğraflar ise bizzat Sultan'ın talebi doğrultusunda dönemin tanınmış yerel fotoğrafçıları tarafından çekilmiş ve kataloglanmıştır. Fotoğrafın icadından kısa süre sonra 1850'lerden itibaren İstanbul'da ilgi uyandıran fotoğraf sanatı en çok Sultan II. Abdülhamid tarafından benimsenmiş ve böylece saray nezdinde kabul görmüştür. Nitekim, Sultan sarayda bir fotoğrafhane kurdurmuş ve söz konusu albümlerin hazırlanması için maddi destek sağlamıştır. Bu sayede 19.yüzyılın son çeyreğinden itibaren payitaht İstanbul'una ait sayısız görüntü fotoğraf aracılığıyla muazzam bir görsel arşivin parçası olabilmıştır.

Çalışmamızda özellikle üzerinde durulan Yıldız Sarayı hem Sultan'ın ikametgâhı olması hem de bünyesinde özel bir fotoğrafhane barındırması bakımından önemlidir. Amacımız Yıldız Saray kompleksini oluşturan köşkler, camii, saat kulesi, parkı ve bahçeleri ilaveten havuz ve çeşme türü yapıların incelenmesi ve günümüzdeki konum ve durumlarıyla karşılaştırma yapılması, değişikliklerin tespit edilmesi olduğu kadar albümler üzerinden dönemin fotoğrafçıları, saray fotoğrafhanesi ve fotoğraf alanındaki diğer çalışmaları da olabildiğince görünür kılmaktır.

Yıldız Arşivi Hakkında

Yıldız Sarayı'nın adı II. Abdülhamid'le birlikte anılmış ve adeta bu dönemin simgesi haline gelmiştir. Bu bakımdan II. Abdülhamid ve Yıldız, birbirini çağrıştıran iki özdeş kelime gibidir.⁴⁷² Yıldız Arşivi, Sultan II. Abdülhamid'in 19.yy'ın sonu ile 20.yy'ın başlarında resmi ikametgâhı olan Yıldız Sarayı'nda 33 yıllık bir dönemde biriken belge, kayıt ve defterlerden oluşmaktadır.⁴⁷³

II. Abdülhamid Fotoğraf Albümleri

Fotoğrafın icat edilmesinden kısa süre sonra bu teknoloji imparatorluğun başkenti İstanbul'a da gelmişti. Başlangıçta Beyoğlu'nda ilk stüdyoları açanlar ağırlıklı olarak Osmanlı tebaası içindeki Ermeni ve Rum fotoğrafçılardı. Yıldız Sarayı'nda kurulan fotoğrafhane de II. Abdülhamid'in fotoğrafa olan yakından alakasını göstermektedir. Bu sayede 19.yüzyılın son çeyreğinden itibaren payitaht İstanbul'una ait sayısız görüntü fotoğraf aracılığıyla muazzam bir görsel arşivin parçası olabilmıştır. Saray fotoğrafçılığı edinilmek için yarışılan bir unvan haline gelmiştir. Bu mertebeyi kaybedip tekrar elde eden fotoğrafçılar ya da fotoğrafçı grupları olduğu da bilinmektedir.

⁴⁷⁰ Y. Lis. Öğr., Y.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Programı, dilrubakilic@gmail.com

⁴⁷¹ Doç. Dr., YTÜ Sanat Tasarım Fakültesi, e-posta: sinanlar@yildiz.edu.tr

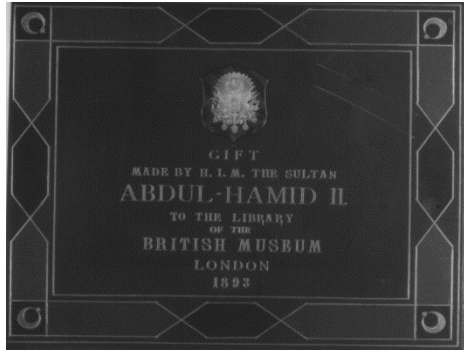
⁴⁷² Murat Candemir, "Yıldız Sarayı Kütüphanesi: Saray'dan Üniversite'ye", Tarih Dergisi, (sayı 45), İstanbul, 2007 s. 123

⁴⁷³ Atilla Çetin, "Yıldız Arşivine Dair", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (sayı 32, Mart) 1979, İstanbul, s. 563



Resim 18: II. Abdülhamid Yıldız Hamidiye Camii'ndeki Cuma Selamlığı merasiminden saraya dönerken, 1908⁴⁷⁴

II. Abdülhamid / Yıldız Arşivi'nin içinde önemli yer tutan ve on binlerce fotoğraftan oluşan Yıldız Fotoğraf Albümlerinde Sultan'ın başta Ermeni Vichen, Kevork ve Hovsep kardeşler (Abdullah Freres-Abdullah Biraderler) olmak üzere, Rum asıllı Vasilaki (Basile) Kargopoulo ve Fransız Pierre Louis Pierson gibi o dönemin fotoğrafçılarına çektiği fotoğraflar bulunmaktadır. Bu albümlerin o dönemde Amerikan Kongre Kütüphanesi, British Library gibi kütüphane ve kurumlara da hediye olarak gönderildiği bilinmektedir. Bu koleksiyonlar günümüzde de sözü edilen kurumlarda muhafaza edilmektedir.



RESİM 19: ALBÜM KAPAĞI
(SULTAN ABDUL HAMİD II PHOTOGRAPH COLLECTION, BRITISH LIBRARY LONDON)



Resim 20: Üzerinde II. Abdülhamid'in tuğrası bulunan deri Albüm Kapağı
(Library of Congress, Abdul Hamid II Collection)

Sözü edilen koleksiyon İslam Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi'ne bağlı IRCICA Kütüphanesi'nde yapılan ilk tespitte göre, mükerrerler dahil 962 albümde toplanmış, 38599 kareden meydana gelmiştir. Fotoğrafçı ve fotoğrafane olarak ise ilk tespitlere göre varılan adet 263'dür.⁴⁷⁵

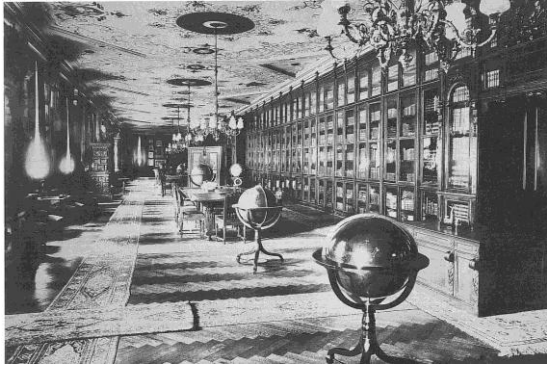
II. Abdülhamid'in 1876'dan 1909'a kadar 33 yıllık bir döneme tarihlenen ve albümler biçiminde kataloglanan fotoğraf arşivi, o dönemde diğer kitap, vesika, yazmalar ve eserlerle birlikte Yıldız Kütüphanesi'nde muhafaza edilmekteydi.

⁴⁷⁴ Adnan Genç, Orhan M. Çolak, Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları Photographs of İstanbul from the Archives of Sultan Abdülhamid II., İBB Kültür A.Ş. / IRCICA, İstanbul, 2007

⁴⁷⁵ Adnan Genç, Orhan M. Çolak, Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları., İBB Kültür A.Ş. / IRCICA, İstanbul, 2007, s.45

Abdülhamid'in şahsi otoritesine bağlı ve "alemet-i farikası" Yıldız Sarayı olan yönetimi önce 31 Mart Vakası ardından da kendisinin tahttan 27 Nisan 1909'da tahttan indirilmesi ile sona ermiştir. Bu tarihten sonra Yıldız Sarayı ile birlikte Yıldız Kütüphanesi de tasfiye edilmiştir.

Yıldız Yağması olarak da bilinen bu olayda; Yıldız Sarayı halkın hücumuna ve çapulcuların yağmasına maruz kalmış ve içinde II. Abdülhamit Arşivi'ni de barındıran Yıldız'ın çok zengin kütüphanesi, Hafız-ı kütüp olan Sabri Bey tarafından kurtarılmıştır. Yıldız Sarayı'nın tasfiye edilmesinden sonra kutular içinde ve tomarlar halinde albümler, fotoğraf koleksiyonları, hat levhaları ve çeşitli antika eserleri barındıran Yıldız kütüphanesi arşivi önce Maarif Nezareti'ne (14 Mart 1910) , Cumhuriyetin ilk yıllarında ise Millet Meclisi'nin çıkardığı kanun ile Darülfünun'a (İstanbul Üniversitesi'nin Genel Kitaplığı'na) devredilmiştir.⁴⁷⁶



Resim 21: Yıldız Sarayı Kütüphanesi
(Bülent Bilgin, Geçmişte Yıldız Sarayı, Yıldız Sarayı Vakfı Yayınları, 1988, İstanbul)



RESİM 5: İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİ
([HTTP://KUTUPHANE.İSTANBUL.EDU.TR/?P=7135](http://kutuphane.istanbul.edu.tr/?p=7135))

911 adet albüm ve bunların içinde bulunan yaklaşık olarak 36.585 fotoğrafın asılları halen İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndedir. Ayrıca, günümüzde İslam Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi'ne bağlı IRCICA Kütüphanesi'ndeki Tarihi Fotoğraf Arşivi'nde Yıldız Albümleri'nin yeniden basımları bulunmaktadır.

II. Abdülhamid Albümleri'nde "Yıldız" fotoğrafları

Yıldız Fotoğraf Albümlerinde başta İstanbul olmak üzere, o dönemki imparatorluk topraklarına ait pek çok yerin fotoğrafları bulunmasına rağmen bu çalışmada özellikle Yıldız'a, Yıldız Sarayı ve Bahçeleri'ne ait fotoğraflar incelenecektir. Çünkü Yıldız, hem Sultan'ın resmi ikametgâhıydı hem de, içindeki fotoğrafhanesi ile saray fotoğrafçılığının merkeziydi. İmparatorluğun yönetildiği Yıldız, saray binaları (Büyük ve Küçük Mabeyn), camisi (Yıldız Hamidiye Camii), saat kulesi (Hamidiye Saat Kulesi), park ve bahçeleri, havuzları, çeşmeleri, porselen fabrikası ile pek çok yapıyı barındıran bir kompleks niteliğindedir. Aynı zamanda Sultan'ın Cuma selamlıklarının yapıldığı, imparator ve dış ülkelere gelen önemli ziyaretçilerin ağırlandığı, pek çok önemli olaya tanıklık etmiş bir mekândı.

⁴⁷⁶ Sedat Kumbaracılar, "31 Mart Vakası ve Yıldız Sarayı Yağması", Hayat Tarih Mecmuası, No.4, İstanbul, 1972, s. 70-77; Fuat Ezgü, *Yıldız Sarayı Tarihçesi*, Harp Akademileri Komutanlığı Basımevi, İstanbul, 1962, s.22; Murat Candemir, *Son Yıldız Düşerken*, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul, 2011

Yıldız'ın Konumu

Yıldız Sarayı, Beşiktaş ilçesinde, Beşiktaş ile Ortaköy arasında sahilden başlayarak Beşiktaş Tepesi'nin sırt çizgisine kadar bütün yamacı kapsayan ve yaklaşık 500.000 metrekare yüzölçümü olan bir bahçe ve koruluk içine yerleşmiş Türk-Osmanlı saray mimarisinin en son örneğini oluşturan bir saraylar, köşkler, yönetim ve koruma yapıları ve parklar bütünüdür.⁴⁷⁷



Resim 6:Yıldız'ın Harita Üzerinde

Konumu (https://www.google.com/maps)

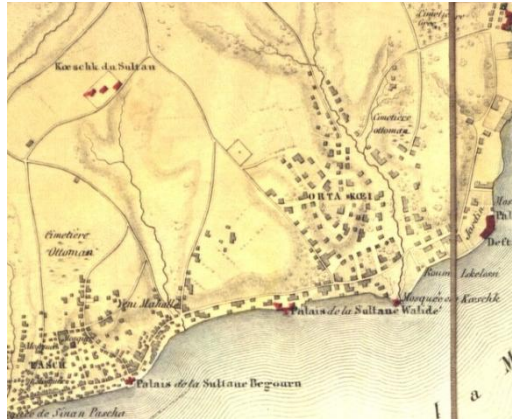


Resim 22:Tarihi Harita Ottoman, 1909

(www.envanter.gov.tr)

II. Abdülhamid'e Kadar Yıldız'daki Yapılaşmanın Tarihçesi

Yıldız semti ve bulunduğu arazi İstanbul'da iskâna geç açılmış alanlardan biridir. Eski Diplokion (Beşiktaş) ve sahil şeridinde iskân olmasına rağmen bu alanın Bizans döneminde de ormanlık olduğu bilinmektedir.⁴⁷⁸

Resim 23: Kauffer İstanbul Haritası,1786⁴⁷⁹

Osmanlı döneminde ise bir mesire ve av alanı olarak Kanuni Sultan Süleyman döneminden (1520-1566) beri rağbet gören bu alan, Beşiktaş tepesinden (şimdiki Yıldız Sarayı) Ortaköy semtine kadar sahil boyunca uzanan ve tamamen koruluk olan bu yamaçları kapsamaktaydı.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Afife Batur, "Yıldız Sarayı'na İlişkin Bazı Belgeler ve Türkiye'de Belgeleme Çalışmalarının Sorunları", TBMM Milli Saraylar Sempozyumu: 15-17 Kasım 1984, Yıldız Sarayı/Şale: Bildiriler Kitabı, İstanbul, 1985, s.90

B. Bilgin, a.g.e, s.13

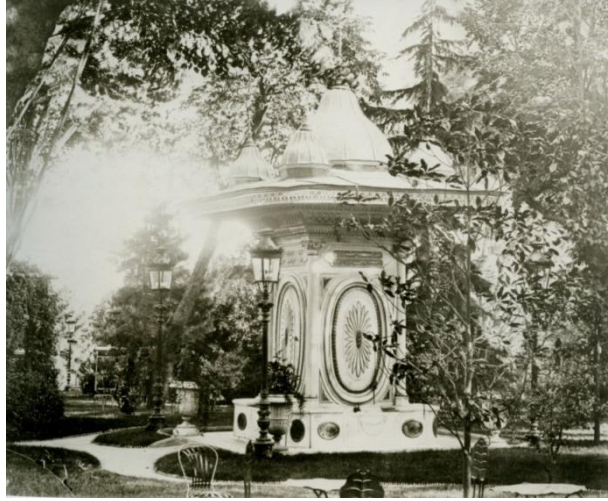
⁴⁷⁸ A. Batur, a.g.m, s.90

⁴⁷⁹ https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=458384&silolibrary=GEN01

⁴⁸⁰ F. Ezgü, a.g.e, s.1

Bu alan muhtemelen, Kazancıoğlu Bahçesi ile birlikte veya ona bağlı olarak I. Ahmet (1603-1617) döneminde Hadaik-i Hassa (padişah bahçeleri) arasına katılmıştır.⁴⁸¹ Beşiktaş tepesi korusundaki ilk yapı da I. Ahmet'in inşa ettirdiği küçük bir köşk/kasırdır.⁴⁸² Bölge, bu tarihlerde henüz Yıldız adını almamıştır.

III. Selim (1789-1807) ise annesi Mihrişah Sultan adına "Yıldız" adında bir kasır ve babası Sultan II. Mustafa adına da has bahçedeki rokoko üslubundaki dört yüzlü çeşmeyi yaptırır. Günümüzde de Yıldız Sarayı has bahçesinde (iç bahçe) mevcut bu çeşme, o dönemlerden kalan tek parçadır.⁴⁸³



Resim 24: Yıldız Sarayı Sultan III. Selim Çeşmesi, Fotoğraf: Hüsameddin⁴⁸⁴

II. Mahmud (1808-1839) Yıldız sırtlarına sık sık gelerek Asakir-i Mansure-i Muhammediye adıyla kurduğu yeni orduyu burada teftiş eder.⁴⁸⁵ Ayrıca, korunun zirvesinde, boğaza nâzır küçük bir köşk inşa ettirir ve etrafında da bahçe yaptırır. İstanbul'a ve Boğaziçi'ne nâzır olduğundan köşke Yıldız ismini verir. 12 yıl sonra oğlu Sultan Abdülmecid (1839-1861) önceden yapılmış olan köşklere yıktırarak 1842 de annesi Bezmiâlem Valide Sultan için Kasr-ı Dilküşâ köşkünü yaptırır. (Bugün Valide Sultan Köşkü diye anılan yapının esasını teşkil eden bina olduğu sanılmaktadır)⁴⁸⁶ Bir başka rivayete göre ise, Sultan Abdülmecid bu köşkü Yıldız ismindeki bir cariyesinin ikametine tahsis etmiştir.⁴⁸⁷

⁴⁸¹ A. Batur, a.g.m, s.90

⁴⁸² F. Ezgü, a.g.e, s.1, A. Batur, a.g.m, s.90

⁴⁸³ F. Ezgü, a.g.e, s.1

⁴⁸⁴ Adnan Genç, Orhan M. Çolak. Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları Photographs of İstanbul from the Archives of Sultan Abdülhamid II., İBB Kültür A.Ş. / IRCICA, İstanbul, 2007

⁴⁸⁵ B. Bilgin, a.g.e s. 13

⁴⁸⁶ Yıldız Sarayı Vakfı, İstanbul

⁴⁸⁷ Osman Nuri, Yıldız Sarayı (Abdülhamid-i Sani ve Devri Saltanatı Hayat-ı Siyasiye ve Hususiyesi (1909) adlı eserin bir bölümü) yay. haz. Sabahattin Türkoğlu, Yıldız Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s.9



Resim 10: Valide Sultan Köşkü
(Bilgin, Geçmişte Yıldız)

I. Abdülaziz ise (1861-1876) Çırağan Sarayı'nı ve ardından da Çırağan ve Yıldız arasında köprü yaptırarak saray ile koruyu birbirine bağlar. Ayrıca, dış bahçedeki Malta ve Çadır Köşkleri, ikinci dış bahçede ise Çit Kasrı ve Sultan II. Abdülhamid'in mâbeyncilerine ve kâtiplerine tahsis eyleyeceği Büyük Mabeyn Köşkü de bu dönemde inşa edilir.



Resim 11-12: Çadır Köşkü, Malta Köşkü, Nurhan Atasoy, Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri'nden Yadigar-ı İstanbul, Akkök Yayınları, İstanbul, 2007)

V. Murad (1876-1876) 93 gün süren kısa saltanat döneminde Yıldız'da oturur ve burada köşk yaptırmaz.⁴⁸⁸

Yıldız'da II. Abdülhamid Dönemi Yapılaşma Faaliyetleri

Tahta çıkışından itibaren ara ara Yıldız'a çekilen II. Abdülhamid (1876-1909) Nisan 1877'de (7 Nisan 1293) emniyet sebebi ile Dolmabahçe Sarayı'ndan tamamen ayrılarak buraya taşınır ve bölge bu tarihten itibaren Yıldız Sarayı Hümayunu adını alır.⁴⁸⁹

Yıldız bu tarihten itibaren 33 yıl süreyle devletin yönetim merkezi ve padişahın da resmi ikametgâhı olarak kullanılır. Sarayda asıl yapılaşma faaliyeti de II. Abdülhamid döneminde başlar.

⁴⁸⁸ B. Bilgin, a.g.e, s.13

⁴⁸⁹ B. Bilgin, a.g.e s.13

Sultan II. Abdülhamid Beşiktaş tepesinden, Ortaköy üstüne kadarki araziye de alarak Yıldız Parkı'nı genişletir, ardından parkı kalın duvarlarla çevirir. Bu dönemdeki yoğun yapılaşma faaliyeti Dolmabahçe ve Çırağan saraylarındaki gibi müstakil saray yapılarından çok köşk, kasır ve pavyon tarzındaki binalardan müteşekkil bir kompleks niteliğinde ilerler.⁴⁹⁰

Bu dönemde saray, padişahın özel yaşamına ait mekânlarla birlikte, resmi görevlilere tahsis edilen binaları, tamirhane, marangozhane gibi atölyeleri ve tiyatro, müze, kitaplık gibi kültür ve sanat yapılarını kapsamaktadır.⁴⁹¹

Sultan II. Abdülhamid döneminde burası "12.000 nüfus havi bulunan bir kasaba" olarak tanımlanır.⁴⁹² Sultan, daha önceki yapılardan Büyük Mabeyn-i kâtiplerine ve mabeyncilerine, Çit Kasrı'nı ise sefirlerin kabulüne tahsis eder.⁴⁹³

II. Abdülhamid döneminde inşa edildiği bilinen yapılar ve bahçe düzenlemeleri Güzel Sanatlar Binası, Ada Köşkü, Kameriye Köşkü, Kaskat Köşkü, namazgâh, Hamit Çeşmesi, Hamidiye Camii, Hamidiye Saat Kulesi, Kiler-i Hümâyün, Agavat Dairesi, Orhaniye, Ertuğrul, Balmumcu Kışlaları, Yâveran Dairesi, Silahhane Binaları, Küçük Mâbeyn, Küçük Mâbeyn Hamamı, Abdülhamid' in Daire-i Hususiyesi, Sultan II. Abdülhamid'in Özel Hamamı, Valide Sultan Köşkü, Harem daireleri, Usta Kalfalar Dairesi, hamam, Saray Tiyatrosu, Gedikli Cariyeler Dairesi, Şale ve Merasim Köşkleri, Cihannüma Kasrı, Hamit havuzu, Yeni Köşk, Acem Köşkü, Talimhane (Av) Köşkü, Seyir Köşkü, Kızlarağası Köşkü, Limonluk Köşkü (Kış Bahçesi), Küçük Pavyon, Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu, İstabl-i Amire, kütüphane, güvercinlik, havuzlar, fabrikalar, ahırlar, hızarhane, limonluklar, kış bahçeleri, hayvanat bahçesi, marangozhaneler, kilithane, karakollar, İç Bahçe (has bahçe), Dış Bahçe (Yıldız Korusu), Şale Köşkü bahçesi, harem bahçeleri, bağ ve meyve bahçesi, havuzlar, saray kapılarıdır.(Koltuk Kapı, Saltanat Kapısı, Harem/Valide Kapısı, Mecidiye Kapısı).



Resim 13: Yıldız Sarayı Havadan çekim (1936-1940), Fotoğraf: Kıdemli Başçavuş Salih Alkan⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ O. Nuri, a.g.e, s.10

⁴⁹¹ **Yıldız Sarayı Müzesi**, Müze Broşürü, 2010

⁴⁹² O. Nuri, a.g.e, s.9

⁴⁹³ F. Ezgü, a.g.e, s.3

⁴⁹⁴ Salih Alkan Koleksiyonu https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=962158&silolibrary=GEN01

Arazide mevcut bir planın disiplinine uymaksızın inşa edilen ve sürekli yenilenen ⁴⁹⁵ bir yapılar topluluğu olarak Yıldız Sarayı, kısmen II. Abdülhamid'in kişiliğine de bağlı olarak Dolmabahçe'deki bütüncül tasarımdan çok farklıdır. Klasik dışı ve parçalı konseptiyle tanzimat anlayışından da çok uzaktadır. Kapalı ve neredeyse Ortaçağ yerleşim modeliyle İngiliz bahçesini birleştirir.



Resim 14: Hususi Daire
(Bilgin, Geçmişte Yıldız)

Kendi döneminde de oldukça girift ve dışı kapalı olarak kurgulanmış olan ve bir ortaçağ kentini andıran Yıldız Sarayı ve bahçelerini oluşturan bu saray yapıları topluluğunu günümüzde de bütün olarak algılamak maalesef ki pek mümkün değildir. Çünkü alan bölünerek, TBMM Genel Sekreterliği (Milli Saraylar), T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yıldız Sarayı Müdürlüğü, T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, Türk Silahlı Kuvvetleri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İslam Konferansı Teşkilatı (İKT) ve IRCICA, Yıldız Teknik Üniversitesi, BELTUR İşletmesi gibi çok sayıda farklı kurumun yönetimine ve kullanımına bırakılmıştır.

Yapılar Ekseninde “Yıldız” Fotoğraflarının Değerlendirilmesi

Sultan II. Abdülhamid Albümlerindeki Yıldız Sarayı fotoğraflarının arşiv taraması neticesinde mükerrerler de dahil olmak üzere 579 adet fotoğraf tespit edilmiştir. Bu çalışmada neticede on binlerle ifade edilen sayıdaki belgeden oluşan bu büyük arşivin Yıldız'a ait görsellerine, şimdiye kadar tasnif edilen ve yayınlananları içerisinde seçilerek yer verilmiştir. Bu görseller, fotoğrafçı veya fotoğrafhaneler açısından tasnif edilerek, çekildikleri yerlere ve tarihe ait bilgiler toplanarak arşiv taraması bu şekilde tamamlanmıştır.

⁴⁹⁵ A.Batur, “Yıldız Sarayı”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,1994, İstanbul, s.520-526



Resim: 15: Yıldız Sarayı bahçesinde günümüze ulaşamayan Şale'lerden biri

Albüm No: 90751

Fotoğrafçı: Basile Kargopoulo

(Nurhan, Atasoy, Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri'nden Yadigar-ı İstanbul, Akkök Yayınları, İstanbul, 2007)



Resim: 16: Yıldız Sarayı, sonradan Dolmabahçe Sarayı'na götürülen kuğulu fiskiye

Albüm No: 90751

Fotoğraf: Basile Kargopoulo

(Atasoy, 2007)



Yıldız Sarayı Çini Fabrika-i Hümayunu

Albüm 90552

(Atasoy, 2007)



Yıldız'da kain Köşk-ü Hümayun

(Sultan Abdul Hamid II Photograph Collection, British Library London)

Çalışma için başlıca arşiv kaynakları İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ne devrolunmuş olan **II. Abdülhamit Dönemine Ait Fotoğraf Albümleri Arşivi**, İslam

Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi'ne bağlı IRCICA Kütüphanesi'ndeki Tarihi Fotoğraf Arşivi Amerikan Kongre Kütüphanesi'ndeki (Library Of Congress) II. Abdülhamid Koleksiyonu ve British Library'deki II. Abdülhamid Fotoğraf Koleksiyonu'dur.

Asılları bugün İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan" II. Abdülhamit Dönemine ait Fotoğraf Albümleri" kütüphane tarafından yapılan düzenleme ve dizin çalışması incelendiğinde Yıldız Sarayı'na ait fotoğrafların albüm ve fotoğraf numaralarını içeren dizini aşağıdaki gibidir.

Yıldız Çini Fabrikası (İstanbul)	779-54/28
Yıldız Çini Fabrikası (İstanbul)	90508/32 - 90509/25
Yıldız Çini Fabrikası (İstanbul)	90552/23,83-86
Yıldız Çini Fabrikası Fotoğrafhanesi	90525 - 90526
Yıldız Sarayı (İstanbul)	90552
Yıldız Sarayı (İstanbul)	90867
Yıldız Sarayı (İstanbul)	779-23/14-21 - 779-34/57,62
Yıldız Sarayı (İstanbul)	90407/31,43
Yıldız Sarayı (İstanbul)	90468 - 90469 - 90474/1-19 - 90479/4a-5a -90508/8-15,34-37 - 90509/8,26,29-31
Yıldız Sarayı (İstanbul)	90614/1-24,28,33-39
Yıldız Sarayı (İstanbul)	90751/3,13,15,17,51-52,65,76,79- 80,82
Yıldız Sarayı (İstanbul)	90815/1-12,14-36,40 - 90817/1-12 - 90818/1-12 -90819/1-8 - 90836/1-32 - 90839/12 - 90853/1-34,41-58 - 90854/1-3
Yıldız Sarayı Bahçesi	90407/35-43
Yıldız Sarayı Kütüphanesi	90552/24-25,36-37
Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nin Çatısı	90552/20
Yıldız Sarayı-Bahçesi	779-34/57,62
Yıldız Sarayı-Bahçesi	90552/4,22-23,27-31,42- 43,46,82,87,90
Yıldız Sarayı-Bahçesi	90614/14-15,17
Yıldız Sarayı-Bahçesi	90867/5-22,25-29,31-43
Yıldız Sarayı-Bahçesi (İstanbul)	90751/3,29,31,34,44-45,47-49,52,66- 70,72-74,77-78,81-82,86
Yıldız Sarayı-Bahçesi (İstanbul)	90815/13,15,17-18 - 90853/1,3-4,6- 8,10-25,27-28,30-34,42-58
Yıldız Sarayı-Güvercinlik	90552/30
Yıldız Sarayı-Güvercinlik	90751/70
Yıldız Sarayı-Güvercinlik	90867/27

Yıldız Sarayı-Güvercinlik (İstanbul)	90853/1
Yıldız Sarayı-Kütüphanesi (İstanbul)	90751/15
Yıldız Sarayı-Kütüphanesi (İstanbul)	90815/15,17 - 90853/9
Yıldız Sarayı-Limonluk	90552/2,39-41
Yıldız Sarayı-Limonluk (İstanbul)	90853/29
Yıldız Sarayı-Marangozhane	90552/38
Yıldız Sarayı-Sera	90867/6-7,15,19,30
Yıldız Sarayı-Sera (İstanbul)	90751/13,51
Yıldız Sarayı-Silâhhane	90552/35
Yıldız Sarayı-Silâhhane Çatısı	90552/20

II. Abdülhamid Albümleri'nde "Yıldız"'ı Görüntüleyen Fotoğrafçılar ve Fotoğrafhaneler

Arşiv taraması neticesinde Yıldız'ı fotoğraflayan fotoğrafçı ve fotoğrafhaneler Abdullah Biraderler (Abdullah Frères) adıyla bilinen Ermeni asıllı Vichen, Kevork ve Hovsep kardeşler, Rum kökenli Vasilaki (Basile) Kargopoulo, Büyük bir Alman fotoğraf firması olan Römmeler&Jonas, çeşitli devlet görevlerinde bulunmuş bir memur olan Hüsameddin Bey, basılı bir fotoğraf kitabı da bulunan asker kökenli Binbaşı Ali Sami, İran Şahı Muzaffereddin Şah'ın 1900'de İstanbul'a yaptığı ziyareti fotoğraflamak üzere görevlendirilen Zekai, Rıfat, Sami, Hazım Bey'lerden oluşan Komisyon, Yıldız Çini Fabrikası'nda üretilen eserlerin fotoğraflanması için kurulan Çini Fabrika-i Hümayunu Fotoğrafhanesi'dir.

Bazı Yapı Örnekleri Üzerinden Arşiv Fotoğraflarının Günümüzdeki Durumları ile Görsel Karşılaştırılması

1. Set (Seyir) Köşkü, Büyük Mabeyn, Valide Kapısı



Alman İmparatoru, II. Wilhelm'in İstanbul'u ziyareti esnasında Yıldız Sarayı'nda yapılan resmi geçit 1898 (Beşiktaş)
Fotoğraf: Abdullah Frères, (Abdullah Biraderler)

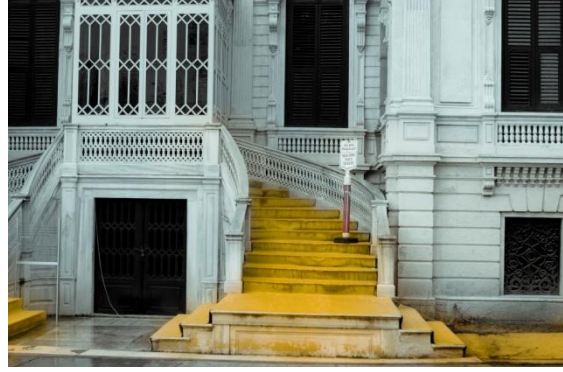


Beşiktaş
Kamera: Canon EOS 40D
Objektif: Canon EF 24-70mm f/2.8L USM
Odak Uzaklığı: 24 mm
Fotoğraf: Dilruba Kocaişık

2. Büyük Mabeyn Dairesi



Yıldız Sarayı - Büyük Mabeyn Dairesi'nin girişi,
1880-1893 (Beşiktaş) Fotoğraf: Abdullah Frères,
(Abdullah Biraderler)



Kamera: Canon EOS 40D
Objektif: Canon EF 24-70 mm f/2.8L USM
Odak Uzaklığı: 32 mm Fotoğraf: Dilruba
Kocaişık

3. Büyük Mabeyn Dairesi ve Saltanat Kapısı



Yıldız Sarayı Büyük Mabeyn Dairesi (Beşiktaş)
Fotoğraf: B. Kargopoulo



Objektif: Canon EF-S 10-22 mm f/3.5-4.5 USM
Odak Uzaklığı: 22 mm
Fotoğraf: Dilruba Kocaişık

4. Ertuğrul (Şazeli) Tekkesi



Ertuğrul (Şazeli) Tekkesi'nde cuma selamlığı sonrası, 1880-1893 (Beşiktaş)

Fotoğraf: Abdullah Frères, (Abdullah Biraderler)



Kamera: Canon EOS 40D

Objektif: Canon EF 24-70mm f/2.8L USM

Odak Uzaklığı: 24 mm

Fotoğraf: Dilruba Kocaişık

5. Hamidiye Camii, Hamidiye Saat Kulesi, Valide Kapısı, Büyük Mabeyn



Hamidiye Saat Kulesi ve Yıldız (Hamidiye) Camii (Beşiktaş)

Fotoğraf: Römmeler & Jonas



Kamera: Canon EOS 40D

Objektif: Canon EF 24-70 mm f/2.8L USM

Odak Uzaklığı: 34 mm

Fotoğraf: Dilruba Kocaişık

Sonuç

Bu çalışma II. Abdülhamid'in Yıldız'daki bu zengin koleksiyonunu, Yıldız Sarayı ve bahçelerini yapılar ekseninde inceleyerek, bu yapıların geçmişteki görünüm, durum ve varlıklarını bir kez daha görünür kılmaya çalışmıştır.

Hanedanın son yönetim merkezi olan Yıldız aynı zamanda imparatorluğun dört bir yanına talimatla gönderilen fotoğrafçıların fotoğraflarının geldiği ve arşivlendiği bir merkezdir de. Bu merkezdeki fotoğrafın varlığı ve kullanım alanının ne kadar geniş olduğunu gösteren bu albümler özgün ciltleri, zarif mizanpajları ve süslemeleri, farklı dillerde hazırlanmış edisyonları, fotoğraflara ait açıklamaları içeren foto altı bilgileri, fotoğrafçı ve fotoğrafhane bilgilerinin varlığı ile de dönemin sanat, estetik anlayışını ve arşivcilik faaliyetini de gözler önüne sermektedir. Osmanlı Fotoğraf Tarihi açısından da çok önemli olan bu fotoğrafçıların veya fotoğrafhanelerin üretmiş olduğu fotoğraflar yüksek belge değeri ile tarihe ışık tutmaktadır.

Yıldız Saray kompleksi geri dönüşü olmayan değişiklik, ek ve kayıplara rağmen hala pek çok unsuru ile ayakta. Günümüze ulaşan bu fotoğrafların varlığı yapıların onarımı, bugün çok sayıda kuruma dağılarak kullanılan alanın yeniden düzenlenmesi, geçmişte olduğu gibi yeniden bir bütün olarak algılanabilme fırsatı yaratması açısından önemlidir.

Kaynakça

- Atasoy, Nurhan. **Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri'nden Yadigar-ı İstanbul**. İstanbul: Akkök Yayınları, 2007
- Batur, Afife. *"Yıldız Sarayı'na İlişkin Bazı Belgeler ve Türkiye'de Belgeleme Çalışmalarının Sorunları"*. TBMM Milli Saraylar Sempozyumu: 15-17 Kasım 1984, Yıldız Sarayı/Şale: Bildiriler Kitabı, İstanbul: 1985
- Bilgin, Bülent. **Geçmişte Yıldız Sarayı**. İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı Yayınları, 1988
- Belgelerle Yıldız Sarayı Rehberi. İstanbul: İhlas Matbaacılık ve Dağıtım A.Ş., 1982
- Candemir, Murat. *"Yıldız Sarayı Kütüphanesi: Saray'dan Üniversite'ye"*, Tarih Dergisi, (sayı 45), İstanbul, 2007 s. 123
- Candemir, Murat. **Son Yıldız Düşerken**. İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, 2011
- Çetin, Atilla. *"Yıldız Arşivine Dair"*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (sayı 32, Mart) 1979, İstanbul, s. 563
- Ezgü, Fuat. **Yıldız Sarayı Tarihçesi**. İstanbul: Harp Akademileri Komutanlığı Basımevi, 1962
- Genç, Adnan ve Orhan M. Çolak. **Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları**. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. / IRCICA, 2007
- Kumbaracılar, Sedat. *"31 Mart Vakası ve Yıldız Sarayı Yağması"*. İstanbul: Hayat Tarih Mecmuası, no.4, 1972, sayfa 70-77. 2000
- Osman Nuri. **Yıldız Sarayı (Abdülhamid-i Sani ve Devri Saltanatı Hayat-ı Siyasiye ve Hususiyesi (1909) adlı eserin bir bölümü)** yay.haz. Sabahattin Türkoğlu. İstanbul: Yıldız Vakfı Yayınları, 1998

Elektronik Ortamdaki Kaynaklar

- https://www.academia.edu/2048193/Merkezin_Merkezi_Sultan_II._Abd%C3%BClhamid_D%C3%B6neminde_Y%C4%B1ld%C4%B1z_Saray%C4%B1 [02.12.2014].
- <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/index.php/EFD/article/download/225/139> Tekinalp, Şahin, Pelin. "Tuvallerde Yıldız Sarayı". Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. c. 21. s. 2 (2004): 143-158. [29.08.2012].
- <http://loc.gov/pictures/collection/ahii/> [05.01.2015]. "Abdul Hamid II Collection". Abdul-Hamid II collection of photographs of the Ottoman Empire, Library of Congress.
- <http://sehirrehberi.ibb.gov.tr/map.aspx/> [16.12.2014]. <http://envanter.gov.tr/> [10.12.2014].

TÜRK MÜZİĞİ VİYOLONSEL EĞİTİMİNDE

TRANSPOZE DÜŞÜNME VE ÇALMA PRATİKLERİ (BOLAHENK, SÜPÜRDE, KIZ NEYİ VE MANSUR KARARLAR)

Levent DEĞİRMENCİOĞLU⁴⁹⁶

Özet

Türk müziği kültürüne giren Batı kökenli çalgılarda, transpoze düşünme ve çalabilmeye ilişkin gelenekten gelen bir yaklaşımın olmaması nedeniyle, transpoze düşünme ve çalmaya yönelik uygulamalar, eğitim süreçlerinde eğitimcilerin ve öğrencilerin en fazla kaygı duydukları, çözümlenmesi zor, ancak kişisel gayretlerle aşılabilen, uygulamalar haline gelmektedir. Her icracının farklı bir düşünme yöntemi geliştirip uygulamasına zemin hazırlayan bu kaygı ve zorluklardan hareketle belirlenen bu araştırmanın amacı; **viyolonsel** ile Türk müziği icralarında eğitimcilerin ve öğrencilerin faydalanabileceği, çözümlenmesi ve uygulanması kolay olan bir transpoze düşünme/çalma yöntemi sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda araştırma 3 aşamada tamamlanmıştır. Araştırmanın ilk aşamasında, viyoloncelin geleneksel (Batı) eğitimi temel alınarak tel isimlendirmeleri ve sol el pozisyonlarına ilişkin bilgiler verilmiştir. Araştırmanın ikinci aşamasında, Uşşak makamı üzerinde yerinden, bir ses, dört ses ve beş ses kararların Batı müziğinde hangi notalara karşılık geldiği görseller üzerinde açıklanmıştır. Araştırmanın üçüncü ve son aşamasında, önceki aşamalarda açıklamaların ışığında Uşşak makamı dizisinin yerinden (Bolahenk), bir ses (Süpürde), dört ses (Kız Neyi) ve beş ses (Mansur) kararlar üzerinden pratik olarak nasıl düşünülebileceğine ilişkin bir yöntem önerisi sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Müziği, Viyolonsel, Geleneksel Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi, Transpoze.

TRANSPOSING PRACTICES IN VIOLONCELLO TRAINING IN TURKISH MUSIC (BOLAHENK, SÜPÜRDE, KIZ NEYİ AND MANSUR)

Abstract

Transposing practices in music become one of the the most worrisome practices for educators and students in the prosses of the education due to the absence of traditional methods for the western instruments which has came in to Turkish Music. These practices cause educators and students to set the stage for thinking and developing about different and new methods. The purpose of this research based on these concerns and challenges; to present an easy solvable and feasible thinking methods that educators and students can benefit about transposing music for violoncello training in Turkish music. Research was completed in 3 stages. In the first stage of the research strings names and basic left hand position of cello based on western music system are presented. In the second stage of the research transposing practices between Turkish music's and Western music's pitches (Bolahenk, Süpürde, Kız Neyi and Bir Ses) are presented via Uşşak maqam. In the third and final stage of the research an easy solvable and feasible thinking methods for transposing practices on Turkish music's pitches (Bolahenk, Süpürde, Kız Neyi and Bir Ses) are presented.

Key Words: Tradational Turkish Music, Violoncello, Violoncello Training in Tradational Turkish Music, Transposition.

Giriş

1.1.Türk Müziğinde Transpoze

Latince *trans* (öteye) *position* (koymak) sözcüğünden gelen transpoze, “Bir müzik eserinin, kendi tonundan başka bir tona aktarılması, aktarma” şeklinde tanımlanmaktadır (Say, 2002:525). Kökeni ve tanımında geçen ton kavramı nedeniyle tonal müziğe ait olan ve

⁴⁹⁶Yrd. Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, leventd@erciyes.edu.tr

daha çok tonal müziğe yönelik uygulamalarda kullanılan transpoze kelimesinin, geleneksel Türk müziğine yönelik uygulamalardaki karşılığına baktığımızda, karşımıza “Şed ve Aktarma” ifadelerinin çıktığını görmekteyiz. Şed (Aktarma), “bir müzik eserinin aralıklarının bozulmaması şartıyla kendi yerinden (yerinden karar) başka bir perde üzerine göçürülmesi” olarak tanımlanmaktadır (Özkan, 1982:66). Yukarıdaki tanımlardan hareketle transpoze ve şed (Aktarma) ifadelerinin özde aynı uygulamayı tanımladığını, ancak müziğin yapısı (tonal yada makamsal olması) nedeniyle yapılan tanımlamaların farklılık gösterdiğini söyleyebiliriz.

Transpoze kelimesi her ne kadar tonal müziğe yönelik bir kavram olsa da, günümüzde bu kavramın geleneksel Türk müziği icralarında da kullanıldığını görmekteyiz. Dolayısıyla, transpoze kelimesinin müziğin türüne göre iki farklı tanımının kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durumda, tonal müziğe göre transpoze “bir müzik eserinin, kendi tonundan başka bir tona aktarılması” şeklinde, geleneksel Türk müziğine göre transpoze, “geleneksel Türk müziğindeki bir eserin yerinden karar dışında başka bir perde üzerinden seslendirilmesi” şeklinde tanımlanabilir. Bu noktadan hareketle, araştırma kapsamında kullanılan transpoze kelimesi, geleneksel Türk müziğindeki bir eserin yerinden karar dışında başka bir perde üzerinden seslendirilmesini ifade edecektir.

Geleneksel Türk müziği alanındaki transpoze pratiklerine baktığımızda, eserlerin seslendirilmesinde yaygın olarak; yerinden (Bolahenk), bir ses (Süpürde), dört ses (Kız Neyi) ve beş ses (Mansur) kararların kullanıldığını görüyoruz. Geleneksel Türk müziği repertuarındaki bütün eserlerin (saz eserleri ve sözlü eserler) yerinden karar üzerinden yazıldığını düşündüğümüzde, transpozelerin yaygın olarak bir ses, dört ses ve beş ses kararlar üzerine yapıldığını söyleyebiliriz.

İcralarda, bazen planlı olarak bazen de irticalen yapılan transpoze pratiklerinin, hangi perde üzerinden yapılacağı noktasında, çoğunlukla solistlerin ve koroların, bazen de çalgı topluluklarının ses sınırları belirleyici olmaktadır. Özellikle transpoze icraların irticalen (hazırlıksız) gerçekleşebilme durumu, icracıların transpoze düşünebilme ve çalabilme konusunda kendilerini yetiştirmesini gerekli kılmaktadır. Geleneksel Türk müziği çalgılarında (ud, kanun, tambur, klasik kemençe vb.), transpoze düşünebilme ve çalabilmeye ilişkin gelenekten gelen, kalıplaşmış düşünme yöntemleri mevcuttur ve icracıdan icracıya küçük farklılıklar gösterebilen bu pratiklere ilişkin problemler çoğunlukla öğrenme süreçlerinde aşılabilir.

1.2. Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde Transpoze Pratikleri (Mevcut Durum)

Yukarıdaki paragrafta, geleneksel Türk müziği çalgılarına yönelik transpoze pratiklerinde karşılaşılan güçlüklerin, gelenekten gelen kalıplaşmış düşünme yöntemleri ile öğrenim süreçlerinde aşılabilirdiğinden bahsettik. Geleneksel Türk müziği çalgıları için transpoze pratikleri, uygulama ve sorunların aşılabilmesi noktasındaki mevcut durum bu haldeyken Türk müziği kültürüne sonradan giren ve adapte olan Batı kökenli çalgılarda durumun biraz daha karmaşık olduğunu söyleyebiliriz. Bahsedilen Batı kökenli çalgılardan birisi bilindiği üzere viyolonseldir.

“Müzik kültürümüze ilk defa Tamburi Cemil vasıtasıyla giren viyolonsel, kendisine has tınısıyla icralarda beğenilmiş, kabul görmüş ve kökeni itibari ile Türk müziği kültüründe tutunabilen nadir çalgılardan birisi olmuştur” (Değirmencioğlu, 2014:5). Türk müziği çalgısı olabilme noktasındaki adaptasyon sürecini başarı ile tamamlayan viyolonselin eğitimi diğer Türk müziği sazlarında olduğu gibi meşk yöntemi ile yapılmış, icracıları

nesilden nesile bu yöntemle yetiştirilmiştir. Dolayısıyla, diğer Türk müziği sazlarında olduğu gibi Türk müziğinde viyolonsel eğitime yönelik olarak da bir literatür (eğitim öğretim/yöntemleri) oluşturulmamış, geliştirilmemiştir.

O dönemdeki Türk müziği sazlarının eğitimine yönelik genel bir değerlendirme yaptığımızda, herhangi bir Türk müziği çalgısının eğitimine ilişkin olarak yazılmış metodik bir çalışmanın varlığından söz etmek mümkün değildir. Hangi çalgı olursa olsun eğitimindeki tek yöntem, Türk müziği eğitiminin vazgeçilmez yöntemi olan ‘meşk’ yöntemidir. Diğer Türk müziği sazları gibi viyolenselde bu durumdan etkilenmiş, makamsal viyolonsel eğitimi meşk yöntemi içinde oluşmuş, günümüze kadarki eğitim sürecinde de bu yöntem kullanılarak icracıları yetiştirmiştir (Değirmenciöğlü, 2012:3).

Türk müziği viyolonsel eğitime yönelik olarak; yol gösterici, sistematik eğitim yaklaşımlarının (metodik anlamda) günümüzde mevcut olmaması, eğitime yönelik birçok uygulamada olduğu gibi transpoze icra uygulamalarında da merkezinde eğitimciden eğitimciye değişebilen düşünme ve uygulama yöntemlerinin bulunduğu belirsizliklere neden olmaktadır.

Günümüzde, makamsal viyolonsel eğitime yönelik olarak, sistematik bir öğretim yönteminin henüz geliştirilmemiş olması; eğitim sürecindeki uygulamalarda, kişiden kişiye farklılık gösterebilen, çoğunlukla bilimsel dayanağı olmayan icra tekniklerinin oluşmasına ve kullanılmasına zemin hazırlamaktadır. İcra tekniklerinin her eğitimciye ya da icracıya göre önemli farklılıklar göstermesi, bu alanda bir öğretim standardının sağlanamamasına bağlı olarak bazı belirsizlikleri, dolayısıyla da problemleri beraberinde getirmektedir (Değirmenciöğlü, 2013:459).

Bahsedilen belirsizlikleri daha iyi anlayabilmek için öncelikle Türk müziği viyolonsel eğitimi alan bir öğrencinin ya da icracının, transpoze düşünebilme ve çalabilme noktasında karşılaştığı bazı güçlüklerle değinmek doğru olacaktır.

Yukarıda ifade edildiği üzere viyolonsel aslen Batı kökenli bir çalgıdır ve günümüzde viyolonselin teknik anlamda en verimli şekilde kullanılabilmesi için bu alanda yazılmış, sistematik öğretim tekniklerini kapsayan onlarca metodik çalışma mevcuttur. Viyolonselin teknik anlamda çözümlenebilmesi için evrensel düzeyde kabul görmüş bu kadar çalışma varken viyolonselin Türk müziğindeki eğitimi için (başlangıç düzeyi)⁴⁹⁷ yeniden bir yöntem geliştirmek çokta anlamlı olmayacaktır. Dolayısıyla bu alandaki eğitimciler viyolonselin Türk müziğindeki eğitimine Batı eğitimi ile başlanmasının uygun olduğu noktasında görüş birliği içindedirler.

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle, Türk müziği viyolonsel eğitimi alan öğrencilerin eğitime Batı temeli ile başladıklarını kabul edersek; öğrencilerin transpoze pratiklerinde karşılaşacakları ilk güçlük, Batı müziği ile Türk müziği ses sistemleri arasındaki aynı frekanslı perdelerin (notaların) farklı isimlendirilmesinden kaynaklanan dört ses farkının anlaşılması noktasında olacaktır. Bilindiği üzere Batı ses sistemine göre 440 Hz La sesi (piyanoda küçük oktav La) Türk müziği ses sistemine göre Neva (Re) perdesine denk gelmektedir. Yani frekans olarak aynı olan iki perde; ses sistemlerine göre farklı isimlendirilmektedir. Bu durumda, Batı temelli eğitim alan ve viyolonsel ile Türk müziği çalmak isteyen bir öğrencinin öncelikle Türk müziğinde makamların yazıldığı karar perdelerinin (Rast, Dügâh ve Segâh) çalgı üzerinde Batı ses sistemine göre hangi notaya geleceğini öğrenmesi gerekmektedir.

Transpoze pratiklerinde öğrencilerin karşılaşacağı ikinci güçlük ise Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan karar perdelerinin (bir ses, dört ses ve beş ses) Batı ses sistemine göre

⁴⁹⁷ Doğru oturuş, çalgıyı/yayı doğru tutuş, gerekli yay tekniklerinin, sol el pozisyonlarının (4. pozisyona kadar) ve pozisyon değişimlerinin öğrenilmesi vs.

viyolonsel üzerinde hangi notaya denk geldiğinin anlaşılması noktasında ortaya çıkacaktır. Öğrencinin Dügâh kararlı bir makamın transpozmesini yapacağını düşünürsek; dört ses farkına göre Batı Mi sesi olarak belirlediği Dügâh perdesi (viyolonselde 4. tel, 1. pozisyonda 3. parmak), bir ses karara göre Batı Re notasına (Do telinde 1. pozisyonda 1. parmak), dört ses karara göre Batı Si notasına (Sol telinde 1. pozisyonda 3. parmak), beş ses karara göre de Batı La notasına (Sol telinde 1. pozisyonda 1. parmak) denk gelecektir. Bu hesaplama sadece Dügâh kararlı makamlar için geçerlidir. Öğrencinin icra edeceği makama göre aynı hesaplamayı Rast ve Segâh kararlı makamlar içinde yapması gerekecektir.

Özetle, viyolonsel ile Türk müziği icra etmek isteyen bir öğrenci, ilk aşamada Batı müziği ile Türk müziği arasındaki dört ses farkını gözetererek; Rast, Dügâh ve Segâh kararlı makam dizilerini yerinden kararda düşünebilmeyi/çalabilmeyi öğrenmelidir. Sonraki aşamada da Rast, Dügâh ve Segâh kararlı makam dizilerini Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan (bir ses, dört ses ve beş ses) kararlarda da düşünebilmeyi/çalabilmeyi öğrenmelidir.

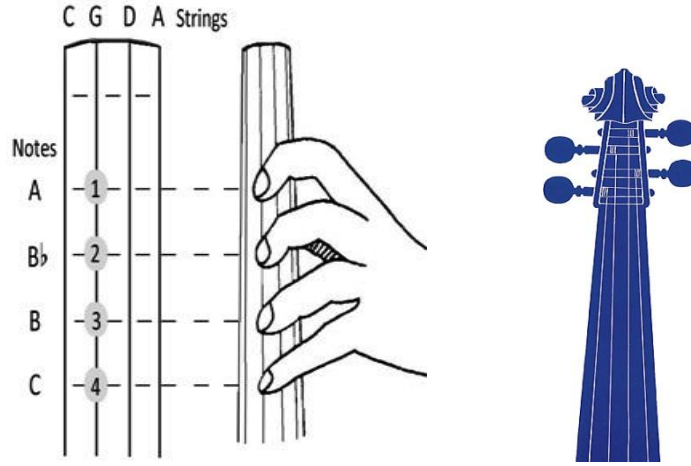
Eğitim süreçlerinde, planlı olarak düzenlenen konserler, dinletiler vs. düşünüldüğünde; etkinlik tarihine kadar yapılacak provalarda, ezgilerin kulaktan öğrenilebileceği, transpoze pratiklerine yönelik her hangi bir problemin yaşanmayacağı dolayısıyla ifade edilen transpoze pratiklerinin öğrenilmesine ihtiyaç olmadığı düşünülebilir. Ancak, geleceğin icracıları olarak bu günün öğrencilerinin ileride katılacağı faaliyetlerde; solistlerin, bazen koro ve çalgı topluluğu şeflerinin isteği ile transpozelerin **çoğunlukla** irticalen gerçekleşeceği de bir gerçektir. Dolayısıyla öğrenciler, içinde bulunacakları çalgı topluluğuna katkı sağlayabilmeleri adına, aynı zamanda çalgı topluluklarına kabul edilmede önemli ve belirleyici bir kriter olan tranpoze düşünebilme ve çalabilme pratiklerini eğitim süreçleri içinde iyi öğrenmeli, profesyonel çalgı toplulukları ve icralar için hazır olmalıdırlar. Ancak, viyolonsel müzik kültürümüze sonradan dahil olması nedeniyle, transpoze düşünebilme ve çalabilmeye ilişkin gelenekten gelen bir yaklaşımın henüz olgunlaşmaması ve eğitiminin, çalgıların kökeni nedeniyle çoğunlukla Batı temelli olarak başlaması; transpoze düşünebilme ve çalmaya yönelik uygulamaları, eğitim süreçlerinde eğitimcilerin ve öğrencilerin en fazla kaygı duydukları, çözümlenmesi zor, ancak kişisel gayretlerle aşılabilen, uygulamalar haline getirmektedir. Her icracının farklı bir düşünme yöntemi geliştirip uygulamasına zemin hazırlayan bu kaygı ve zorluklar, araştırmanın aynı zamanda problem cümlesini de ifade eden, şu soru üzerinde odaklanmasını gerekli kılmıştır: “Türk müziği viyolonsel eğitiminde transpoze pratikleri nasıl öğretilir?”

Bu noktadan hareketle araştırmada, yukarıda ifade edilen problem cümlesine cevap olabileceği düşünülen, Türk müziği viyolonsel eğitiminde/icralarında; yerinden, bir ses, dört ses ve beş ses karar üzerinden yapılacak transpoze pratiklerine yönelik, eğitimci ve öğrencilere yol gösterebilecek bir **transpoze düşünme yönteminin** sunulması amaçlanmıştır.

2.Yöntem

Yukarıda bahsedilen amaç doğrultusunda, öncelikle çalışmaya ışık tutabilecek kaynaklara ulaşılmıştır. Sonraki aşamada, viyolonsel batı eğitiminde kullanılan metot kitaplar referans alınarak tel, pozisyon ve nota isimleri ifade edilmiş, Uşşak makamı üzerinde yerinden, bir ses, dört ses ve beş ses kararların Batı müziğinde hangi notalara karşılık geldiği görseller üzerinde açıklanmıştır. Araştırmanın son aşamasında, önceki aşamalardaki açıklamaların ışığında Uşşak makamı dizisinin yerinden, bir ses, dört ses ve beş ses kararlar üzerinden pratik olarak nasıl düşünülebileceğine ilişkin bir yöntem

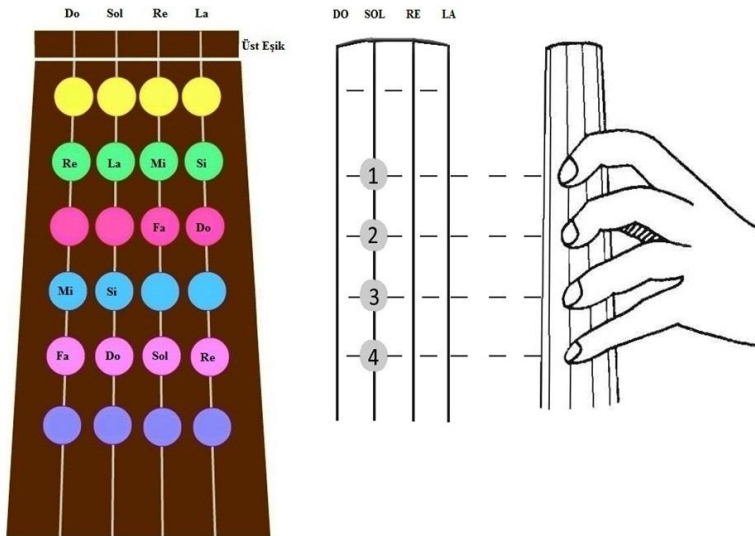
sunulmuştur. Çalışmada sunulan yöntem ve yapılan açıklamalar viyolonsel tuşesinin karşıdan görünüşünü ifade eden aşağıdaki görseller üzerinden yapılmıştır.



Şekil 1. ve 2. Viyolonsel tuşesinin ve 1. pozisyonda parmak numaralarının karşıdan görünüşü (Cullen, 2015).

Bulgular ve Yorum

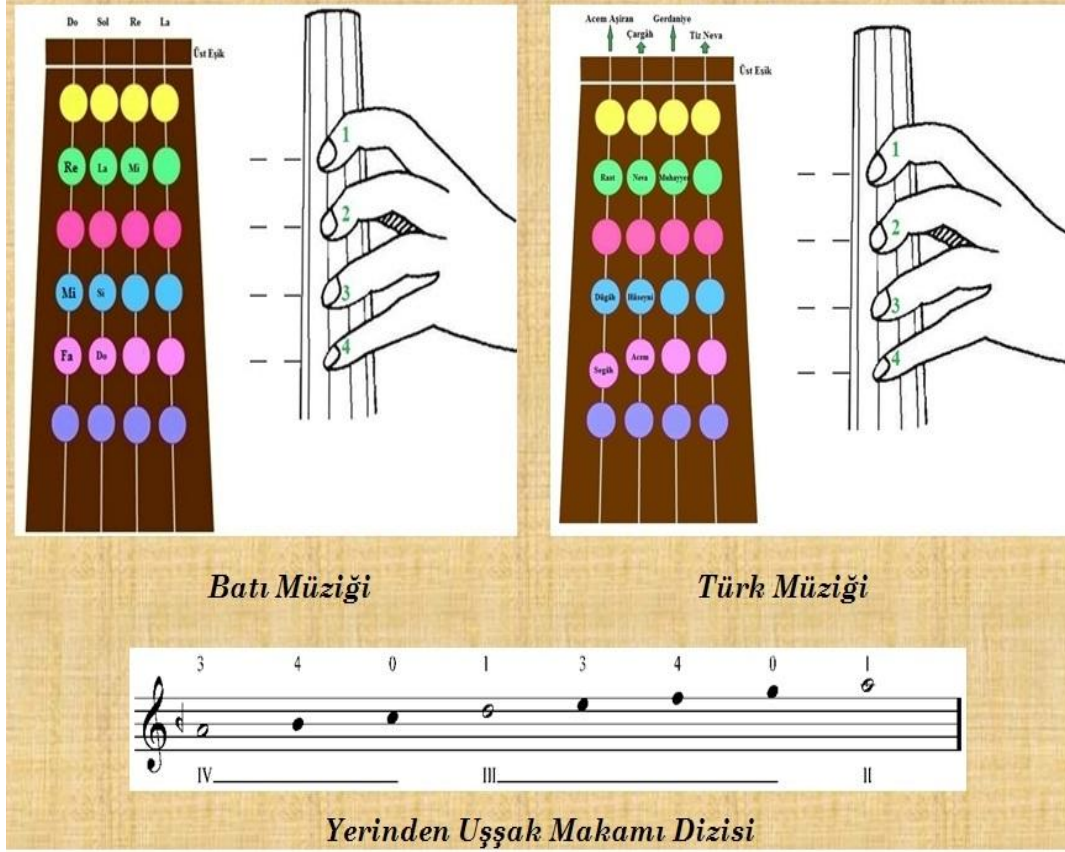
3.1. Viyolonselın Tel İsimleri ve Tuşe Üzerinde Temel Sol El Pozisyonu (Batı)



Şekil 3. Viyolonsel tuşesi üzerinde tel isimleri, nota isimleri ve sol el 1. pozisyonda parmak numaraları.

Şekil incelendiğinde, Batı eğitim sistemine göre viyolonselın tel isimleri ve sol el 1. pozisyon konuma göre parmaklara denk gelen notalar görülmektedir. Çalışmada, viyolonselın Türk müziği eğitiminde farklı karar perdelerine göre tel isimlerinin değişimi ve transpoze pratiklerine yönelik örnekler yukarıdaki şekilde ifade edilen tel isimleri ve sol el pozisyonu ile birlikte, karşılaştırmalı olarak sunulacaktır.

3.2. Yerinden (Bolahenk) Kararda Tuşe Üzerinde Uşşak Makamı Dizisi

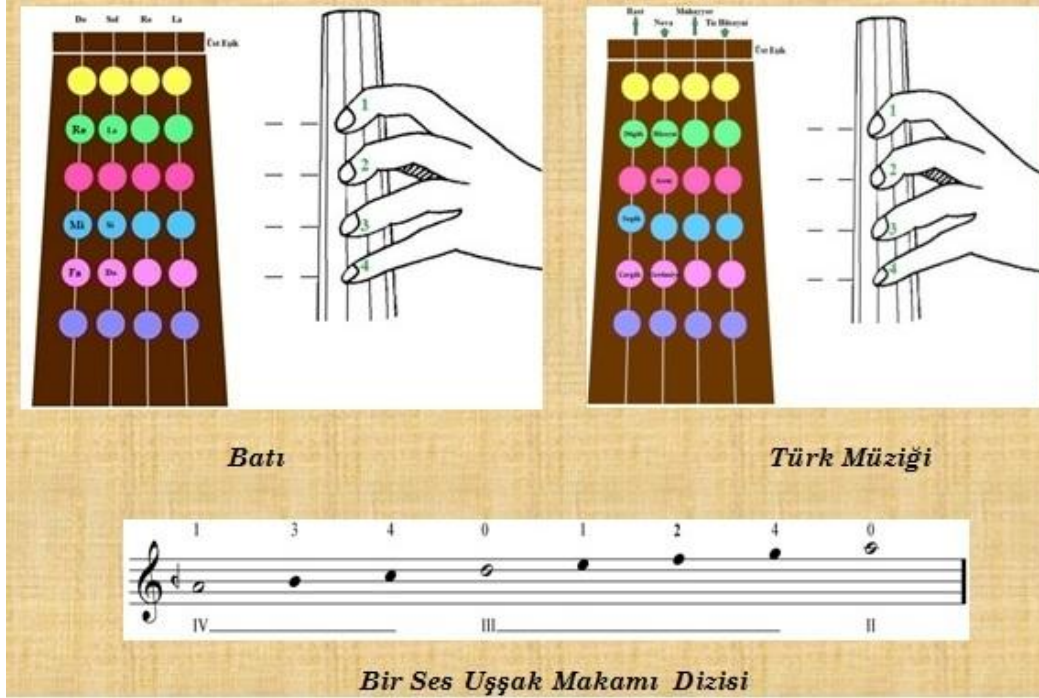


Şekil 4. Yerinden kararda Uşşak makamı dizisinin viyolonsel tuşesi üzerinde yerleşimi (Batı karşılaştırmalı)

Şekil incelendiğinde, yerinden (Bolahenk) kararda, Uşşak makamı dizisinin viyolonsel tuşesi üzerindeki yerleşiminin ve Uşşak makamı dizisi perdelerinin Batı ses sistemine göre hangi notalara denk geldiğinin karşılaştırmalı olarak açıklandığı görülmektedir. Uşşak makamı, Dügâh kararlı bir makamdır. Bu durumda, Batı müziği ile Türk müziği arasındaki dört ses farkına göre Dügâh perdesi (La), Batı Mi notasına denk gelmektedir.⁴⁹⁸ Sol taraftaki Mi notası olduğu görülmektedir. Viyolonsel çalgı topluluklarında çoğunlukla bas dolgunluğu elde etmek amacı ile kullanılmaktadır. Dolayısıyla icralarda mümkün olabilen en pest ses alanı yani karar perdesi seçilmektedir. Bu yaklaşımdan hareketle, yerinden karara göre Dügâh perdesi 4. teldeki Mi notasına denk gelmektedir. Bu tespite göre viyolonsel telleri kalından inceye doğru Acem Aşiran, Çargâh, Gerdaniye ve Tiz Neva olarak isimlenmektedir.

⁴⁹⁸ La'dan (Dügâh'dan) 4 ses aşağıya (peste) doğru sayılırsa (La-Sol-Fa-Mi), mi notasına gelinir yani karar perdesinin Batı müziğindeki karşılığı olan nota bulunur.

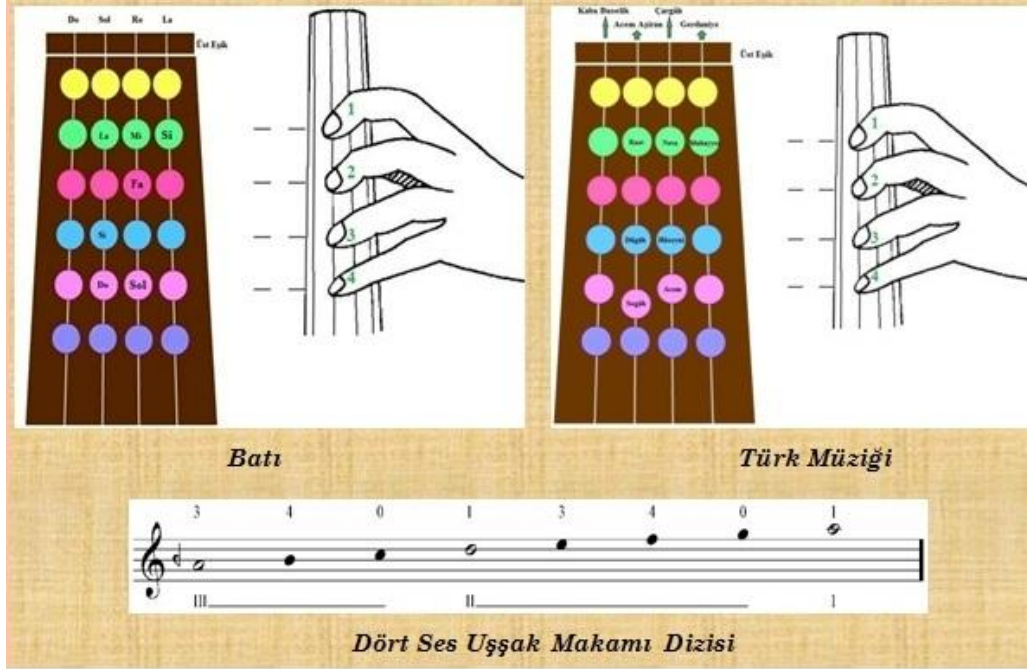
3.3. Bir Ses (Süpürde) Kararda Tuşe Üzerinde Uşşak Makamı Dizisi



Şekil 5. Bir ses kararda Uşşak makamı dizisinin viyolonsel tuşesi üzerinde yerleşimi (Batı karşılaştırmalı)

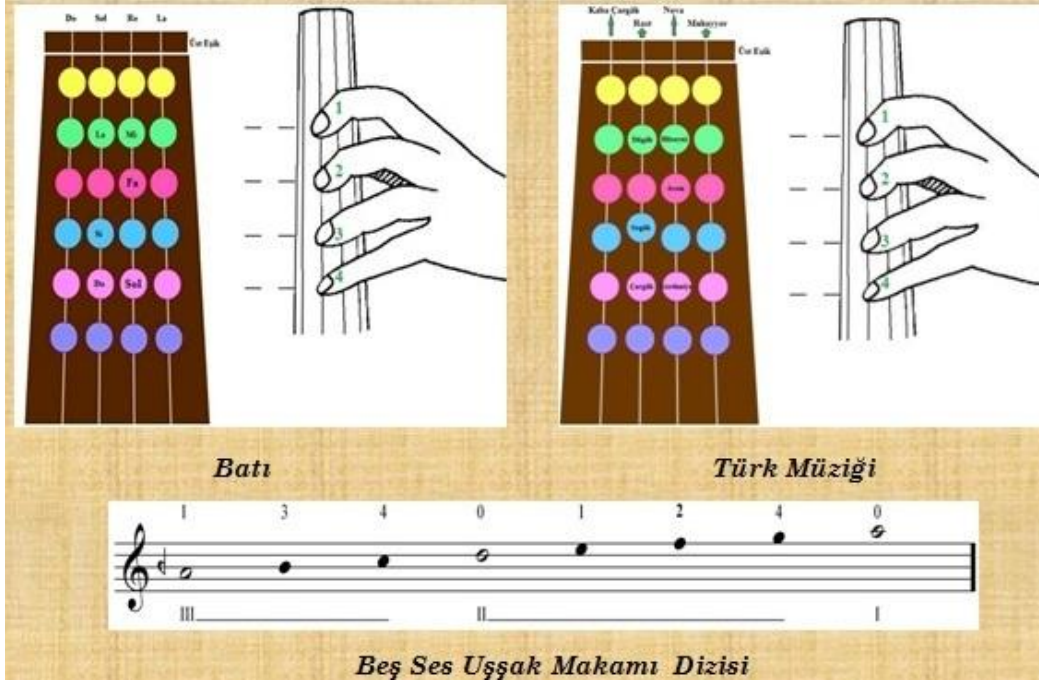
Şekil incelendiğinde, bir ses (Süpürde) kararda, Uşşak makamı dizisinin viyolonsel tuşesi üzerindeki yerleşiminin ve Uşşak makamı dizisi perdelerinin Batı ses sistemine göre hangi notalara denk geldiğinin karşılaştırmalı olarak açıklandığı görülmektedir. Türk müziği icralarında bir ses karar demek, eserin yerinden karara göre bir ses pestindeki perde üzerinden seslendirilmesi anlamına gelmektedir. Bu durumda Uşşak makamının karar perdesi olan Dügâh perdesi, Batı Re notasına denk gelmektedir. Viyolonsel icralarda bas dolgunluğu elde etmek amacı ile kullanılması yaklaşımından hareketle, yine en pest ses alanı tercih edildiğinde, bir ses karara göre Dügâh perdesi 4. teldeki Mi notasına denk gelmektedir. Bu tespite göre viyolonsel telleri kalından inceye doğru Rast, Neva, Muhayyer ve Tiz Hüseyni olarak isimlenmektedir.

3.4. Dört Ses (Kız Neyi) Kararda Tuşe Üzerinde Uşşak Makamı Dizisi



Şekil incelendiğinde, dört ses (Kız Neyi) kararda, Uşşak makamı dizisinin viyolonsel tuşesi üzerindeki yerleşiminin ve Uşşak makamı dizisi perdelerinin Batı ses sistemine göre hangi notalara denk geldiğinin karşılaştırmalı olarak açıklandığı görülmektedir. Türk müziği icralarında dört ses karar demek, eserin yerinden karara göre dört ses pestindeki perde üzerinden seslendirilmesi anlamına gelmektedir. Bu durumda Uşşak makamının karar perdesi olan Dügâh perdesi, Batı Si notasına denk gelmektedir. Viyolonsel icralarda bas dolgunluğu elde etmek amacı ile kullanılması yaklaşımdan hareketle, yine en pest ses alanı tercih edildiğinde, dört ses karara göre Dügâh perdesi 3. teldeki Si notasına denk gelmektedir. Bu tespite göre viyolonsel telleri kalından inceye doğru Kaba Buselik, Acem Aşiran, Çargâh ve Gerdaniye olarak isimlenmektedir.

3.5. Beş Ses (Mansur) Kararda Tuşe Üzerinde Uşşak Makamı Dizisi



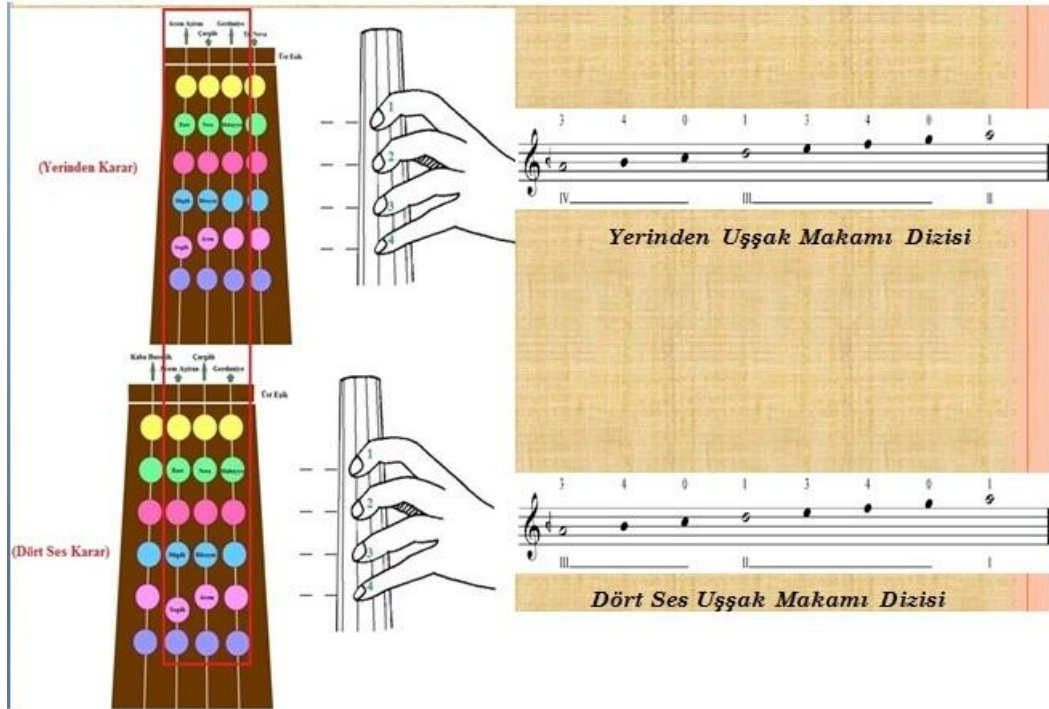
Şekil 7. Beş ses kararda Uşşak makamı dizisinin viyolonsel tuşesi üzerinde yerleşimi (Batı karşılaştırmalı)

Şekil incelendiğinde, beş ses (Mansur) kararda, Uşşak makamı dizisinin viyolonsel tuşesi üzerindeki yerleşiminin ve Uşşak makamı dizisi perdelerinin Batı ses sistemine göre hangi notalara denk geldiğinin karşılaştırmalı olarak açıklandığı görülmektedir. Türk müziği icralarında beş ses karar demek, eserin yerinden karara göre beş ses pestindeki perde üzerinden seslendirilmesi anlamına gelmektedir. Bu durumda Uşşak makamının karar perdesi olan Dügâh perdesi, Batı La notasına denk gelmektedir. Viyolonsel icralarda bas dolgunluğu elde etmek amacı ile kullanılması yaklaşımından hareketle, yine en pest ses alanı tercih edildiğinde, beş ses karara göre Dügâh perdesi 3. teldeki La notasına denk gelmektedir. Bu tespite göre viyolonsel telleri kalından inceye doğru Kaba Çargâh, Rast, Neva ve Muhayyer olarak isimlenmektedir.

Yukarıda yorumlanan şekillerde görüldüğü gibi yerinden kararda ve yerinden karardan bir ses, dört ses ve beş ses kararlara yapılacak olan transpozelerle göre, tel isimleri değişmekte, tranpozelerde Uşşak makamının karar perdesi (Dügâh), tuşe üzerinde her seferinde farklı bir konum almaktadır. Bu durum Türk müziği viyolonsel eğitiminde eğitimcilerin ve öğrencilerin transpoze pratiklerinde karşılaştığı karmaşayı bir kez daha gözler önüne sermektedir.

3.6. Uşşak Makamı Dizisinin Dört Ses Karar Üzerinden Düşünülmesine İlişkin Yöntem

Türk müziğinde viyolonsel eğitiminin Batı temelli (Batı eğitimi ile) olarak başlaması konusunda eğitimcilerin görüş birliği içinde olduklarını giriş bölümünde ifade etmiştik. Bu noktadan hareketle, araştırma kapsamında sunulan düşünme yöntemi, öğrencilerin viyolonselde öncelikle Batı eğitimi aldıkları kabul edilerek hazırlanmıştır. Dolayısıyla, öğrencilerin, öncelikle dört ses farkını göz önünde bulundurarak; seslendireceği eserin makam dizisinin yerinden, bir ses, dört ses ve beş ses kararlarda Batı ses sistemine göre hangi notalara karşılık geldiğini ezbere bilmesi gerekmektedir. Sunulan düşünme yönteminde, örnek olarak Uşşak makamı kullanılmış, transpoze düşünme yöntemi bu makam üzerinden anlatılmıştır.

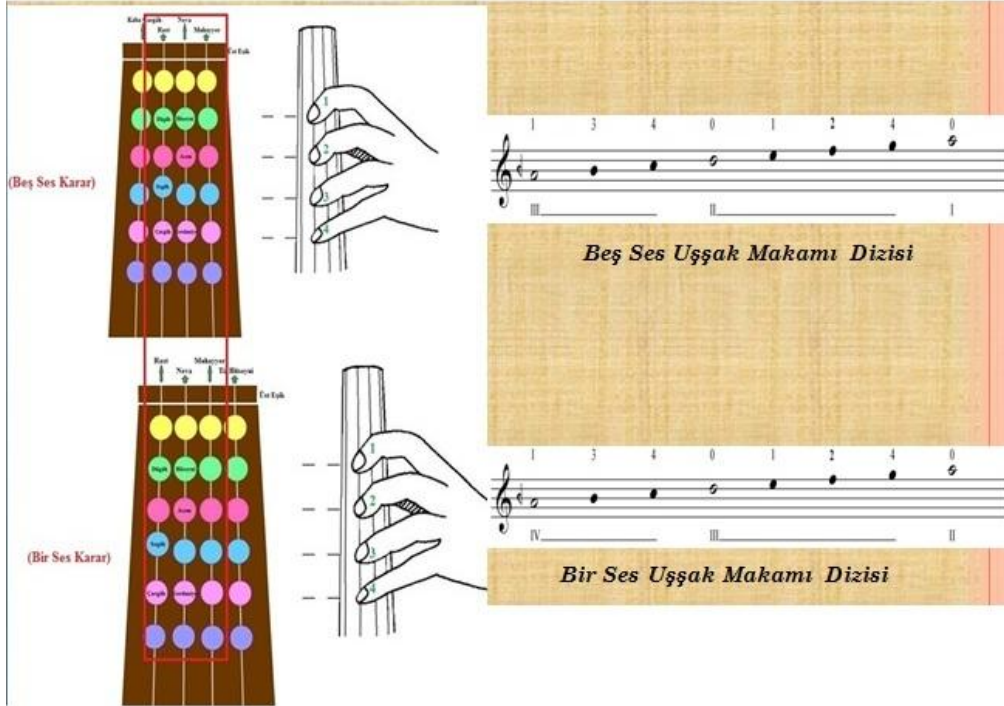


Şekil 8. Uşşak makamının dört ses üzerinden düşünülmesine ilişkin yöntem

Şekil incelendiğinde, yukarıdaki tuşe üzerinde yerinden kararda, aşağıdaki tuşe üzerinde ise dört ses kararda, Uşşak makamı dizisinin yerleşiminin ve Uşşak makamı dizisi perdelerinin Batı ses sistemine göre hangi notalara denk geldiğinin karşılaştırmalı olarak açıklandığı görülmektedir. Bu durumda, yerinden kararda Dügâh perdesi Mi notasına denk gelmekte, dolayısıyla teller pestten tize doğru Acem Aşiran Çargâh, Gerdaniye ve Tiz Neva olarak isimlenmektedir. Dört ses kararda ise Dügâh perdesi Si notasına denk gelmekte, dolayısıyla teller Kaba Buselik, Acem Aşiran, Çargâh ve Gerdaniye şeklinde isimlenmektedir. Karar perdelerine göre (yerinden ve dört ses) tel isimlendirmelerine bakıldığında (kırmızı ile işaretli bölge), dört ses kararda Acem Aşiran, Çargâh ve Gerdaniye tellerinin öğrenci gözüyle bir tel sola (tize doğru) kaydığı, dolayısıyla yerinden karardaki Tiz Neva telinin (1.tel) Gerdaniye teline, Acem Aşiran telinin de (4. tel) Kaba Buselik teline dönüştüğü görülmektedir. Özetleyecek olursak; yerinden kararda mi sesi üzerinden kurulan Uşşak makamı dizisi, dört ses karara geçildiğinde bir tel tize doğru kayarak (aynı sol el pozisyonu ve parmak numaraları kullanılarak) Si notası üzerinden seslendirilmektedir.

Buradan yola çıkarak, Uşşak makamını yerinden karardan dört ses karar üzerine transpoze etmek isteyen bir öğrenci, 4. tel de 3. parmak ile aldığı Dügâh perdesinin bir tel sola (tize) doğru kaydığını düşünecek, Dügâh perdesi 3. telde 3. parmak ile alacağı Si notası olacaktır.

3.7. Uşşak Makamı Dizisinin Bir ve Beş Ses Kararlar Üzerinden Düşünülmesine İlişkin Yöntem



Şekil 9. Uşşak makamının bir ve beş ses üzerinden düşünülmesine ilişkin yöntem

3.7.1. Beş Ses Karar: Şekil incelendiğinde, yukarıdaki tuş üzerinde beş ses kararda, aşağıdaki tuş üzerinde ise bir ses kararda, Uşşak makamı dizisinin yerleşiminin ve Uşşak makamı dizisinin perdelerinin Batı ses sistemine göre hangi notalara denk geldiğinin karşılaştırmalı olarak açıklandığı görülmektedir.

Beş ses karara göre, Dügâh perdesi 3. telde La notasına denk gelmekte, dolayısıyla teller pestten tize doğru Kaba Çargâh, Rast, Neva ve Muhayyer olarak isimlenmektedir. Beş ses karar göre isimlenmeye baktığımızda, tel isimlerinin dolayısıyla da bütün notaların Batı ses sistemindeki karşılıkları ile Türk müziği ses sistemindeki karşılıklarının aynı isimlendiği görülür. Yani Türk müziğindeki isimlendirilmeleriyle tel isimleri Kaba Çargâh (Do)- Batı Do ya, Rast (Sol)-Batı Sol e, Neva (Re)-Batı Re ye ve Muhayyer (La)-Batı La ya, denk gelmektedir.⁴⁹⁹ Türk müziği viyolonsel eğitimine de Batı temelli başladığını düşündüğümüzde; beş ses kararda nota isimlerinin Batı ve Türk müziği ses sistemlerine göre aynı olması; icra ve özellikle deşifre aşamasında öğrenciler için aslında büyük bir avantaja

⁴⁹⁹ Nota isimlendirmeleri aynı olsa da ses sistemlerinin farklı olması ve viyolonsel bas dolgunluğu sağlama amacından kaynaklı olarak aynı isimli notaların frekanslarını farklı olduğu unutulmamalıdır.

dönüşmektedir. Bu durumda, beş ses karardan icra yapmak isteyen bir öğrenci Batı ses sistemine göre öğrendiği tel isimlerinin (dolayısıyla bütün nota isimlerinin) Türk müziği ses sistemine göre de aynı isimlendiğini görecektir, dolayısıyla özellikle deşifre aşamasında zorlanmayacaktır. Bu bakımdan beş ses karar, Batı temelli çalgılarla yapılan transpoze icralarda en kolay düşünülebilen/çalınabilen karar olarak ifade edilmektedir. Bu noktadan hareketle, çalışma kapsamında sunulacak bir ses karara yönelik düşünme yönteminin, kolay çözümlenebilmesi bakımından, beş ses karardan yola çıkılarak oluşturulması uygun görülmüştür.

3.7.2. Bir Ses Karar: Şekil 9. da, aşağıdaki tuşe üzerinde bir ses karara göre Uşşak makamı dizisinin yerleşimi görülmektedir. Bu yerleşime göre Dügâh (La) perdesi 4. telde Batı'ya göre Re notasına denk gelmekte, dolayısıyla teller pestten tize doğru Rast, Neva, Muhayyer ve Tiz Hüseyini olarak isimlenmektedir.

Karar perdelerine göre (beş ses ve bir ses) tel isimlendirmelerine bakıldığında (kırmızı ile işaretli bölge), beş ses kararda Kaba Çargâh, Rast, Neva ve Muhayyer olarak isimlenen tellerinin, bir tel sağa (peste doğru) kaydığı, dolayısıyla beş ses karardaki Muhayyer telinin (1.tel) Tiz Hüseyini teline, Kaba Çargâh telinin de (4. tel) Kaba Buselik teline dönüştüğü görülmektedir. Özetleyecek olursak; beş ses kararda La sesi üzerinden kurulan Uşşak makamı dizisi, bir ses karara geçildiğinde bir tel peste doğru kayarak (aynı sol el pozisyonu ve parmak numaraları kullanılarak) Re notası üzerinden kurulmaktadır.

Buradan yola çıkarak, Uşşak makamını yerinden karardan bir ses karar üzerine transpoze etmek isteyen bir öğrenci, transpozeyi iki farklı şekilde düşünebilir. İlkinde, 3. tel de 1. parmak ile aldığı Dügâh perdesinin bir tel sağa (peste) doğru kaydığını düşünerek, Uşşak makamı dizisini 1. telde 1. parmak ile alacağı Re notası üzerinden kuracaktır. İkincisinde ise öğrenci beş ses kararda nota isimlendirmelerinin aynı olmasından yola çıkarak Batı Do telini, Batı Sol teli gibi düşünerek 4. tel 1. parmakla alacağı notayı La yani Dügâh kabul edecektir. Batı Do telini Batı Sol teli gibi düşündüğünde, sanki beş ses kararda düşünüyormuş gibi, gördüğü nota ile bastığı nota aynı isimlenecektir (Türk müziğine göre Dügâh (La) gördüğü nota Batı müziğine göre tuşe üzerinde La notasına denk gelecektir).

Yerinden karar üzerinden, bir ses, dört ses ve beş ses kararlara yapılacak olan transpozelere ilişkin, yukarıda sunulan düşünme yöntemleri, yazı ile ifade edildiği zaman ilk bakışta biraz karmaşık gelebilir. Ancak, eserler üzerinde uygulamalı olarak gerçekleştirildiğinde bu yöntemlerin öğrenciye yol gösterebileceği, dolayısıyla transpoze pratiklerini daha kolay hale getirebileceği düşünülmektedir.

Sonuç

Araştırma kapsamında, Uşşak makamı dizisinin yerinden karar, bir ses karar, dört ses karar ve beş ses kararlarda, viyolonsel tuşesi üzerinde nasıl yerleşeceğine yönelik tespitler yapılmış, bu tespitlerden yola çıkılarak Uşşak makamı dizisinin yerinden karar üzerinden bir ses, dört ses ve beş ses kararlara aktarılmasını (bu kararlar üzerinden düşünülerek seslendirilmesini) kolaylaştıracağı düşünülen, öğrenci ve eğitimcilere yol gösterebilecek bir transpoze düşünme yöntemi geliştirilmiş ve sunulmuştur. Araştırma kapsamında yapılan tespitlere göre;

- Viyolonselde yerinden karardan icra yapmak isteyen bir öğrenci/eğitimci, öncelikle batı müziği ve Türk müziği ses sistemi arasındaki aynı frekanslı seslerin farklı

isimlendirilmesinden kaynaklanan 4 ses farkını ve bu farka göre Türk müziğindeki makamların karar perdelerinin (Rast, Segah ve Dügah) tuşe üzerinde hangi notaya (Batı) karşılık geleceğini bilmelidir.

- Viyolonselde dört ses karardan icra yapmak isteyen bir öğrenci/öğretici, öncelikle dört ses kararın, yerinden karara göre dört ses daha pest olduğunu, buna göre de Türk müziğindeki makamların karar perdelerinin tuşe üzerinde hangi notaya (Batı) karşılık geleceğini bilmelidir. Bu noktada pratik düşünebilmenin ve icranın gerçekleşebilmesi için yerinden kararı referans almalı, makamların karar perdelerini bir tel tize doğru (aynı karar perdelerini Do teli yerine Sol teli üzerinde düşünmelidir), simetrik bir şekilde kaydırmalıdır.
- Viyolonselde beş ses karardan icra yapmak isteyen bir öğrenci/öğretici, öncelikle beş ses kararın, yerinden karara göre beş ses daha pest olduğunu, buna göre de Türk müziğindeki makamların karar perdelerinin tuşe üzerinde hangi notaya (Batı) karşılık geleceğini bilmelidir. Dügâh perdesi, beş ses karar üzerinden düşünüldüğünde, aynı frekans olmamakla birlikte Batı La notasında denk gelmektedir. Bu durumda, Türk müziği ve Batı müziği arasındaki, yerinden kararda bahsedilen dört ses farkı isimlendirme olarak ortadan kalkmakta, icracı notada ne görüyorsa aynı isimle düşünebilmekte, çalabilmektedir (frekanslar farklı, nota isimleri aynı). Viyolonselde beş ses karardan icra yapmak isteyen bir öğrenci/öğretici, pratik düşünebilme ve çalma noktasında bu ilişkiden faydalanmalıdır.
- Viyolonselde bir ses karardan icra yapmak isteyen bir öğrenci/öğretici, öncelikle bir ses kararın, yerinden karara göre bir ses daha pest olduğunu, buna göre de Türk müziğindeki makamların karar perdelerinin tuşe üzerinde hangi notaya (Batı) karşılık geleceğini bilmelidir. Bu noktada pratik düşünebilmenin ve icranın gerçekleşebilmesi için beş ses kararı referans almalı, makamların karar perdelerini bir tel peste doğru (aynı karar perdelerini Sol teli yerine Do teli üzerinde düşünmelidir), simetrik bir şekilde kaydırmalıdır.

Kaynakça

Cullen, Deryn. (2012). Restart Cello. <http://thecellocompanion.info/tag/cello-finger-positions-intermediate/> adresinden 2 mart 2012 tarihinde alınmıştır.

Değirmencioğlu L. (2012). Makamsal Viyolonsel Eğitimi Ve İcralarında Anahtar Problemi. *III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: Vol.1.* Kütahya. Kütahya Güzel Sanatlar Derneği.

Değirmencioğlu L. (2013). Makamsal Viyolonsel Eğitiminde Yay Yönlerinin Belirlenmesi Üzerine Sistemik Bir Yaklaşım. *Eğitimde Değişim Ve Yeni Yönelimler Sempozyumu; Vol.1.* Konya. Necmettin Erbakan Üniversitesi eğitim Fakültesi.

Değirmencioğlu L. (2014). Makamsal Viyolonsel Eğitimi İçin E-Öğrenme Kapsamında Bir Kitaplık Önerisi: Youtube Örneği. *Erciyes Sanat*, 1–17.

Herrschaft, Lauren (?) Doyle Elementary Schools's Teacher Websites, (<http://www.cbsd.org/Page/14635>) adresinden 4 mart 2012 tarihinde alınmıştır.

ÖZKAN, İ. Hakkı. (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

SAY, Ahmet. (2002). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

PIYANİST VE BESTECİ FRANZ LISZT'İN İSTANBUL KONSERİNE İLİŞKİN DEĞERLENDİRMELER

Türker EROL⁵⁰⁰

Özet

Büyük besteci ve piyanist Liszt, 1847 senesinde Padişah Abdülmecit Han onuruna konser vermek için Osmanlı Sarayına davet edildi. Batı müziğine oldukça düşkün olan Abdülmecit'in huzurunda konser vermek için bu dönemde Leopold de Meyer, Eugene Vivier, Henri Vieuxtemps ve August d'Adelburg gibi başka yabancı müzisyenleri de davet edildi, ancak bunların içerisinde Franz Liszt ayrı bir öneme sahiptir. Franz Liszt besteciliği ve üstün piyanistlik özelliklerinin yanı sıra Padişah Abdülmecit Han içinde bir eser bestelemiştir. Temasını meşhur İtalyan besteci ve orkestra şefi Giuseppe Donizetti'nin Mecidiye Marşı'ndan alan Grande Paraphrase de la Marche de J. Donizetti Pour Sa Majeste Sultan Abdul Medjid-Khan isimli eser çalışmamızda ayrı bir önem arz etmektedir. Osmanlı İmparatorluğunda II Mahmut ve Abdülmecit dönemlerinde görev yapmış olan ve batılı anlamda müzik reformunun öncülerinden olan Giuseppe Donizetti, Liszt'in İstanbul konserinin gerçekleşmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. "Neden Franz Liszt İstanbul'da konser verdi?" ve "Franz Liszt'in bestesi nasıl bir eserdir?" sorularına da cevap aranmaya çalışılmıştır.

Araştırmada tarihsel doküman analiz yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında var olan yazılar, bilimsel makaleler, Başbakanlığa bağlı Osmanlı Devlet Arşivinde ve İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde ki belge, nota ve evraklar incelenmiştir. Osmanlıca olarak yazılmış olan Giuseppe Donizetti ve Franz Liszt'i konu alan evraklar incelenip Latin alfabesine çevrilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Franz Liszt, Giuseppe Donizetti, Batılılaşma.

REVIEWS FOR THE CONCERT OF PIANIST AND COMPOSER FRANZ LISZT IN ISTANBUL

Abstract

The great composer and pianist Liszt was invited to Istanbul to play in the presence of Sultan Abdülmecid in 1847. Even though many musicians like Leopold de Meyer, Eugene Vivier, Henri Vieuxtemps and August d'Adelburg were also invited to play for Sultan Abdülmecid, who was fond of classical music, Franz Liszt has a special place among those musicians. Besides being an extraordinary composer and piano virtuoso, Franz Liszt composed a piece for Sultan Abdülmecid. Based on the March of Abdülmecid by Italian Giuseppe Donizetti, he composed Grande Paraphrase de la Marche de J. Donizetti Pour Sa Majeste Sultan Abdul Medjid-Khan which bears particular importance for this study. Giuseppe Donizetti, who was the royal musician during the reign of Sultan Mahmud II and Sultan Abdülmecid, played a significant role in Liszt's concert in Istanbul. The study also seeks to answer questions like "Why did Franz Liszt give a concert in Istanbul?" and "What does composition of Franz Liszt look like?"

The study also makes use of the technique of document analysis. The existent documents, articles, and musical notes relevant to the study are examined in the Prime Ministry Ottoman Archives and Istanbul University Rare Books Library. The documents written on Giuseppe Donizetti and Franz Liszt in Ottoman Turkish were also translated into Latin alphabet.

Key words: Franz Liszt, Giuseppe Donizetti, Westernization.

⁵⁰⁰ Öğr. Gör. Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. trkerol76@gmail.com

Franz Liszt'in İstanbul'u ziyareti ve gerçekleştirmiş olduğu konserleri incelemeden önce Osmanlı'daki batılılaşma hareketlerini incelemek süreci daha iyi anlamamız açısından önemlidir. Osmanlıda II Mahmut ile başlayan batılılaşma hareketleri daha sonraki dönemlerde de devam etmiş ve bunun ilk yansımaları askeri alanda görülmüştür. Askeri alanda yapılan en radikal değişimlerden birisi geleneksel müzik topluluğu olan Mehter takımının kapatılıp yerine batılı anlamda askeri müzik topluluğu olan Muzıka-yı Hümâyun'nun kurulmasıdır. Bu değişim sürecinde, kaldırılan geleneksel askeri çalgı topluluğu olan mehter takımının yerine batılı anlamda askeri bando topluluğu kurulmuştur. Gazimihal bu süreci şöyle açıklamaktadır:

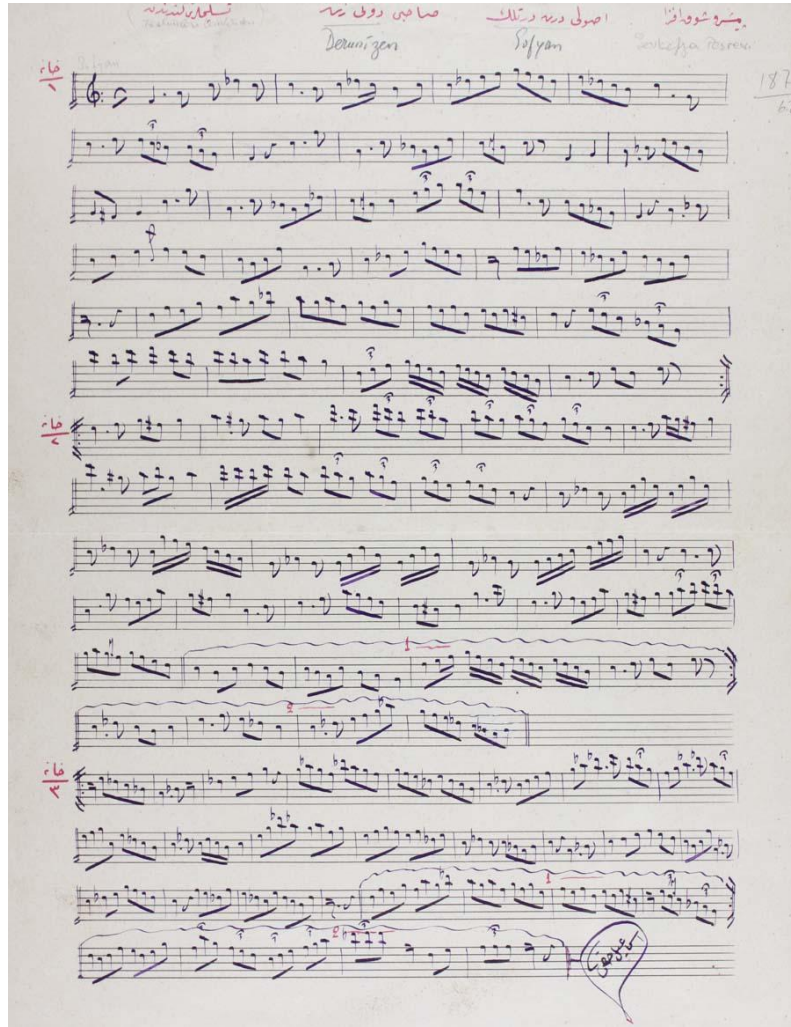
Teşkiline karar verilen ilk banda takımının şefliğine İstanbul'daki ecnebi tebaadan Fransız Mr. Mangnel getirilmişti. Bu zatın yeni bir takımı yoktan var edemeyeceği az zamanda anlaşıldığından, daha usta bir öğretmenin elçilikler vasıtasıyla araştırılmasına başlandı. Sultan Mahmut II işi yakından takip ediyordu. Yeniçeri vakasının sonu olan 1826 ile Selim III'ün <<Nizamıcedid>> tarihi olan 1794 arasında geçen otuz yıl böylece beceriksizlik içinde geçti; yani esaslı teşkilat ve banda sistemini yeni baştan ele alınması gerekiyordu. O zamanlar İtalya bu işte en ileri durumda idi; oraya başvuruldu ve nihayet becerikli bir ustakâr temin olundu: maestro Giuseppe Donizetti. (Gazimihal, 1955:41).

İsmi geçen Donizetti daha sonraki dönemlerde Osmanlı yönetimi tarafından oldukça takdir görmüş bir müzisyendi. Kendisine paşa unvanı verilmesi ile birlikte artık Donizetti Paşa ismiyle anılmıştır. Donizetti askeri müzik toplulukları alanında birçok çalışma yapmış tecrübeli bir isimdi. Donizetti'nin, o dönemde askeri bandonun yetişmesi için müzik alanında yapmış olduğu faaliyetleri Sevengil şu sözlerle ifade etmektedir:

Giuseppe Donizetti, İstanbul'a geldiği gün padişah tarafından kabul edildi, yapacağı ilk iş hakkında açıklamalarda bulundu ve hemen çalışmaya başladı. İlk iş olarak talebesine porteli notayı öğretmeye koyuldu; o sırada Türk musikicileri, düz satır halinde ve yan yana konulan işaretlerle yazılır bir nota kullanıyorlardı. Bu notayı bunu icat etmiş Ermeni asıllı Osmanlı musikicinin adı ile Hamparsum notası denilirdi ve Donizetti'nin öğrencileri bu notayı okumayı biliyorlardı; bandanın yeni şefi önce kendisi bu notayı öğrendi, bu notadaki her işaretin Türk musikisindeki perde isimlerinin batı musikisinde bulabildiği karşılıklarını liste halinde bir kağıda yazdı, ayrıca porteyi tarif etti, bu suretle batı notası Türk öğrencilere kısa zamanda öğretilmiş oldu. İlk Türk bandacıları, sazlarından pek kısa zamanda ustaca sesler çıkarmayı öğrenmişlerdi, Giuseppe Donizetti, Türkiye'ye gelişinden bir müddet sonra padişah II Mahmut için bir marş yazmış, bunu bandasına öğretmiş ve padişaha dinleterek takdir kazanmıştır (Sevengil, 1962:5-6).

Bakıldığında Donizetti Osmanlı'da Muzıka-yı Hümâyun'nun kurucusu olmanın yanı sıra batılı anlamda nota sistemini ilk olarak kullanan ve öğreten isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Donizetti sadece batı notasını öğretmekle kalmayıp kendisi de Türk müziğini öğrenmiştir. Bunu TRT Türk Müziği Arşivi'nde yapmış olduğumuz araştırmalarda kendisine ait olan bir peşrev örneği ile görmekteyiz.

Emre Aracı'nın, Donizetti Paşa ile ilgili belirttikleri bu şahsiyetin önemini anlayabilmemiz için aydınlatıcıdır: "Doğuda Giuseppe Donizetti Paşa olarak tanınan bu şahsiyet, Osmanlı ordusunda Batı müziği geleneğinin yerleştirilmesi açısından önemli bir rol oynadı. Ancak başarıları sadece askeri müzik alanı ile sınırlı da değildi. Sultan Mahmut'un Avrupai tarzdan oluşan bandalarının eğitimini tanzim ve denetlemelerinin yanı sıra, Donizetti Paşa, sarayda hanedan mensuplarına, şehzadelere ve haremdeki hanımlara müzik dersleri verdi. Osmanlı İmparatorluğu'nun milli marşlarını besteledi. Pera'daki geleneksel İtalyan opera sezonunu destekledi ve o dönemlerde İstanbul'u ziyaret eden Franz Liszt, Parish Alvars ve Leopold de Meyer gibi önemli virtüözlere ev sahipliği yaptı." (Aracı, 2003:61-62)



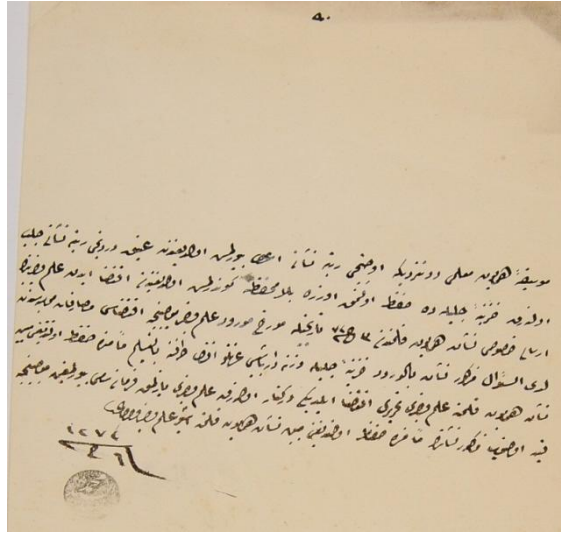
Nota 1: Giuseppe Donizetti (Şevkefza Peşrev) TRT Türk Müziği Arşivi. Def. No: 292 Eser No: 48

Osmanlı İmparatorluğuna gelen yabancı müzisyenler ve verdikleri konserler, o dönem içerisinde müzikteki batılılaşma etkisini yansıtan önemli etkinliklerdir. Bunlar içerisinde Macar piyanist ve besteci Franz Liszt en önemli isimlerden birisidir. Sultan Abdülmecit dönemi, İstanbul'a geldiğinde 36 yaşında ve şöhretinin en parlak dönemlerinde idi. Liszt'in İstanbul'da olduğu dönemde Donizetti padişahı temsilen bu kişi ile ilgilenmişti. Aracı bu olayı şöyle aktarmaktadır: "Liszt bendeydi. Az önce ayrıldı. Sultan için yazdığım iki marşın notasını istedi. Bu akşam onları varyasyon olarak çalacakmış Çünkü Liszt akşam tekrar saraya davetli" Zira Giuseppe Donizetti'de bu gibi olağanüstü ziyaretlerde, yerine göre padişah namına ev sahipliği yapmış ya da hünkârın yanında hazır bulunarak bir nevi danışmanlık görevini yerine getirmiştir. (Aracı, 2014:147-148)

Sadece bir müzisyen değil aynı zamanda padişahın güvendiği bir isim olarak karşımıza çıkan Donizetti yaşadığı dönemde bando ve batı müziğinin en önemli temsilcisidir. Birçok öğrenci yetiştirerek bando, orkestra ve opera gibi o döneme kadar Osmanlı'nın çokta aşına olmadığı bir müzik geleneğini yerleştirmiştir. Giuseppe Donizetti padişahın ona olan güvenini ve Türk öğrencileri ile ilgili düşüncelerini 25 Ocak 1832 Konstantinopolis tarihli mektubunda şu şekilde dile getirmektedir: "Türkler müzik konusunda gelişme gösteriyor ve gönülden minnet duyuyorlar, öğrencilerim benden bahsederken O'nu bize Tanrı Gönderdi (Allah Yolladı)- Yolda kışlada hep etrafım gençlerle çevrili. Sultan bana tam bir güven

duyuyor; birisine bir mevki verileceği zaman, bunu en çok kimin hak ettiğini bana soruyor.” (Aracı, 2014:266)

Dolayısıyla bu sevilen ve değer verilen şahsiyet bir takım rütbe ve ödüllerle onurlandırılmış ve paşalığa kadar yükseltilmiştir. Bu paşalık unvanı askeri bir unvan olmanın yanı sıra o dönem Müzik-ı Hümâyûn’un şefi olmasından dolayı verilmiştir. Donizetti Paşa bu arada hüküm süren padişahlar için marşlar bestelemiştir. Araştırmamız açısından önem arz eden bu marşlardan bir tanesi, Mecidiye Marşı olarak da bilinen “Marche Nationale Ottomane” Donizetti Paşa’nın Sultan Abdülmecit için bestelemiş olduğu marştır. Tuğracı, bu marşın bestelenmesinden sonra Donizetti Paşa’nın Sultan Abdülmecit tarafından ödüllendirildiğini şu şekilde aktarmaktadır: “1839 yılında tahta çıkan Abdülmecit’e bir << Mecidiye marşı >> besteleyen Donizetti’ye padişah tarafından üzeri elmaslarla işli ve tuğralı bir tütün tabakası armağan edildi. Daha sonra Miralaylığa yükselen (1841) sanatçıya piyade miralaylarına mahsus nişan ile bir adet kılıç ve <<Paşa>>lık unvanı verildi. Daha sonra Sardunya Kralı tarafından bir nişanla bir saat gönderilen Donizetti’ye Asmalımesjid’de bir konak tahsis edilerek üçüncü rütbeden Nişan-ı Âli verildi.” (Tuğracı, 1986, s.146) Başbakanlık Osmanlı Arşivinde rütbenin verilmesine ilişkin evrak tarihsel açıdan önem arz etmektedir. (Bkz. Ek. 1, Belge 1)



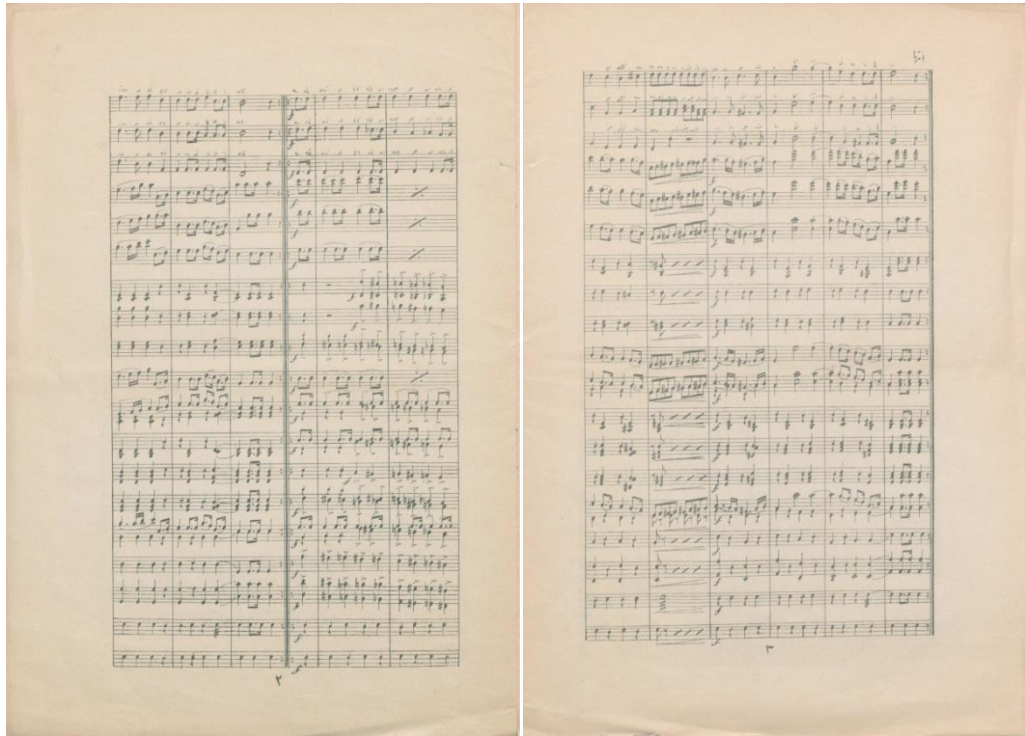
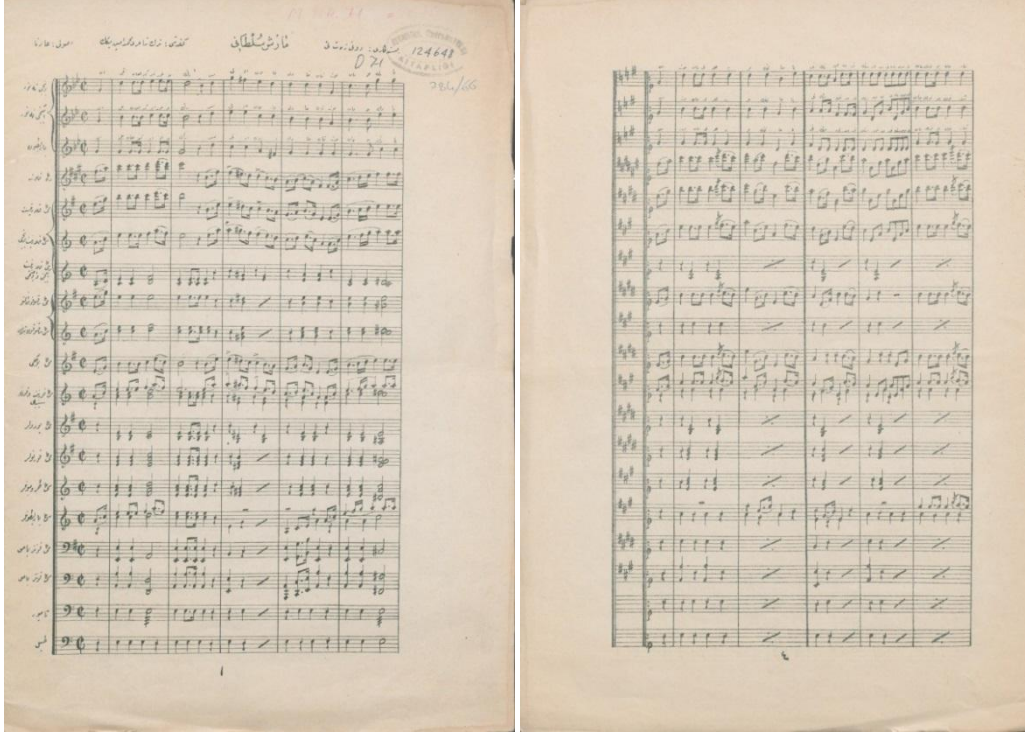
Belge 1: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 111

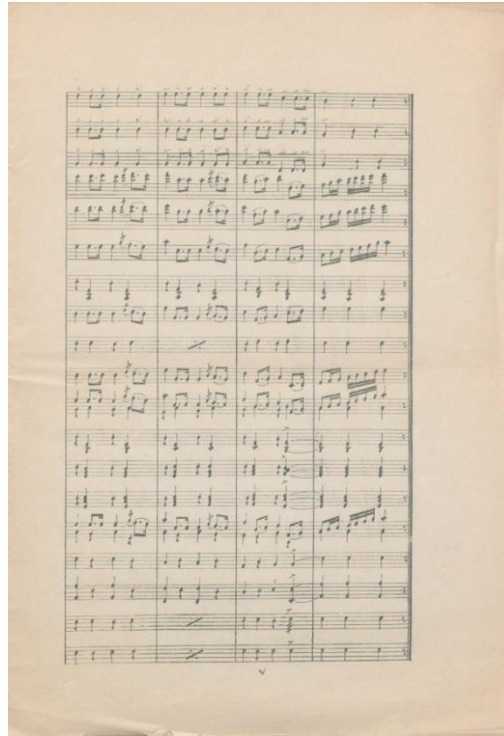
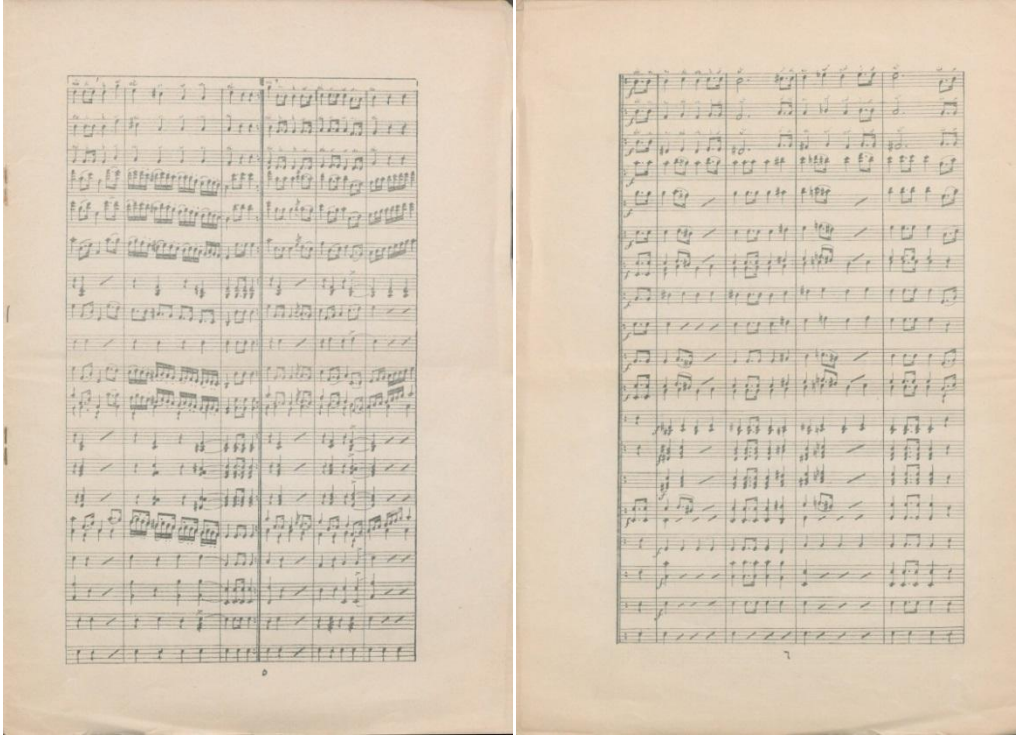
Musika-i hümâyûn mu‘allimi Donizetti Beğ’e üçüncü rütbe nişânı i’tâ buyrulmuş olduğundan atık dördüncü rütbe nişânı celb olunarak hazîne-i celîlede hıfz olunmak üzere bilâ-mahfaza gönderilmiş olduğundan iktizâ eden ilmühaberinin irsâli husûsu nişân-ı hümâyûn kaleminden 3 C. Sene 72 tarihiyle müverrah mevrûd ilm ü haber mûcibince iktizâsı mesârifât muhâsebesinden lede’s-suâl mezkûr nişân bi’l-vürûd hazîne-i celîle veznedârbaşı izzetlü Efendi tarafına bi’t-teslîm me’mende hıfz olunduğunu mübeyyin nişân-ı hümâyûn kalemine ilmühaberi tahrîri iktizâ eylediği derkenâr olunarak ilmühaberi yazılmak fermân-ı sâmi buyrulmağın mûcibince kayd olunup mezkûr nişânın me’mizde hıfz olunduğunu mübeyyin nişân-ı hümâyûn kalemine işbu ilmühaber verildi.

6 C. Sene 1272

Es-Seyyid Mehmed

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde yapmış olduğumuz araştırmalar sonucunda, Donizetti Paşa'nın bahsi geçen ve Franz Liszt'e vermiş olduğu marşın bando için düzenlemiş notaları aşağıdadır.





Nota 2: Donizetti'nin Sultan Abdülmecid İçin Yazmış Olduğu Mecidiye Marşı'nın Notaları.

Donizetti Paşa'nın, Sultan Abdülmecid için yazmış olduğu bu *Mecidiye Marşı*'nın özellikleri ve Franz Liszt'in bu marşı tercih ederek *Grand Parafraz*'ı bestelemiş olmasının nedeni neydi? Sorusuna cevap arayacak olursak Aracı bu durumu şöyle değerlendirmektedir:

Guseppe Donizetti'nin *Mecidiye Marşı*, *Mahmudiye Marşı*'na kıyasla minör tonalitesinde oluşu ve melodik yapıda yer yer artmış ikili gibi kulağa oryantal gelen ses aralıklarının kullanılmasında ötürü daha şarki bir karakter içerir. Bilhassa trioda işitilen melizmatik (tek hece üstünde çok nota seslendirme) derecede süslü solo crescendolar marşın Mahmudiye'ye kıyasla daha yerel öğeler göz önünde tutularak bestelendiğinin bir göstergesi niteliğindedir. Zaten Mecidiye hemen bestelenen Mahmudiye'nin aksine İstanbul'da 10 senelik kalışın ve bunun beraberinde getirdiği kulak dolgunluğunun bir ürünü olsa gerektir. Nitekim *Franz Liszt*'in, birkaç marş arasından Adülmecid'e sunmak üzere bestelediği *Grand parafraz*'ına tema olarak *Mecidiye*'yi seçmesine iten de bir yerde bu eserin oryantal özelliklerinde saklı gibidir (Aracı, 2014:99).

Daha önce belirttiğimiz gibi anlaşılacağı üzere Donizetti sadece bir müzisyen değil yabancı ülkelerden gelen müzisyenlerle ilgilenen bir bürokrat özelliği de göstermektedir. Ayrıca yabancı müzisyenlerin gelmesinde de bir aracı olduğunu söylenebilir. Zira Liszt'in İstanbul'a gelip konser vermesi ile ilgili Gazimihal'in şu tespitleri oldukça aydınlatıcıdır: "Geatano Donizetti, İstanbul'daki kardeşine 1843'de yazdığı bir mektupta meşhur bir piyanistin İstanbul'da tanınmak istediğini belirtiyordu. Üç sene sonra Franz Liszt'in boğazın ihtişamı ile karşılaşmak saadetine kavuştu. O zaman 35 yaşında bulunan Macar artisti bu saadetin kıymetini bildiği tabiidir. İstanbul'da da onun değerini gelmeden bilen çoktur." (Köseihal, 1939:127)

Burada sözü geçen meşhur opera bestecisi tanınan Geatano Donizetti, Giuseppe Donizetti'nin yani Donizetti Paşa'nın kardeşidir. Bakıldığında Franz Liszt'in İstanbul konserinin gerçekleşmesinde Donizetti kardeşlerin önemli bir katkı sunduğu söylenebilir.

Peki, Liszt'in İstanbul'da konser vermek istemesinin nedenleri ne olabilir? Bu soruya birkaç şekilde cevap arayabiliriz. Öncelikli olarak Doğu kültürüne dair ilgisi ve yakınlığı önemli bir sebep olabilir. Aracı bu konuyu şöyle değerlendirmektedir: "Aslında Liszt İstanbul'a 1847 tarihinden çok daha önce gelmek istemişti, hatta bu konuda girişimlerde de bulunmuştu. Onu Türkiye'ye çeken belki de müzik dünyası açısından en çok Felicien David'in eserlerinde ifade bulan Saint- Simon hareketine olan yakınlığı ve bu hareketin mistik Doğu'ya olan ilgisiydi." (Aracı, 2011:60)

Başka bir sebep olarak Sultan Abdülmecit Han'a karşı duyduğu saygı gösterilmektedir. Namık Sinan Turan; "Bazı yorumlara göre Avusturya'ya karşı açtıkları bağımsızlık savaşında yenilerek Osmanlıya, sığınan Macar milliyetçileri üzerindeki diplomatik baskılara rağmen geri vermeyen Sultan Abdülmecid'e beslediği sempati bunda etkilidir." şeklinde değerlendirmektedir. (Turan, 2010:23)

Osmanlının Macarlara vermiş olduğu bu destek Franz Liszt'te Sultan Abdülmecid'e karşı sevgisi ve şükran duygularını belirmesi açısından oldukça mantıklı görünmektedir. Geçmişten gelen köklü Türk- Macar ilişkilerinin bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

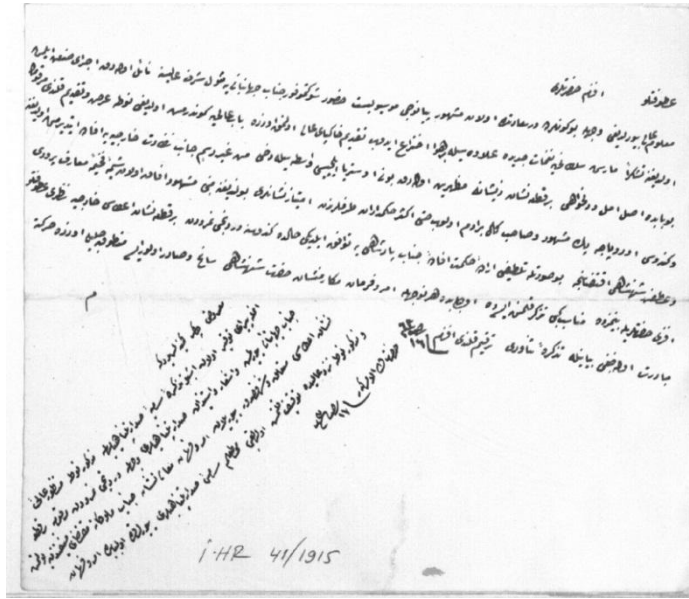
En ilginç olan sebebi ise Turan şu şekilde aktarmaktadır: "En spekülatif iddiada ise onu İstanbul'a getiren gerekçelerin Paris'te Kontes d'Agoult'dan ayrılması ile doğan kötü havadan uzaklaşmak, aynı zamanda hastalığı nedeniyle Viyana'da görevi boş kalan Geatano Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'in kapellmesister ağabeyi Giuseppe'yle yakınlaşmak olduğu ileri sürülür. Böylece onun desteğini kazanarak Viyana'da görev alabilmeyi ummaktadır." (Turan, 2010:23)

Sebebi ne olursa olsun Franz Liszt gibi döneminin ve günümüzün en önemli besteci ve piyano icracılarından birinin İstanbul'a gelip konser vermesi hem Türk hem de evrensel müzik tarihi açısından önemli bir olaydır. Bu ziyaretin başka bir önemli boyutu ise Sultan Abdülmecit Han için yazılmış olan bu eserin piyano edebiyatına ve müzik tarihine kazandırılmış olmasıdır.

Franz Liszt'in İstanbul'a gelişi ve verdiği konserler The Musical World dergisinde şu şekilde belirtilmiştir:

Zira 8 Haziran günü Macar piyanist Franz Liszt İstanbul'a ayak basmış ve The Musical World dergisinin bildirdiğine göre şehre varır varmaz derhal sultanın korolu bir konserine götürülmüştür. Liszt gemiden inmek için tam adım atmıştı ki kendisini Majestelerinin baş tercümanı M. Le Baron H. Resta'nın refakatinde Sultan'ın sarayına doğru yolda buldu diye yazan dergiye göre Liszt, Sultan tarafından büyük şeref ve iltifatla kabul edilmiş ve kendisi için büyük bir kutlama hazırlanmıştır. Şüphesiz ona kendi müzik zevkini, saraydaki müzisyenleri ve şarkıcıları gösterebilmek düşüncesi ile Sultan bir de onun için senfonili ve korolu bir konser vermiştir. Franz Liszt İstanbul'da beş hafta kalmış, başta Çırağan Sarayı olmak üzere, Büyükdere'deki Franchini Köşkü ve Pera'daki Rus Elçiliği salonlarında konserler vermiş; Giuseppe Donizetti'nin resmi saltanat marşı Mecidiye üzerine bir parafraz besteleyerek bunu padişaha takdim etmiş ve karşılığında 4. Dereceden Mecidi nişanı ile taltif edilmiştir (Aracı, 2010:99-100).

Buradan da anlaşılacağı üzere, Franz Liszt'in İstanbul'a gelişi saltanat tarafından oldukça önemsenen bir ziyarettir. Franz Liszt bu ilgi ve alakayı karşılıksız bırakmayarak Sultan Abdülmecit için Grand Parafraz başlıklı eserini beteleyip sultana ithaf etmiştir. Bueser karşılığında kendisine 4. Derece Mecidi nişanı verilmesini konu alan resmi yazıya Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yapmış olduğumuz araştırmalar sonrasında ulaşılmıştır. İlgili yazı ve Latin alfabesine çevrisi şu şekildedir.



Belge 2: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 41

Atûfetlü Efendim hazretleri

Ma'lûm-ı âlî buyrulduğu vechle bu günlerde Dersa'âdet'te olan meşhûr piyanocu Mösyö List huzûr-ı şevket-mevfûr-ı cenâb-ı cihanbânîye şol şeref-i âlîsine nâil olarak icrâ-yı san'at eylemiş olduğuna teşekküren marş-ı sultânîye nağmât-ı cedîde ilâvesiyle ber-hevâ-i ihtirâ' edip takdîm-i hâkîpâ-yı âlî olunmak üzere Bâb-ı Âlî'ye göndermiş olduğu nota arz ve takdîm kılındı merkûmun bu bâbda asıl emel ve di'l-hâhî bir kıt'a nişân-ı zî-şâna mazhariyet olarak bunu Avusturya elçisi vâsıtasıyla dahi min gayr-ı resm cânib-i nezâret-i hâriciyyeye ifâde ettirmiş olduğuna ve kendisi Avrupa'ca pek meşhûr ve sâhib-i kemâl biraderim olup hatta ekser hükümdârân taraflarından imtiyâz nişanları bulunduğuna mebnî meşhûd-ı ifâde olan

şeyme-i fehîme-i ma'ârif-perverî ve âtufet-i şehinşâhî iktizâsınca bu sûretle taltîfi irâde-i hikmet-ifâde-i cenâb-ı pâdişâhîye tevâfuk eylediği halde kendisine ve dördüncü numaradan bir kıt'a nişân i'tâsı hâriciye nâzırı âtufetlü Efendi hazretleriyle beynimizde münâsib gibi tezker kılınmış ise de ol bâbda her ne vechle emr ü fermân-ı mekârim-nişân-ı hazret-i şehinşâhî sânih ve sâdir olur ise mantûk-ı celîli üzere harekete mübâderet olunacağı beyânıyla tezkire-i senâverî terkîm kılındı Efendim fi 16 Receb sene 63

Ma 'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

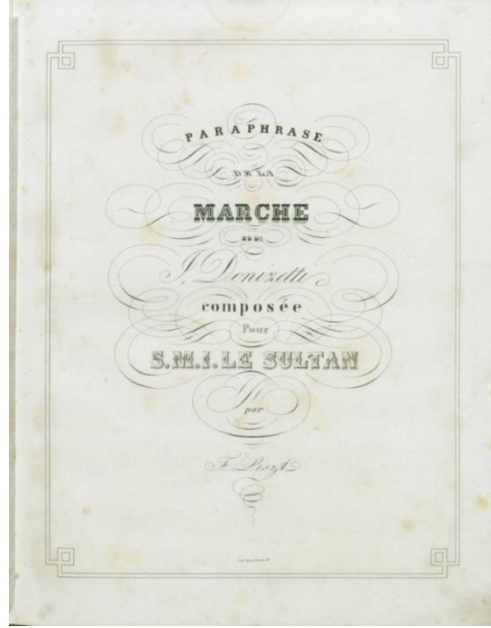
Enmile-pîrâ-yı tevkîr olan işbu tezkire-i sâmiye-i sadâretpenâhîleriyle mezkûr nota manzûr-ı âlî-i cenâb-ı cihanbânî buyrulmuş ve iş'âr ve istîzân-ı sadâretpenâhîleri vechle dördüncü numaradan merkûma bir kıt'a nişân i'tâsı müte'allik ve şeref-sudûr buyrulan emr ü fermân-ı meâli-nişân-ı cenâb-ı mülûkâne muktezâ-yı münîfînden bulunmuş ve mezkûr nota nezd-i âlîde tevkîf kılınmış olduğu muhât-ı ilm-i sâmi-i sadâretpenâhîleri buyruldukda ol bâbda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir fi 17 Receb sene 63

Parafraz Franz Lizst'in oldukça rağbet gösterdiği bir müzikal yapıdır. Listz'in bu stilde bestelemiş olduğu en önemli parafraz örnekleri “*Ernani*”, “*Rigoletto*” ve “*Şeytan Robert*” müzik tarihine geçmiştir. (Say, 2002: 414) Parafraz'ın müzikteki anlamı, “*karakterin korunması koşuluyla genelde popüler melodiler ve opera aryaları üzerine yazılan fantezi özelliğindeki parlak solo çalgı parçası.*” (Say, 2002:414) olarak tanımlanmaktadır. Bizim çalışmamıza konu olan Grand Parafraz bu tanıma uymaktadır. Çünkü eserin temasını oluşturan Mecidiye Marşı, Osmanlı'nın resmi marşıdır ve döneminin popüler parçalarından birisidir. “Giachino Rossini veya Geatano Donizetti'nin daha önce yaptığı gibi yeni bir beste yapmak yerine, Geatano Donizetti'nin Sultan Abdülmecit için hali hazırda yazmış olduğu Mecidiye Marşı'nı temel alan Grand Parafraz'ı bestelemiştir.” (Taşpınar,2011 :42)

Grand Parafraz'ın notaları ile ilgili Sevengil şu bilgileri aktarmaktadır: “El yazısı ile saray gönderilmiş olan notanın Padişah tarafından alıkonulduğu Mâbeyn başkâtibinin cevap yazısında açıkça belirtiliyor. Abdülmecit bu notayı saray musikicilerine vererek Liszt'in Türk marşını elbette çaldırıp dinlemiştir; notanın saray kütüphanesi kataloğuna geçirilmiş olduğu- şimdi İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde bulunan- bu katalogdaki şu kayıttan öğreniyoruz. 9287 umumi numara ve Fen 24 numara. Donizetti marşının şerhi nâm nota: Liszt. Daha sonra Sevengil, bu eserin notalarının kayıp olduğunu aktarmaktadır.” (Sevengil, 1962: 27-28) Çalışmamız esnasında yaptığımız araştırmalarda Sultan Abdülmecit'e sunulan orijinal notaya ulaşılmıştır. Belki de Refik Ahmet Sevengil'in araştırdığı dönemde bu notanın kayıp olma ihtimalinin olduğunu düşünebilir.

Refik Ahmet, Grand Parafraz'ın nasıl bir eser olduğu ile ilgili tarihçi Ahmet Refik'in tespitlerini yanlış bularak şu şekilde aktarmaktadır. “Başvekâlet arşivinde bulunduğu sadâret teskeresini ve Mâbeyn başkâtibinin bu tezkere altında yazdığı cevabı 1932 yılında yayınlamıştı; bu değerli hizmeti yanında yanlış bir de açıklamada bulundu. Ahmet Refik, Sard-ı âzamın <<Marş-ı sultanîye yeni nağmeler ilavesiyle>> sözüne yanlış mana vermiş, << Liszt Donizetti'nin yazmış olduğu marşı dinledi, en derin nağmelerle incelmış, hassas ruhu ondaki eksiklikleri ve düşüklükleri derhal sezdi, marşın notasını baştanbaşa tahsis etti.” (Sevengil, 1962:28) Buradaki tespitler oldukça isabetsizdir, aynı zamanda marşın bestecisi olan Donizetti'yi amatör bir müzisyenmiş gibi değerlendiren bir açıklamadır. Oysaki Donizetti oldukça yetenekli bir müzisyendir. Bu derece değerli bir müzik adamı olmasaydı Osmanlı'da bando topluluğunun kurulması ve bu bandonun şefliği görevleri kendisine verilmesi bir tesadüf değildir. Burada şunu da düşünmemiz gerekmektedir, elbette ki Liszt döneminin ve günümüzün en önemli müzik adamlarından birisi olarak müzik tarine geçmiştir. Burada Donizetti'nin müzik birikimi ve yeteneğini ile Liszt'i

karşılaştırmak çok doğru bir yaklaşım olmaktan uzaktır. Her bestecinin kendine özgü özellikleri olduğunu bilerek bir değerlendirme yapmak daha isabetli bir yaklaşım olacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken husus Donizetti'nin bando müziği ve marşlar üzerine çalıştığı ve bu konu ile ilgili uzmanlaştığı gerçeğidir. Emre Aracı'nın bu konu ilgili değerlendirmesi şu şekildedir: "Liszt'in böyle bir parafraz yazması da eseri küçümseyerek daha gelişmiş bir hale getirmek düşüncesi ile değil, aksine İstanbul ziyaretinin bir hatırası niteliğinde devrin resmi marşını pek çok esere uyguladığı bir teknik yorumlamasından ibarettir." (Aracı, 2014: 166)



Nota 3: Giuseppe Donizetti'nin Mecidiye Marşı Temaları Üzerine Liszt'in Bestelediği Grand Parafraz'ın Sultan Abdülmecid'e Sunulan Notasının Kapağı. (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi.)

Grand Parafraz, form bakımından sonat formunda yazılmıştır. Eserin form ve armonik yapısı şu şekilde özetlenebilir.

Tablo-1: Grand Parafraz'ın form ve armonik yapısı.

Sergi	(Trio)	Yeniden Sergi	(Trio)
Sol Min.	Mi Bemol Majör	Sol Min.	Sol Majör.
(G Min.)	(E Flat Majör)	(G Min.)	(G maj.)

Mecidiye Marşı'nın ana teması sol elde *marcato pesante* (belli ederek duygulu) bir ifade ile duyurulmaktadır. Franz Liszt Mecidiye Marşı'nın temasını olduğu gibi almak yerine eksilterek duyurmayı tercih etmiştir. Marşın orijinalinde karşımıza çıkan temaların hepsi, Liszt'in Grand Parafraz'ında duyurulmuştur. Majör ve minör tonalite bu eksende şekillenmiştir. Dizi olarak sol minör tonalite ile başlayan eser ilk trio bölümünde mi bemol majör tonuna geçmiştir. Yeniden sergi bölümünde esas ton olan sol minöre dönmüş ve son trio bölümünde ise adaş majör olan sol majör tonalite ile bitmiştir. Franz Liszt Mecidiye Marşı'nın orijinalinde duyulan temaları tamamen duyurulmak yerine yer yer eksilterek duyurulmuştur. Eserin ara bölümlerinde ise Liszt'in virtüözlüğünü gösterecek ustaca işlenmiş pasajlar ve köprüler kullanılmıştır.

Sonuç

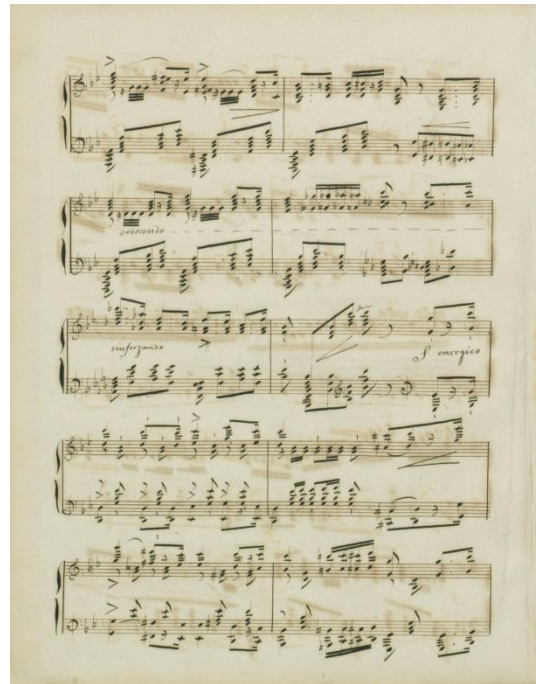
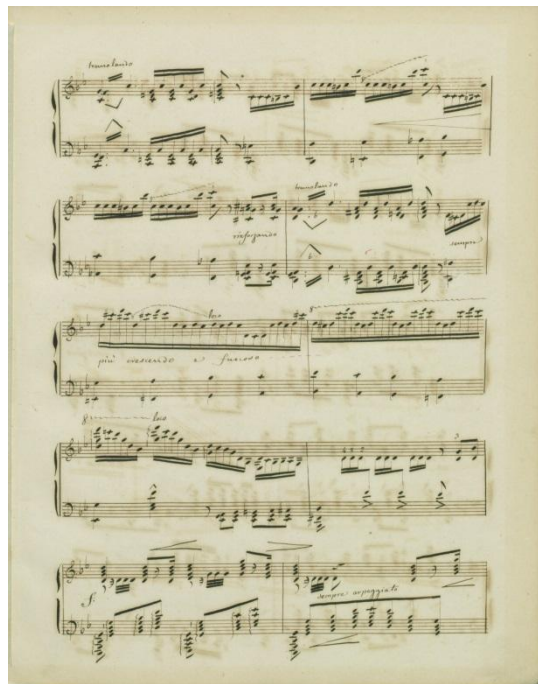
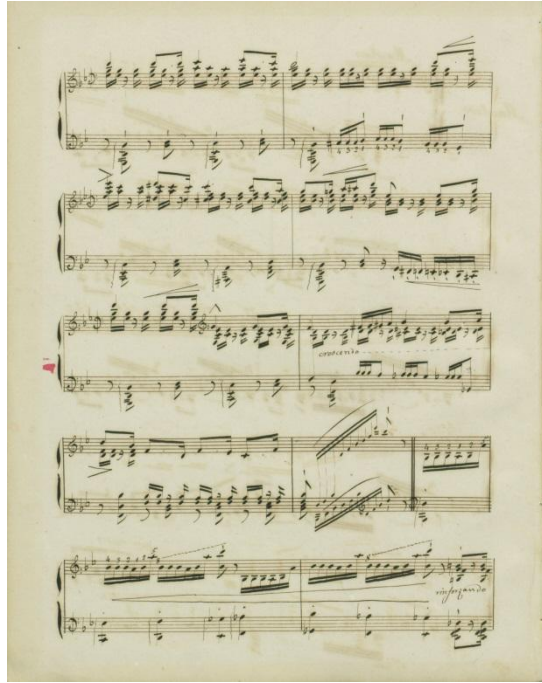
Franz Liszt'in konser turnesi kapsamında İstanbul'a gelişi ve Sultan Abdülmecit huzurunda konser vermesi o dönemde batılılaşma etkisini yansıtan en önemli sanatsal etkinliklerden birisidir. Avrupa'dan gelen müzisyenlerin içerisinde Franz Liszt ayrı bir öneme sahiptir. Bu ziyaretin bir ürünü olarak düşünebileceğimiz *Grand Parafraz* isimli piyano eseri, Liszt'in pek fazla bilinmeyen ama bir o kadar da zarif ve ince işlenmiş bir eserdir. Abdülmecit için bestelenmiş olan bu eserin teması Giuseppe Donizetti'ye aittir. Franz Liszt askeri bando için yazılmış olan bir marşı engin müzik birikimi ile tekrar ele almış, teknik ve müzikal özellikleri yüksek bir eser ortaya koymuştur. Hem Mecidiye Marşı hem de Grand Parafraz Türk müziğine özgü makamsal etkiyi içerisinde barındıran eserlerdir. Ayrıca bu ziyaret Osmanlı'da sadece saltanat ve saray çevrelerinde kalmış olmasına rağmen müzik alanındaki batılılaşma hareketlerinin önemli bir yansıması olarak müzik tarihindeki yerini almıştır. Bir diğer önemli nokta ise, tarih boyu süre gelen Türk ve Macar ilişkilerinin, kültürel ve sanatsal anlamda etkileşimde bulunduğu bir ziyaretin gerçekleşmiş olmasıdır. Zira Cumhuriyet'in ilanından sonra yine Macar asıllı besteci ve müzikolog Bela Bartok, Türkiye'de Türk-Macar müziklerinin kökeni üzerine araştırmalar ve derlemeler yapacaktır. Günümüzde Liszt gibi bir ustanın kaleminden çıkmış olan bu eserin özellikle Türk piyanistler tarafından konser repertuvarlarına alınması, uluslararası konser ve festival programlarında seslendirilmesi o dönem Osmanlı müziğinin anlaşılması ve tanıtılmasına katkı sağlayacaktır.

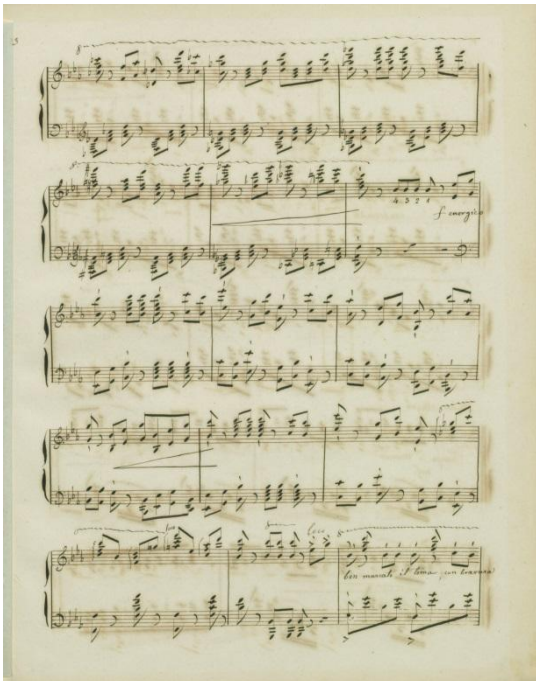
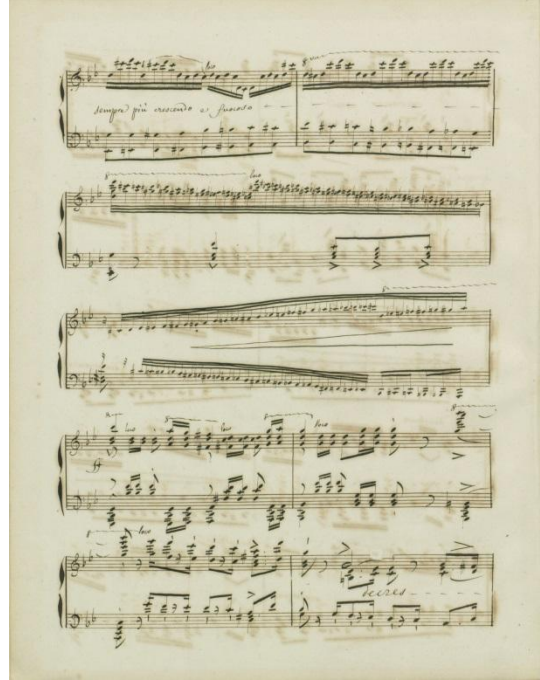
Kaynakça

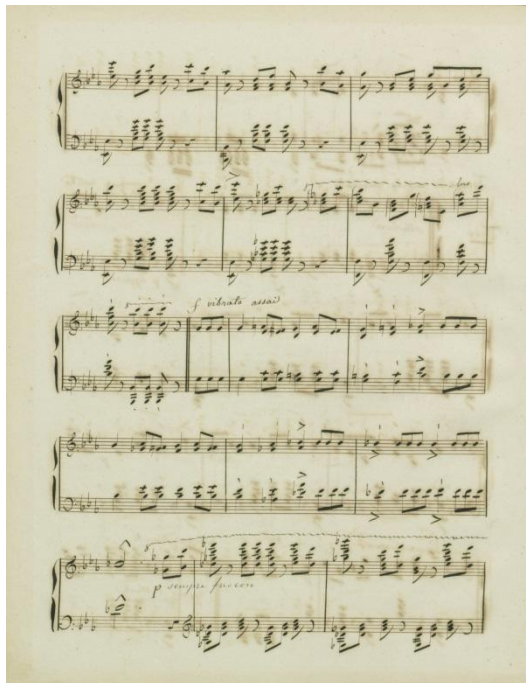
- Aracı, E. (2003). "Giuseppe Donizetti Osmanlı Saray'ında Lavanten Bir Hayat I" Andante, (4), 61-62
- Aracı, E. (2010). Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası. (1. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aracı, E. (2011). "Franz Liszt İstanbul'da" Andante, (63), 60.
- Aracı, Emre. (2014). Donizetti Paşa Osmanlı Sarayında Bir İtalyan Maestro. (2. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dosya:41, Fon Kodu: İ.HR.. İrade Hariciye Gömlek No:1915
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dosya:111, Fon Kodu: A.}DVN. (Sadaret Divan Kalemi Evrakı.) Gömlek No:22.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askerî Muzıkları Tarihi* (1. Baskı). İstanbul:Maarif Basımevi.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (İUNEK), Giuseppe Donizetti tarafından bestelenen Marşı Sultani (Mecidiye Marşı) Notaları, Yer No: 784-66.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (İUNEK), Franz Liszt tarafından bestelenen Grand Parafraz (*Grande Paraphrase de la Marche de J. Donizetti Pour Sa Majeste Sultan Abdul Medjid-Khan*) Notaları, Yer No: 781-124.
- Kösemihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa Müziği Münasebetleri I. Cilt*. İstanbul:Numune Matbaası.
- Sevengil, R. A. (1962). *Saray Tiyatrosu* (1. Baskı) İstanbul: Maarif Basımevi.
- Taşpınar, A. (2011). *Identity and the Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of East and West*. University of California Musical Arts Department. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Los Angeles.
- TRT Türk Müziği Arşivi (TRTTMA), Donizetti, G. Şevkefza Peşrev, Def. No: 292 Eser No:48.
- Tuğracı, Pars. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul:Cem Yayınevi.
- Turan, N. S. (2010). "Franz Liszt Dersaadet'te" Evrensel Kültür Dergisi, (239), 23.

Ek

Franz Liszt tarafından bestelenen Grand Parafraz (*Grande Paraphrase de la Marche de J. Donizetti Pour Sa Majeste Sultan Abdul Medjid-Khan*)









THE EFFECT OF MOVEABLE NUMBER SYSTEM ON THE ATTITUDE TOWARDS MELODIC DICTATION

Özlem ÖZALTUNOĞLU⁵⁰¹
Hasan ARAPGİRLİOĞLU⁵⁰²

Abstract

The purpose of this study; is to examine the extent of the effect of the applications related to moveable number system -which is based on tonal hierarchy- on the undergraduate students' attitudes against melodic dictation. Pre-test and post-test design with a control group is used in the study. The study group consists of 1.st year students of Cumhuriyet University, Faculty of Fine Arts, Music Department (n:38). In the study, The Scale of Attitude Against Melodic Dictation (SAMD) and a form to have specialists' opinions are applied to collect required data. Paired samples t-test and independent samples t-test are used. According to the results obtained; (a) in the attitudes of the students received dictation education (n:19) by using moveable number system, a positive development was seen in terms of their attitudes against and the importance they attach to dictation, (b) although a positive development could be seen in the attitudes of the students who receive dictation education by using fixed-do method (n:19) there is no positive development related to their aspiration for dictation, (c) in terms of post-test attitude scores, it is seen that the difference between the groups ($p<.01$) is in favour of the students received dictation education by using the moveable number method.

Keywords: Moveable-do, Fixed-do, Number System, Melodic Dictation.

Just like any other type of language, the language of music includes listening, speaking, reading and writing skills. Accordingly, it can be said that traditional ear training consists of two fundamental elements: sight reading and dictation.

“A musician needs more than just sensory organs with which to hear. The ear receives soundwaves, but it cannot interpret these vibrations. Even the most sensitive ear can only act as a transmitter to the brain, the nerve center that recognizes and interprets these messages according to established images. In order to record an aural impression, the brain must perceive and coordinate the sounds delivered by the ear” (Wunsch; 1973: 55).

Perception of the hierarchical relationships between the pitches and use of them in dictation training causes a development in thinking and writing skills in musical language. According to Krumhansl, the skill of perceiving the relationship between pitches is an inborn action. “An effort to establish an hierarchical order lies on the ground of an action. In simpler words, according to Krumhansl, the hierarchical order in perception quickens the skill of facilitation” (Işıkhan; 2006: 32).

Musical hearing is explained under two headings: Perfect pitch and relative pitch. Likewise, the methods used in musical ear training are separated into two groups as perfect pitch training and relative pitch training. According to Bentley, musical hearing is based on intervals of the major scale. It helps to understand and name the mental pitch symbols organized in order of major and minor seconds (1959: 165).

The relative pitch is based on hierarchical relationships between pitches. In relative pitch, a comparison between pitches is discussed. There are numerous experimental studies about the hierarchical structure of this comparison. Common ideas shared between the results of

⁵⁰¹ Ast. Prof., Cumhuriyet University, Fine Arts Faculty, Music Department, harmonyhasan@hotmail.com

⁵⁰² Prof. Dr., Inonu University Education Faculty, Music Teacher Training Program, hasanjazz@hotmail.com

these studies and methods like moveable do and tonic sol-fa which are developed unaware of these results, show us that, these hierarchical relationships have been known for centuries by many music educators.

In his study, Bingham (1910) conducted an experiment in which the subjects answered the questions *Can you think of the second pitch of an interval played as the conclusion? Does this melody have a concluding effect?* According to the results, descending perfect fifth, descending major third and ascending perfect fourth are the intervals which have the most conclusive effect. This situation is explained by Bingham as listeners' efforts in relating two pitches melodically and ordering them in a key. Relative pitch is to hear the melody in a tonal integrity. The experiments conducted by Bingham and Krumhansl, show that a melody can be naturally heard in tonal integrity by listeners who have the relative pitch.

In his study Bentley (1959) explains the question of which ear training method is the most beneficial as the following:

“Tonic solfa, solfege, and other systems are aids to the memorizing and naming of the sounds of music. They are systems of teaching, pedagogical tools. If one can be proved more efficacious than another then a service will have been rendered to musical education. But proof is essential; and only experienced investigators could provide it” (165-166).

Numerous studies were conducted about the comparison of moveable and fixed systems and their rate of usage and preference. The results of the questionnaires of Pembroke and Riggins (1990), May (1993), McClung (2001), Nelson (2002) and Demorest (2004) which are applied to understand the extent these systems preferred are presented below:

In their study on the sight reading instructors, Pembroke and Riggins (1990) found that nearly all instructors use the moveable method. From the 116 subjects in total, 34 of them use the moveable-do with the system based on relative minor, and 31 of them use the moveable-do with the system based on tonic minor. The most frequently used system by the subjects is the scale degree system.

May (1993) stated that the moveable-do system is used by the most of the participants (%82.3). In minor keys, relative minor method is used by the %68.75 of the participants.

The results of McClung's (2001) questionnaire are: (a) the number system is the most frequently taken sight reading application by a great majority of the participants (%58), (b) moveable-do system is the second most preferred method (%19), (c) vocal syllables are used by %13 of the participants, (d) the other methods are used by %6 of the participants and (e) fixed do is used by %4 of the participants.

According to the study results of Nelson (2002) in ear training and sight reading activities movable-do and tonic minor method are preferred most (%32). Percentages of the other methods are: %12 fixed do, %22 number system, %11 letter system, %22 movable-do relative minor system, %1 ear training and sight reading instruction without using any methods.

In his study on determining the ear training method preferred most by choral music educators, Demorest (2004) analysed the results of a web-based questionnaire which is applied on 221 elementary and high school choral conductors. The results show that moveable-do is the most preferred with %64, number system is %21, fixed-do, neutral syllables and other systems are %15.

As an example to the experimental studies comparing moveable and fixed systems; the study results of Buchanan (1946), Antinone (2000) and Holmes (2009) are explained below:

Buchanan (1946), in his experimental study, used the choir of Detroit Westminster Church which is composed of members from 5 different age groups. Every one of these groups was divided into two subgroups; one of them to be trained in fixed-do and the other one to be trained in moveable-do. In comparison of the subjects by using a sight-reading test, it was seen that the success rate of both groups were higher in post-test than the pre-test but the group trained with moveable-do has the highest rate of development.

Antinone (2000) conducted an experimental study to find out the effects of moveable-do and fixed-do systems on the success rate of beginner level choral music students' sight reading skills. In the study, group A (n: 38) received training in moveable-do method and with group B (n: 38) fixed-do method is used. According to the results no significant difference found in terms of the methods used with groups.

In the study of Holmes (2009) the effect of these two methods on the development of sight reading skills are examined. In the study group composed of children in the age of 7 and 8. It was seen that the students trained with moveable-do method were more successful in the post-test.

“A notation is like a language; it does not suddenly appear, as the result of the efforts of some mighty genius. It is the result of the united efforts of generations of musicians endeavouring to express their melodies in such a way as to make them understood by their fellow-musicians.... Notation is an alphabet, and a far more universal alphabet than that which represents speech; for musicians in all parts of Europe can perform each other's compositions at first sight, when they certainly would not in every case understand each other's language” (Williams; 1903: 196,198).

As Bentley states, scientific studies and experimental results about the method to be preferred are essential. But it shouldn't be forgotten that each method is actually a tool, apart from being a purpose.

“The purpose of dictation, for example, is not to produce correct written transcriptions but to produce a certain kind of listener who can hear sound as meaningful patterns” (Rogers; 1984). According to Klonoski (1998) “...dictation exercises test three different skills: 1) the ability to remember what was played without analyzing or interpreting it; 2) the ability to identify the pitches and rhythms played, and to understand their relationship to other events in the exercise; and 3) the ability to notate what was heard. Typically, students must perform all of these tasks silently. That is, they must internalize the pitches and pitch relationships”.

In dictation, different strategies are used. Louhivuori (1999: 81) gives the following suggestions on dictation: _a) sketch the outline of the melody without exact durations and add the rhythm later; b) write melodies linearly, note by note, trying to write the pitch and the rhythm simultaneously; c) start the process from the end of the melody.

According to Klonoski (2006: 54-55) traditional dictation training handles the musical elements like melody, harmony and rhythm separately. Instructors develop exercise materials that target specific tasks to be learned. *What specific skill deficiency is revealed by an incorrect response in a melodic dictation exercise?* Is it inadequate key orientation, poor tonal memory, lack of a proper metric framework, inference of an incorrect harmony, failure to consider harmonic implications at all, or a combination of factors? Since dictation involves all of these skills, a wrong answer alone cannot pinpoint the problem.

As Rogers (1984) states, the purpose of dictation training is not just to educate individuals who could write the correct pitches on paper. Educating individuals who could interpret the pitches in frame of hierarchical relationships and hear the music internally must be the main purpose of dictation training.

Limitations

This study is limited with (a) single line tonal dictation, (b) scale of attitude scores as an independent variable, and the moveable number system as a dependent variable, (c) fall semester of 2010-2011 educational year, (d) 1st year undergraduate students of Music Department of the Faculty of Fine Arts of Cumhuriyet University, (e) an experimental period of 12 weeks with 4 hours of classes each week, (f) and statistical techniques used in the study.

Assumptions

The study is based on the following assumptions: (a) the methodology of this study is appropriate for the purpose, the subject of the study and the problem to be solved, (b) the data collecting tools are such as to provide the necessary information for the study, (c) study group is such as to represent the universe, (d) there is a relationship between movable number system and dictation education which is worthy of studying, (e) answers of the students in the study group reflect the facts and the conditions that prevail.

Hypothesis

The hypothetical statements on which the study is based are:

- 1) There is no significant difference between the experimental group who received dictation education with the movable-do method and the control group who received their dictation education with the fixed-do method, in terms of their pre-test scores of the *scale of attitude against melodic dictation* (SAMD).
 - a. There is no significant difference between the experimental group and the control group in terms of scores related to the situation of *thinking of himself/herself as succesful/talented in dictation classes*, among the pre-test scores of the SAMD.
 - b. There is no significant difference between the experimental group and the control group in terms of scores related to the situation of *the aspiration for dictation classes*, among the pre-test scores of the SAMD.
 - c. There is no significant difference between the experimental group and the control group in terms of scores related to the situation of *the importance attached to the dictation classes*, among the pre-test scores of the SAMD.
- 2) There is a significant difference between the experimental group who received dictation education with the movable-do method and the control group who received their dictation education with the fixed-do method, in terms of their post-test scores of the SAMD, in favour of the experimental group.
 - a. There is a significant difference between the experimental group and the control group in terms of scores related to the situation of *thinking of*

- himself /herself as succesful/talented in dictation classes*, among the post-test scores of the SAMD, in favour of the experimental group.
- b. There is a significant difference between the experimental group and the control group in terms of scores related to the situaiton of *the aspiration for dictation classes*, among the post-test scores of the SAMD, in favour of the experimental group.
 - c. There is a significant difference between the experimental group and the control group in terms of scores related to the situaiton of *the importance attached to the dictation classes*, among the post-test scores of the SAMD, in favour of the experimental group.
- 3) There is a significant difference between the pre-test and post-test scores of the experimental group who received dictation education with the movable-do method in favour of the post-test.
- a. There is a significant difference between the pre-test and post-test scores of the experimental group in terms of scores related to the situaiton of *thinking of himself /herself as succesful/talented in dictation classes* in favour of the post-test.
 - b. There is a significant difference between the pre-test and post-test scores of the experimental group in terms of scores related to the situaiton of *the aspiration for dictation classes* in favour of the post-test.
 - c. There is a significant difference between the pre-test and post-test scores of the experimental group in terms of scores related to the situaiton of *the importance attached to the dictation classes* in favour of the post-test.
- 4) There is no significant difference between the pre-test and post-test scores of SAMD in the control group who received dictation education with fixed-do method.
- a. There is no significant difference between the pre-test and post-test scores of the control group in terms of scores related to *thinking of himself /herself as succesfull/talented in dictation classes*.
 - b. There is no significant difference between the pre-test and post-test scores of the control group in terms of scores related to *the aspiration for dictation classes*.
 - c. There is no significant difference between the pre-test and post-test scores of the control group in terms of scores related to *the importance attached to the dictation classes*.

Model of the Study

In the study, one of the (factual) experimental models, Pre-test and post-test model with a control group is used. In the pre-test & post-test model with a control group there are two groups, of which their members are assigned randomly. One of them is used as the experimental group and the other one is used as the control group. And certain measurements related to variables are made in both groups prior to & afterwards the experiment and the groups' results are compared to each other (Karasar, 2009: 97).

Dictation training using the moveable number method, developed by the researcher for the experimental group was applied for 12 sessions of 4 hours per week, during 12 weeks in total whereas the fixed-do method was applied for the control group for the same time period.

Changes in behaviour related to independent variable was measured between the pre-test and post-test. What is meant by the independent variable is the dictation education programme developed by using the moveable number system and the dependent variable is the students' attitude against melodic dictation. The experimental design of the study is shown in Table 1.

Table 1. The Experimental Design

Experiment	Control
Pre-test Application by using the scale of Students' attitude against melodic dictation	Pre-test Application by using the scale of Students' attitude against melodic dictation
Dictation Training by using the moveable number system during 12 weeks	Dictation Training by using the fixed do system during 12 weeks
Post-test Application by using the scale of Students' attitude against melodic dictation	Post-test Application by using the scale of Students' attitude against melodic dictation

The Study Group

The study group consisted of 1st semester (Fall) & 1st year undergraduate students of Cumhuriyet University, The Faculty of Fine Arts, Music Department (n: 38). Both groups' members were well matched terms of their levels of readiness.

Data-Collection Tools

In the study, "The scale of attitude against melodic dictation (SAMD)" and a form to have specialists' opinions were used to collect required data.

Specialists' Opinions Form

To determine the validity of the tasks which were to be taught and the SAMD; a form to have the specialists' opinions was prepared. This form to get specialists' opinions was adapted from the form which was established by Nacakçı (2006:133-134) for being used in his studies related to his doctorate thesis.

The Scale of Attitude Against Melodic Dictation (SAMD)

In the process of preparation of the scale developed by researcher, related resources and studies were surveyed, opinions of three associates in ear training and one associate in educational sciences were collected, and validity of the scope of the test was approved by the specialists. From the test which is composed of 46 items, 8 items were deleted because of the similarities in expressions with the other items and the pilot application of the test recomposed of 38 items was made on 30 students in İnönü University, Faculty of Education, Department Of Fine Arts, Music Education Programme and on 56 students in Cumhuriyet University, Faculty of Fine Arts, Music Department -86 students in total-.

Cronbach Alpha coefficient reliability of the SAMD is calculated as .94, its Guttman Split half reliability is .88, Cronbach Alpha reliability related to the first 19 items is .92, Cronbach Alpha reliability related to the last 19 items is .88, Spearman Brown prediction formula two half test reliability is .88. Analysis of the items in total shows that the

Cronbach Alpha reliability will decrease in case some of the questions are extricated from the scale. Hence it could be said that the innerconsistency of the scale and -based on this result -structural validity is high. To test the structural validity and to determine the sub-scales, component analysis was applied on the scale. The result of the analysis was significant at the level of $p < .001$ with a Barlett test value of 2122,12 and KMO value of .83. It is shown in Table 2, according to results of the component analysis, SAMD has three components which explained %49,3 of total variance.

Table 2. Component Analysis of SAMD and Total Variance Explained

Component	Total	% of Variance	Cumulative %
1. The situaiton of “thinking of himself /herself as talented in dictation classes	12,844	33,800	33,800
2. The aspiration for dictation training	3,524	9,274	43,074
3. The importance attached to dictation training	2,376	6,253	49,328

Cronbach Alpha reliability related to the first component (18 items) is .93, to the second component (11 items) is .89 and to the third component (9 items) is .80.

Findings and Comments

In this section of the study, Findings and comments related to the pre-test and post-test scores of the SAMD scale are explained along with the hypotheses on which the study is based, under different headings

Findings and Comments Related to the First Hypothosis of the Study

The first hypothesis of the study is based on the assumption that there is no significant difference between the pre-test results of the SAMD scale. In testing the hypothesis, definitive values of the scores and independent samples t-test are used. In Table 3, results of the independent sample test which is applied to interrogate whether there is a significant difference between the SAMD pre-test scores of the study group.

Table 3. T - Test results of the SAMD pre-test scores according to the groups

Groups	N	\bar{X}	S	df	t	p
Experimental	19	118,63	29,24	36	.084	.934*
Control	19	119,42	28,80			

* $p > .05$

In Table 3, it is shown that no significant difference found between the SAMD pre-test scores of the experimental and control group. $t = .084$, $p > .05$. Therefore it can be said that the experiment and the control group are well matched in terms of their SAMD pre-test scores. This attained first result shows that the first hypothesis of the study is well-supported.

In Table 4, results of the independent sample test which is applied to interrogate whether there is a significant difference between the SAMD pre-test scores according to the groups in terms of subscales.

Table 4. T – Test results of the SAMD pre-test scores according to the groups in terms of the subscales included

Subscales	Groups	N	\bar{X}	S	df	t	p
The situaiton of “thinking of himself /herself as talented in dictation classes	Experimental	19	50,89	13,58	36	.692	.494*
	Control	19	54,36	17,16			
The aspiration for dictation training	Experimental	19	38,10	10,17	36	1.128	.267*
	Control	19	34,78	7,79			
The importance attached to dictation training	Experimental	19	29,63	7,50	36	.279	.782*
	Control	19	30,26	6,40			

*p>.05

In Table 4, it is shown that no significant difference found between the SAMD pre-test scores of the experimental and control group in terms of the subscales included. Therefore it can be said that the experiment and the control group are well matched in terms of their SAMD pre-test scores in terms of their subscales. This attained result shows that all sub-items of the first hypothesis of the study are well-supported.

Findings and Comments Related to the Second Hypothesis of the Study

The second hypothesis of the study is based on the assumption that there is a significant difference between the post-test results of the SAMD scale in favour of the experimental group. In testing the hypothesis, definitive values of the scores and independent samples t-test are used. In Table 5, results of the independent sample t-test which is applied to interrogate whether there is a significant difference between the SAMD post-test scores of the study group.

Table 5. T - Test results of the SAMD post-test scores according to the groups

Groups	N	\bar{X}	S	df	t	p
Experimental	19	144,84	21,19	36	3.048	.004*
Control	19	120,57	27,47			

*p<.01

In Table 5, it is shown that a significant difference found between the SAMD post-test scores in favour of the experimental group $t=3.048$, $p<.01$. This attained result shows that the second hypothesis of the study is well-supported. Therefore it can be said that the moveable-do method is more effective than the fixed-do method in terms of developing a positive attitude against dictation. In table 6, results of the independent sample t-test which is applied to interrogate whether there is a significant difference between the SAMD post-

test scores of the study group in terms of the subscales included, according to the groups, are shown.

Table 6. T – Test results of the SAMD post-test scores according to the groups in terms of the subscales included

Subscales	Groups	N	\bar{X}	S	df	t	p
The situation of “thinking of himself /herself as talented in dictation classes	Experimental	19	62,52	11,89	36	1.612	.116*
	Control	19	54,84	17,04			
Aspiration for dictation training	Experimental	19	46,00	6,79	36	4.668	.000**
	Control	19	34,89	7,83			
The importance attached to dictation training	Experimental	19	36,31	5,29	36	3.068	.004**
	Control	19	30,84	5,69			

* $p > .05$ ** $p < .01$

In Table 6, it is shown that no significant difference found between the SAMD post-test scores of the experimental and control group in terms of the first subscale included, $t=1.612, p > .05$.

Between the post-test scores of the second subscale of SAMD of the experimental and control group a significant difference was found, $t=4.668, p < .01$. This attained result show that the use of the moveable number method is more effective than the fixed-do method in terms of increasing the aspiration to dictation training.

It is seen that there is a significant difference between the post-test scores in favour of experimental group, in terms of the third subscale involving the experimental and control group, $t=3.068, p < .01$. This attained result shows that the use of the moveable-do method is more effective than the fixed-do method to increase the importance attached to the dictation course.

The results of these analysis which has been made to examine the significance of this difference between the post-test grades of the experimental group and the control group match up with the research results of Buchanan (1946) who compares the effect of moveable-do and fixed-do methods on sight-singing skills of choir members, White (1983) who compares the effect of moveable-do and fixed-do methods on the skills of atonal solfege, Demorest and May (1995) who compares the effect of moveable-do and fixed-do methods on the individual sight-singing skills of choir members, Brown (2001), Holmes (2009) who compares using of moveable-do and fixed-do on solfege training. According to the research results of Antinone, there is no remarkable difference between the choir students whom are given the solfege training with the moveable-do method and the students with fixed-do method.

Findings and Comments Related to the Third Hypothesis of The Study

The third hypothesis of the research is about that there is a significant difference between the pre-test and post-test scores in favour of experimental group. The results of paired samples t-test and definitive values of pre-test and post-test scores of the experimental group which its members are given the dictation training with moveable-do method are used to examine the hypothesis. It is seen in Table 7 that, paired samples t-test results made

with the aim of questioning whether there is a significant difference between the pre-test and post-test scores of SAMD of the experimental group.

Table 7. T-Test results of the experimental group's SAMD pre-test and post-test scores.

SAMD	N	\bar{x}	S	df	t	p
Pre-test	19	118,63	29,24	18	11.943	.000*
Post-test	19	144,84	21,19			

*p<.01

In Table 7, it is seen that there is a remarkable increase on the success in dictation after the experimental study, $t=11.943$, $p<.01$. While the pre-test score average of experimental group is $\bar{x}=118.63$, it is increased to the $\bar{x}=144.84$ after the experimental practice. It is seen that the meaningful difference among the pre-test and post-test points is on the behalf of the post-test. This result shows that the research has supported the third hypothesis. To this finding, it can be said that the moveable-do method has a remarkable importance to develop the attitudes of students of the experimental group to the dictation.

It is seen in Table 8 that, the results of paired samples t-test made with the aim of showing whether there is a significant difference between the pre-test and post-test scores or not in terms of the subscales of the SAMD scale.

Table 8. T-Test results for the pretest and post-test scores of experimental group in terms of the subscales involved in the SAMD

Subscales	Test	N	\bar{x}	S	df	t	p
The situation of "thinking of himself /herself as talented in dictation classes	Pre-test	19	50,89	13,58	18	14.555	.000*
	Post-test	19	62,52	11,89			
Aspiration for dictation training	Pre-test	19	38,10	10,17	18	7.143	.000*
	Post-test	19	46,00	6,79			
The importance attached to dictation training	Pre-test	19	29,63	7,50	18	7.816	.000*
	Post-test	19	36,31	5,29			

*p<.01

In Table 8, it is shown that there is a significant difference between the experimental group's pre-test & post-test scores in terms of the first subscale included in SAMD, $t=14.555$, $p<.01$.

It is seen that there is a significant difference between the experimental group's pre-test & post-test scores in terms of the second subscale included in SAMD, $t=7.143$, $p<.01$.

It is seen that there is a significant difference between the experimental group's pre-test & post-test scores in terms of the second subscale included in SAMD, $t=7.816$, $p<.01$.

Therefore, it can be said that the moveable number method has a positive effect on the students' opinions about their success in, and their aspiration for dictation training and has a positive effect on the importance they attach to the dictation classes.

The results of these analysis match up with the research results of Buchanan (1946), White (1983), Demorest and May (1995), Brown (2001), Holmes (2009) and Antinone (2000).

Findings and Comments Related to the Fourth Hypostesis of The Study

The fourth hypotesis of the research is about that there is no significant difference between the pre-test and post-test scores of the control group. In testing the hypothesis, definitive values of the pre-test and post- test scores of the control group and paired samples t-test are used. In Table 9, results of the paired samples t-test which is applied to interrogate whether there is a significant difference between the SAMD pre-test – post-test scores of the control group are shown.

Table 9. T – Test results of the control group’s SAMD pre-test&post-test scores

SAMD	N	\bar{x}	S	df	t	p
Pre-test	19	119,42	28,80	18	1.833	.083*
Post-test	19	120,57	27,47			

*p>.05

In Table 9, it is seen that there is no significant difference between the control group’s attitude against dictation after the experimental study. , t=1.833, p>.05. This attained result shows that the fourth hypothesis of the study is well-supported. Therefore it can be said that the fixed-do method has no significant effect in developing students’ positive attitudes against melodic dictation.

In Table 10, the results of paired samples t-test applied with the aim of showing whether there is a significant difference between the pre-test and post-test scores of the control group in terms of the subscales of the SAMD are shown.

Table 10. T-Test results for the pretest and post-test scores of control group in terms of the subscales involved in the SAMD

Subscales	Test	N	\bar{x}	S	df	t	p
The situaiton of “thinking of himself /herself as talented in dictation classes	Pre-test	19	54,36	17,16	18	1.072	.298*
	Post-test	19	54,84	17,04			
Aspiration for dictation training	Pre-test	19	34,78	7,79	18	.462	.650*
	Post-test	19	34,89	7,83			
Importance attached to dictation training	Pre-test	19	30,26	6,40	18	2.157	.045**
	Post-test	19	30,84	5,69			

* p>.05

** p<.05

In Table 10, it is seen that there is no significant difference between the control group’s pre-test & post-test scores in terms of the first subscale included in SAMD., t=1.072, p>.05.

It is seen that there is no significant difference between the control group's pre-test & post-test scores in terms of the second subscale included in SAMD, $t=.462, p>.05$.

It is seen that there is a significant difference between the control group's pre-test & post-test scores in terms of the third subscale included in SAMD, $t=2.157, p<.05$.

Therefore, it can be said that the fixed-do method has no positive effect on the students' opinions about their success in, and their aspiration for dictation training but has a positive effect on the importance they attach to the dictation classes.

Conclusions and Recommendations

Main conclusions of this study can be listed as the following:

In terms of the post-test scores of attitude; study group's members' attitude against melodic dictation is differentiated in favor of the experiment group. Dictation training method using the moveable number system is more effective than the method using the fixed-do method in developing their attitude related to the *aspiration for dictation*.

In terms of the post-test scores of attitude; study group's members' attitude against melodic dictation is differentiated in favor of the experiment group. Dictation training method using the moveable number system is more effective than the method using the fixed-do method in developing their attitude related to the *importance being attached to the dictation classes*.

In terms of the post-test scores of attitude; *no significant difference* found between the study groups' members, related to their attitudes about *thinking of himself /herself as succesful/talented in dictation classes*.

Attitudes of the experimental group towards dictation differs between the pre-test and post-test scores significantly at $p<.01$ level in favour of the post-test. In terms of the opinions about *being succesful/talented in dictation classes* of the students who received dictation training with moveable number system, their *aspiration for dictation classes* and the *importance they attach to it*, a significant difference occurs between the pre-test and post-test scores in favour of the post-test.

Attitudes of the control group towards dictation doesn't differ between the pre-test and post test scores. In terms of the opinions about being succesful/talented in dictation classes of the students who received dictation training with fixed-do system, their aspiration for dictation classes and the importance they attach to it, no significant difference occurs between the pre-test and post-test scores.

In dictation training of the experiment group, naming pitches with the scale degree numbers, helps students to tend toward listening the hierarchy and the functional differences between scale degrees. In this way, they can perceive the musical connections without being attached to a single key. In dictation training of the control group, since the students are not directed towards thinking the hierarchical relationships between the pitches, they move away from listening the music as a whole entity and perceive the melody played as sequenced pitches.

If we consider the small amount of time we can reserve for dictation in ear training classes, the facilities in developing the perception of musical connections which is provided by moveable number system becomes more important against the fixed-do method. Skills needed to be able to think and perceive the pitches in the structure of tonal hierarchy cause

development in sight reading skills not only in ear training classes but also in instrumental and vocal performance classes.

References

- Antinone, P. M. (2000). *The effect of Movable-Do versus Fixed-Do sight reading systems on beginning choral students' melodic sight-reading accuracy*. Masters of Music Dissertation, Texas Woman's University.
- Bentley, A. (1959). Fixed or movable do?. *Journal of Research in Music Education*, 7/2, 163-168.
- Bingham, W. V. D. (1910). *Studies in melody*. Baltimore: Waverly Press Williams & Wilkins Company.
- Brown, K. D. (2001). *Effects of fixed and movable sightsinging systems on undergraduate music students' ability to perform diatonic, modulatory, chromatic, and atonal melodic passages*. Unpublished doctoral dissertation, University of Oregon.
- Buchanan, W. (1946). *Comparison of fixed and movable solfege in teaching sight singing from staff*. Unpublished doctoral dissertation, University of Michigan.
- Büyüköztürk, Ş. (2010). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. (12. Basım). Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Demorest, S. M. (2004). Choral sight-singing practices: Revisiting a web-based survey. *International Journal of Research in Choral Singing*, 2/1, 3-10.
- Demorest, S. M. & May, J. A. (1995). Sight-singing instruction in the choral ensemble: Factors related to individual performance. *Journal of Research in Music Education*, 43/2, 156-167.
- Holmes, A. V. (2009). *Effect of fixed-do and movable-do solfege instruction on the development of sight-singing skills in 7-and 8-year-old children*. Unpublished doctoral dissertation, University of Florida.
- Işıkhan, C. (2006). *Dizi temelli ezgi karşılaştırma: Algısal perde hiyerarşisinde tonal-diyatonik ayrımı*. Yayımlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Klonoski, E. (1998). Teaching pitch internalization processes. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 12, 81-95.
- Klonoski, E. (2006). Improving dictation as an aural-skills instructional tool. *Music Educators Journal*, 93/1, 54-59.
- Louhivuori, J. (1999). Memory strategies in writing melodies. *Bulletin of The Council for Research in Music Education*, 141, The 17th International Society for Music Education: ISME Research Seminar, 81-85.
- May, J. A. (1993). *A description of current practices in the teaching of choral melody reading in the high schools of texas*. Unpublished doctoral dissertation, University of Houston.
- McClung, A. C. (2001). Sight-singing systems: Current practice and survey of all-state choristers. *Update: Applications of Research in Music Education*, 20/3, DOI: 10.1177/ 875512330102000102.
- Nacakçı, Z. (2006). *Çoklu zeka kuramı dayanaklı ders işleme modelinin ilköğretim 7. sınıf müzik dersinde öğrencilerin müziksel öğrenme düzeylerine etkisi*. Yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Nelson, R. B. (2002). Music society music theory undergraduate core curriculum survey – 2000. *College Music Symposium*, 42, 60-75.
- Pembroke, R. G. & Riggins, H. L. (1990). Send help! Aural skills instruction in U.S. colleges and universities. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 4, 231-241.
- Rogers, M. R. (1984). *Teaching approaches in music theory: An overview of pedagogical philosophies*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- White, R. A. (1983). *A measure of the effects of a movable number system upon the perception and vocal performance of non-tonal music*. Unpublished doctoral dissertation, Boston University.
- Williams, C. F. A. (1903). *The story of notation*. London: The Walter Scott Publishing Co. Ltd.
- Wunsch, I. G. (1973). Brainwriting in the theory class: The importance of perception in taking dictation. *Music Educators Journal*, 60/1, 55-59.

THE EFFECT OF “MOVEABLE-DO” METHOD ON DEVELOPMENT OF GRADUATE STUDENTS’ DICTATION SKILLS

Ozlem OZALTUNOGLU⁵⁰³
Hasan ARAPGIRLIOGLU⁵⁰⁴

Abstract

This article reports the findings of a study answering the question of “to what extent could dictation education given with tonality based moveable number system be effective for the development of undergraduate students' dictation skills if it were applied to people who have relative pitch skill?” Pre-test and post-test design with a control group is used in the study. The study group consists of students (n=38) from Year 1 of Autumn Term 2010-2011 in Music Department, Faculty of Fine Arts at Cumhuriyet University. The researcher has applied dictation education to experimental group (n=19) via moveable-do method and to control group (n=19) via fixed-do method for 12 weeks. In the research, Equivalence Test Achievement Scale for Dictation (ASD), Pretest/Posttest ASD and Form for Receiving Experts' Opinions have been used as data collection tools. Independent samples t-test and Paired samples t-test have been used for the analysis of research data. According to the results obtained; (a) the experimental group trained in dictation with moveable number system is more successful for Posttest ASD results (at $p < .05$ significance level) than the control group trained in dictation with fixed do method. (b) Achievement level of the experimental group is in favour of posttest at $p < .01$ significance level between Pre-test ASD scores and Post-test ASD scores. (c) There is no significant difference between Pre-test and Post-test ASD scores of the control group taught by Fixed-Do method $p > .05$.

Keywords: *Melodic Dictation, Moveable-do, Fixed-do, Moveable number system.*

Introduction

Reading music is a complex process. Petzold (1960) describes this skill, as the process of interpreting different types of music symbols and transforming them into sounds. Different music reading methods appeared, along with/related to the expressions used in notation. Gardner (1912:11) indicates that scale steps could be named in four different ways. “1. with numbers (arabic and roman numbers), 2. with the first seven letters of the alphabet, 3. with syllables in Italian (do, re, mi, fa, sol, la, si), according to their functions in a key (*tonic, supertonic, mediant, subdominant, dominant, submediant ve subtonic*). Numeric system is a moveable system in which the number 1 always represents the fundamental. Theoretical naming system, is a moveable system where the word tonic always expresses the fundamental pitch/the 1st degree. Alphabetical system, is a system in which a letter shows a single pitch or the same pitch in different octaves (It's pitch class). And Italian system is used both as a moveable and fixed system. Albeit, Gardner mentions four different systems in his definition, he explains these systems under two main headings which are called moveable and fixed systems. In his study, Holmes (2009) states that the controversy between these two systems were originated in England, at the end of the 19th century, along with the application of French- fixed do system by Dr. James Kay and John Hullah and with the recognition of the “tonic sol-fa system” of John Curwen. According to Holmes, the terms “fixed/moveable do” which are also used today, emerged in this period and the arguments between these two systems started in this period and continued until today.

⁵⁰³ Dr., Cumhuriyet University, Fine Arts Faculty, Music Department, harmonyhasan@hotmail.com

⁵⁰⁴ Prof..Dr., Inonu University Education Faculty, Music Teacher Training Program, hasanjazz@hotmail.com

At the heart of the Moveable do method, there lies an ear training education, based on the relative pitch, in other words, the hierarchical relationships between the scale steps. First examples of this method could be seen in the syllables of Arezzo. In his study (1974:54), Brown explains the necessity of moveable do system with these words: Only a very small percentage of the population- those who have “perfect pitch” -are able to sing pitches accurately without reference to any aid other than memory. The majority of us have to rely on the lesser feat of remembering relationships of tones within a tonal framework.... The systems that meet these needs most satisfactorily are the relative ones-the movable-do syllable system and the number system.

The simplest pitch-relationship known in music is the scale. A scale is the relationship in pitch of a succession of tones back to a root-tone, thereby involving a relationship of these tones to one another. The relationship of all of the tones of a scale to the root-tone is affirmed by determining the successive degrees of the scale by numeral names (1, 2, 3, 4, 5, 6 and 7). The relationship of the tones of a scale to one another is affirmed by the quality of rest or of activity which each tone possesses (Robinson; 1918).

First examples of the numeric method, could be seen in a didactic work on music instruction which was written in 1639 by a French Cleric named “Antoine Paran” (1587-1650). In 1677 Souhaitty mentioned this new method of numbers. In 1742, famous French philosopher J.J. Rousseau put some effort into spreading the use of this method. In 1818, it was revised and updated by Pierre Galin, and the method was continued to be spreaded by Aimé Paris and Emile Chev . In his study, Brown (1974) explains the necessity of applying the numeric system in musical hearing, reading and writing education as follows:

Advocates of the number system present the following arguments: First, children have already learned the number sequence, but the syllables are associated with no such preestablished concept. Why require them to learn a second verbal sequence? Second, in more advanced studies in music theory, numerical designations are commonly applied and are generally recognized as most practical. It would seem appropriate, then, that children learn to read using the numerical designations from the beginning. (Brown; 1974: 101).

In Turkey, in musical hearing, reading and writing education which has been carried out with the fixed do method, numeric presentations of the scale degrees are introduced - just like the rest of the world - along with the introduction of harmony classes. At this point, comprehension and adaptation problems arise. Considering that, relatively small amount of time has been reserved for these classes in the curriculum, as Brown states, it is appropriate to say that use of a common musical language in the classes which are complementary like musical hearing, reading, writing and harmony – would increase the quality of education.

As one of the foremost studies related to the comparison of the fixed do and moveable do methods, in Buchanan’s (1946) study, moving from the fact that most people can read and write in their own language but on the contrary they can’t read and write music, teaching by memorization was leaned over in particular. In this experimental study, in comparing the moveable and fixed do methods, Detroit Westminister Church choir’s members from five different age groups were used as subjects. Each of the age groups were divided into two sub-groups and moveable do method had been applied to one and fixed-do method had been applied to the other. When the subjects were compared in sight singing examination, it was seen that in the post test, both groups’ achievement was

increased compared to the pre test but the highest rate of development was seen in the group which had been trained with the moveable-do method.

In Holmes'(2009) study, effects of these two methods on development of sight reading skills were examined. The study group consisted of 7-8 years old children, at the end of the study, results showed that, students received training with moveable do method had higher posttest scores.

In his experimental study, Brown (2001) examined the the moveable-do and fixed-do training methods' effectiveness, on the sight-singing accuracy of 20 notes, modulatory, chromatical and atonal passages without any rhythmic values. The aim of the study was to detect the most effective sight singing system for undergraduate music students by examining how they differ from each other in interpreting the pitches and styles. As the study group, 2nd year students who receive ear training classes were selected from the universities giving 4 years of education. The results show that, while the students trained with the moveable system, scores significantly higher in pitch recognition within the relatively simpler context which is chromatic; the students trained with the fixed do method scored significantly higher in pitch recognition within the relatively difficult atonal context.

In his study on determining the ear training method preferred most by choral music educators, Demorest (2004) analysed the results of a web based survey which was performed on elementary and high school choral conductors (n=272) from the southern states of the U.S. (n=270) and Canada (n=2). The results show that movable do is the most preferred sight reading system method with 64%.

In his article, Nelson (2002) gives an explanation about the questionnaire which was prepared to investigate the current situation of the undergraduate level music theory curriculum, suggested by the Advisory Board of the Music Theory of College Music Society. Subjects related to the curriculum, distribution of classes, class contents, source books and placement test were included in the questionnaire. The questionnaire was webcasted on the internet site of Cleveland Music Institute and was also sent to the participants via e-mails and introduced via announcements. Completed responses were returned by 248 institutions. Results obtained from the study can be listed as follows: (a) In most schools, music theory studies are carried out for two years and more than two years in one third of them. (b) ear training and sight reading education are given for two years, for two hours per week with groups in 15 and most preferred methods were moveable do and tonic minor (moveable do minor), (fixed do with 12%, numeric system with 22%, letter system with 11%, 22% with moveable do relative minor, 32% with moveable do tonic minor and %1 of them gives music theory and ear training education without using any specific methods).

In the study of McClung (2001), a questionnaire was applied on 2115 members of selected choirs from 6 southeast states. The only question in the questionairre was "With which sight reading system have you trained most?" Results were: (a) numeric system was the system mostly used (with 58%), (b) moveable do system was the second most preferred system (19%), vocal syllables was the third (13%), and fixed do was the least preferred system (4%).

In the master's thesis of Antinone (2000), an experimental study was conducted on moveable and fixed do methods' effectiveness on beginning choral students' sight singing accuracy . In the study, group A (n=38) was trained with moveable do method

and group B (n=38) was trained with fixed do method. According to the results of the study, no significant difference occurred between the groups in terms of the method used.

In his doctoral study, Smith (1998) performed a survey to investigate if there was a relationship among the educational methods, attitudes, experiences and sight singing practices of the teachers of Florida state high schools' choirs. A Questionnaire was mailed to the choral music teachers and responses were received via the same way. According to the results of the study; (a) many of the choral music teachers give sight singing training three days per week and five-fifteen minutes a day, (b) mostly preferred method is moveable-do relative minor method and the method of scale degree numbers. (c) almost all responses (97,3%) state that "choirs regularly trained in sight singing are faster in learning". The study was carried out with a group of students chosen from members of four selected high school state choirs.

Demorest and May (1995) in their articles, presented an experimental study in which they investigated the relationship between choral singers' individual sight singing skills and their educational background in music, choral music experience, melodic materials' levels of difficulty, and the sight singing method they use. The study was carried out with the students selected through the members of four high school choirs from the state of Texas (n=414). Being divided into four different groups, two of them were trained with fixed do method and the other two groups were trained with moveable do method. At the end of the study, results showed that, the group trained with moveable do had higher scores with statistical significance than the group trained with the fixed do method.

In May's (1993) doctoral study, the system used in melody reading, length of training sessions and the materials used were investigated. Completed responses were returned by 224 of 927 choral music teachers to whom questionnaires were sent, and 32 of the responses were excluded due to their senders were not choral music teachers and responses of remained 192 teachers constituted the data of the study. Results of the study showed that in training sessions of melodic sight singing, moveable do system was used mostly with 82,3%. For the studies in minor keys, relative minor method (moveable-on A) preferred with 68.75%.

In White's (1983) doctoral study, it was aimed to measure the moveable numbers system's effectiveness upon vocal performance of non-tonal music. In the study, a group of 21 persons consisted of first year and last year college level musical performance students were evaluated in terms of their sight singing skills by using selected non-tonal material. In the 1st phase of the training process, participants continued their sight singing training via selected non-tonal music. In the 2nd phase, same practices were continued throughout the last seven weeks and other learning methods were also introduced. Numeric system, includes perception of the basic intervals and their inversions. Numbers 1-2-3-4-5 and sometimes number 7, show the functions of fifth chords and the dominant seventh chord. Progression rates of the study group were analysed via t-test. Results of the study showed that, (1) moveable number system could be of significant help in interval perception and vocal performance of non-tonal melodic materials. (2) significant results acquired particularly in terms of perceiving the name, the direction and the resolution of intervals. (3) moveable number system is particularly effective in vocal performance of non-tonal melodic material. In the light of findings, White states that use of numeric number system would be of great help in perceiving and performing of non-tonal music.

In the article of Beckett (1997), her experimental study in which she taught two part dictation under three different conditions explained. Results of the study showed that achievement scores in rhythms were higher primarily in the group which was guided to write the rhythms first and it was stated that no significant difference existed among the achievement scores related to the pitches. Grounded on these results Beckett says that in dictation involving multiple parts it would be increase the performance to write the rhythm first and the pitches next.

In the doctoral study of Paney (2007), an answer was tried to be found to the question if directing students' attention via basic theoretical support could of help in increasing dictation performance or not. Throughout the experimental process, experimental group had some directions and control group was trained without having any directions. According to the results of the study it was stated that the control group was more successfull and therefore it could be said that directing of students' attention wouldn't be of help in increasing dictation performance.

In the article of Pembroke (1986), an experimental study comparing three strategies used in dictation was explained. The thing expected from the participants through the process of dictation, was to notate the 12 melodies presented aurally. In the study which was carried out with 136 music theory students. Three different groups using different strategies (notating the melody simultaneously with the presentation, notating the melody after the presentation, notating the melody after hearing and vocalizing the presentation) were formed. Each of these groups were divided into two subgroups and the melody was presented to the first sub-group for once and to the second group it was presented twice. According to the results of the study, when the groups were compared in terms of the strategy applied, no significant difference was seen among the strategies. The highest scores were belong to the group "notated the melody presented twice simultaneously with the presentation" and "the group notated the melody played twice after the presentations."

In his master's thesis, Yazan (2007) aimed to analyse the source materials and methods used in sight reading education. Sample of the study consisted the ear training lecturers and undergraduate students of Opera and Choral Singing departments of Ankara University, State Conservatory and Opera-Choral Singing and Popular Music Singing departments of Başkent University, State Conservatory. In the study, the question of "what are the most difficult tasks in ear training classes?" was answered by the 48% of the students as "melodic dictation". The question of "what is the most difficult thing you have experienced during the dictation?" was answered by the 39% of the students as "memorizing the melody played", by 14% answered as "determining the time values of the notes", 6% answered as "determining the key and the measure structure". Percentages of the answers given to the question "How do you feel psychologically while you are doing dictation?" are "I am anxious about if I will be able to write it " with 41%, "I can not concentrate" with 30%, "I feel nervous" with 10%.

Apaydınlı (2006) in his master's thesis study, performed a survey intended for determining the current situation to detect and give some recommendations about the problems students encounter in musical hearing, reading and writing classes. Sample group of the study consisted of 233 students from 15 High Schools Of Fine Arts selected. Students' opinions about the extent they find themselves proficient were explained as follows: (a) 59% of the students (total percentage of the answers "completely" and "to a great extent") were able to find out the measure structure. (b) 52 percent of the students (total percentage of the

answers “partly” and “slightly” and “never”) weren’t be able to find out the key, and (c) 74% of the students (total percentage of the answers “completely” and “to a great extent”) were succesfull in writing the rhythmic values of the melody played.

Research Question

Ear training consists of two basic elements: Solfeggio and dictation. Solfeggio is the skill of singing written music and dictation is the skill of transforming the music heard into written form. Both of them requires analysing and sight singing, and both of them are related to the mental and aural capacity (Holmes, 1999). The purpose of dictation training is not only to teach to write correctly what is being heard, but also “to educate listeners who could recognize pitches as a meaningful integrity” (Rogers; 1984: 4). The skill of recognizing pitches is only achieved by solfege and dictation training which are based on tonal hierarchy.

In his experiments devoted to examine the effect of tonal hierarchy on pitch perception, Krumhansl “... measures the perceptive pitch hierarchy. Results of the experiment show that, in perceiving pitches there is an exact tonal evaluation. Major and minor modes distinguished first and then the first, third and fifth pitches in both tonality establishes the primary pitches of hierarchy” (Işıkhan;2006).

The problem situation of this study, is to search to what extent dictation education given with tonality based moveable number system can be effective for development of the graduate students’ dictation skills if it is applied to people who have relative pitch skill. The interrogative sentence “To what extent, can be the moveable number system effective in development of the undergraduate level students dictation skills?” constitutes the research question of this study.

The Purpose and Significance of The Study

The purpose of this study is to search the effect of the dictation training given with movable number system on dictation skills of undergraduate level students. To perceive the hierarchical relationships between pitches and use this relationships in dictation training is considerably important for an individual in the way of being able to think of and write in musical language.

Since the increase in the achievement levels in dictation education also affects the individual’s achievement level in Orchestra/Ensemble, Choral Singing and Main Instrument classes, it should be stated that, the study is considerably important in terms of increasing the quality of education. The study is also important for (a) opening up an opportunity for a method to exist in dictation training which is one of the most complex steps of musical hearing, reading and writing education, (b) precipitating the production of source books and materials which are to be prepared accordingly, (c) constituting a source for further studies related to this topic, considering the lack of studies about dictation education.

Limitations

This study is limited with (a) single line tonal dictation, (b) achievement scores as dependent variable and numeric system of the moveable-do methods as independent

variable, (c) the fall semester of 2010-2011 academic year, (d) 1st year undergraduate students of Cumhuriyet University, Faculty of Fine Arts, Music Department, (e) the experimental period of 12 weeks and 4 periods of education applied per week, (f) statistical practices used in the study.

Assumptions

The study is based on following assumptions: (a) methodology of this study is appropriate for the purpose, the subject of the study and the problem to be solved, (b) data collecting tools are such as to provide the necessary information for the study, (c) study group is such as to represent the universe, (d) there is a relationship between movable do method and dictation education which is worth studying, (e) answers of the students in the study group reflect the facts and the conditions that prevail.

Hypothesis

The hypothetical statements on which the study is based are:

1. No significant difference exists between the experimental group who received dictation education with the moveable do method and the control group who received dictation education with the fixed do method, in terms of pretest scores of ASD
2. A significant difference exists between the posttest scores of ASD of the experimental group who received dictation education with the moveable do method and the control group who received dictation education with the fixed do method, in favour of the experimental group.
3. A significant difference exists between the pre-test and post-test ASD scores of the experimental group who received dictation education with moveable-do method, in favour of the post-test.
4. No significant difference exists between the pre-test and post-test ASD scores of the control group who received dictation education with fixed-do method.

Methodology

In this section, the model and design of the study, the study group, data-collection tools and data analysing techniques are explained in details.

Model of The Study

In the study, one of the (factual) experimental models, pre-test and post-test model with a control group is used.

Experimental models are, the models where the data to be observed are produced, directly under the researcher's control, with the aim of determining the cause-effect relationships... In the pre-test & post-test model with a control group there are two groups, of which their members are assigned randomly. One of them is used as the experimental group and the other one is used as the control group. And certain measurements related to variables are made in both groups prior to & afterwards the experiment and the groups' results are compared to each other (Karasar, 2009: 97).

By the researcher, dictation education using the moveable number method has been applied to the experimental group for 4 periods per week, for 12 weeks in total, whereas the fixed do method has been applied to the control group for the same time period. With Equivalence Test ASD, dictation skill levels of students from study group have been measured, and according to results of this test, experimental and control groups have been decided by neutral assignment.

Behavioral changes related to independent variable in the experimental and control groups have been measured with pre-test ASD which has been applied prior to the study and post-test ASD applied at the end of the study. In the study, the independent variable is the dictation education program developed in compliance with the moveable-do method and the dependent variable is the students' success. Experimental design of the study is shown in Table-1.

The Study Group

The study group consisted of 2010-2011 academic year, fall semester's 1st year undergraduate students of Cumhuriyet University, The Faculty Of Fine Arts, Music Department (n:38). Both groups' members (experimental group n= 19, control group n=19) were well matched in terms of their levels of readiness.

Findings Related to the Equivalence of Experimental and Control Groups

With Equivalence Test ASD, dictation skill levels of students from study group have been measured, and according to results of this test, experimental and control groups have been decided by neutral assignment. In analysing the data obtained from the results of the equivalence test ASD, independent samples t-test is used.

Average of Equivalence Test ASD scores of the experimental group is $\bar{x} = 36.75$, and the average of equivalence test ASD scores of the control group is $\bar{x} = 36.6$. As shown in Table-2, independent samples t-test have been applied to determine the difference between the averages of equivalence test ASD scores and it wasn't found significant at $p > .05$ level. This result obtained, shows that, experimental and control groups are well matched in terms of equivalence test scores averages.

Data Collecting Tools

In the study, Equivalence test ASD, pre-test, post-test ASD an a form to receive experts' opinions were used as data collecting tools.

Form To Receive Experts' Opinion

To determine the validity of the tasks which were to be taught and the "Equivalence test ASD, pre-test & post-test, a form to receive the experts' opinions was prepared. The form was adopted from the one which was prepared by Nacakcı (2006: 133-134) for his doctoral thesis studies.

Equivalence Test Achievement Scale for Dictation (Equivalence Test ASD)

In the preparation process of the equivalence test achievement scale for dictation developed by researcher, related sources and studies were surveyed, opinions of three associates in ear training and one associate in educational sciences have been received, and validity of the scope of the test was approved by the specialists. Equivalence test ASD, which has been prepared by following the subject index of the books of Alchin (1904; 1919) and Wedge (1921), was designed in the form of 5 items for 20 points per item. During the first pilot application of the scale, since it was seen that the reliability of the items were low, the number of items has been increased up to 10 by doubling each item with a new one which is equal in quality. The scale was pilot applied for a second time to the 1st year students of Inonu University, Faculty of Education, Department of Music Education.

Cronbach Alpha Reliability coefficient of the “Equivalence test ASD” was calculated as .89, its Guttman Split- Half Reliability was .83, Cronbach Alpha reliability coefficient related to the first five items was .81, Cronbach Alpha reliability coefficient related to the last 5 items was .84, and Spearman Brown Prediction Formula Two Half Test reliability was .83. Hence, it could be said that, the inner consistency of the scale and -based on this result- its structural validity was high. To test the structural validity and to determine the sub- scales, factor analysis was applied on the scale. Result of the analysis was significant at the level of $p < .001$ with a Berlett test value of 173,534 and KMO value of .75. Results of these analyses show that the scale consists of a single factor and this factor could explain the 51,1% of the total variance. Total analysis results of items shows that Cronbach Alpha reliability factor would be decreased if some of the items were removed from the test. Another method consulted within item analysis is to examine the differences between the average scores of groups within the base 27% and top 27% via independent sample t-test. It is considered as an indicator of inner-consistency, if the differences were significant (Büyüköztürk; 2010: 171). Table-3, shows that , the difference between the items’ scores was significant at the level of $p < .01$ for the eight of ten items from the scale and it was significant at the level of $p < .05$ for the 5th and 9th items. Based on these results, it could be said that, Equivalence Test ASD is consistent in measuring the difference between individuals, therefore, its structural validity is high. None of the items were removed from the scale at the end of the analyses performed and The Equivalence Test ASD of 10 items was applied to the study group.

Pre-test & Post-test Achievement Scale for Dictation (Pre-test& Post-test ASD)

Pre-test& Post-test ASD was formed by preparing 3 similar items for each of the items in Equivalence Test. Related sources and studies were surveyed, opinions of three associates in ear training and one associate in educational sciences were received, and validity of the scope of the test was approved by the experts. The scale, which was prepared by following the subject index of the books of Alchin (1904; 1919) and Wedge (1921), was designed in the form of 30 dictation items for 10 points per item. Pre-test has been applied on the sample group consisted of 1st year students of Cumhuriyet University, Faculty of Fine Arts, Department of Music.

Cronbach Alpha Reliability coefficient of the “Pre-test & Post-test ASD” was calculated as .94, its Guttman Split-Half Reliability was .91, Cronbach Alpha Reliability coefficient related to the first 15 items was .87, Cronbach Alpha Reliability coefficient related to the last

15 items was .91, Spearman Brown Prediction Formula Two Half Test reliability was .91. Hence, it could be said that, the inner consistency of the scale and -based on this result- its structural validity was high. To test the structural validity and to determine the sub- scales, factor analysis was applied on the scale. Result of the analysis was significant at the level of $p < .001$ with a Berlett test value of 820,161 and KMO value of .57. At the end of these analyses, it is seen that the scale consists of a single factor and this factor could explain the 47% of the total variance. Total analysis results of items show that Cronbach-Alpha Reliability coefficient would be decreased if the items were removed from the test.

Findings and Comments

In this section of the study, findings and comments related to the pre-test and post-test scores of ASD (Achievement Scale For Dictation) were explained under headings related to the hypotheses on which the study is based.

Findings and Comments Related To The First Hypothesis of The Study

The first hypothesis of the study is based on the assumption that no significant difference exists between the pre-test ASD results. In testing the hypothesis, definitive values of the scores and independent samples t-test are used. In Table-4, definitive values of the Pre-test ASD scores of the experimental and the control group is shown. Means of pre-test scores of the experimental group received dictation training with moveable-do method is $\bar{x} = 43.67$ and means of pre-test scores of the experimental group received dictation training with fixed-do method is $\bar{x} = 43.94$. Table-5. shows the results of independent samples t-test which is applied to investigate if the pre-test ASD scores show a significant difference in terms of groups. There is no significant difference exist between the experimental group and the control group in terms of pre-test ASD scores. According to this result, it could be said that both groups are well matched in terms of their pre-test ASD scores and it shows that the first hypothesis of the study is supported. This result, is shows parallelism with the findings obtained from the equivalence test of ASD which was applied to investigate the students' achievement levels of dictation and to divide them into two equally skilled groups. Experimental group's means of the equivalence test of ASD is calculated as $\bar{x} = 36.75$ and control group's mean is calculated as $\bar{x} = 36.6$. To identify the difference between ASD scores' averages, independent samples t-Test was made and no significance found at $p > .05$ level.

Findings and Comments Related To The Second Hypothesis of The Study

Second hypothesis of the study is based on the assumption that a significant difference exists between post-test ASD results in favour of the experimental group. In testing the hypothesis, definitive values of the scores and independent samples t-Test results were used. Table-6 shows the definitive values of the post- test scores of ASD. Post-test ASD scores' average of the experimental group which trained in dictation via moveable-do method is $\bar{x} = 53.34$ and post-test ASD scores' average of the control group which trained in dictation via fixed-do method is $\bar{x} = 40.31$. Table-7 shows the results of the independent samples t-test intended to question if there is a significant difference between the Post-test scores of ASD or not in terms of groups. There is a significant difference exists between the experimental group and the control group in favour of the

experimental group in terms of the post-test scores of ASD ($t=2.103, p<.05$.) This result shows that the second hypothesis of the study is supported. According to this result, it could be said that moveable-do method is more effective than the fixed-do method in increasing students' success in dictation.

This result; coincides with the study results of Holmes (2009) who investigated the use of moveable and fixed-do methods in sight-singing education. According to the study results of Holmes, 7-8 years old children who were trained in sight-singing via moveable-do method were more successful in the post-test than the children trained via fixed-do method. This result; also coincides with the study results of Brown (2001) who investigated the use of moveable and fixed-do methods in sight-singing education. According to the results of Brown's study, in the category of chromatical music, undergraduate students trained in sight-singing with moveable-do method were more successful than the students trained with fixed-do method. This result doesn't coincide with the study results of Antinone (2000) who compared the effectiveness of these two methods on sight singing skills of choral music students. According to the results of Antinone's study, no significant difference occurs between the choral music students trained in sight singing with moveable-do and fixed-do method. This result; coincides with the study results of Demorest and May (1995) who compared the effectiveness of these two methods on individual sight singing skills of choral singers. According to the results of Demorest and May's study, choral singers trained in sight singing with moveable-do method shows higher rate of success than the singers trained with fixed-do method. This result, matches up with the study results of White (1983) who compared the moveable and fixed-do methods' effectiveness on vocal performance skills of non-tonal music. According to the results of White's study, students trained in sight singing of non-tonal music with moveable-do method shows higher rate of success than the students trained with fixed-do method. This result; coincides with the study results of Buchanan (1946) who compared the effectiveness of these two methods on sight singing skills of choral music singers. According to the results of Buchanan's study, choral singers trained in sight singing with moveable-do method shows higher rate of success than the choral singers trained with fixed-do method.

Findings and Comments Related To The Third Hypothesis of The Study

Third hypothesis of the study is based on the assumption that a significant difference exists between the pre-test and post- test ASD results in favour of the experimental group. In testing the hypothesis, definitive values of the pre-test and post-test scores and paired samples t-test results were used. Table-8 shows the definitive values of the pre-test and post-test scores of ASD. The experimental group's Pre-test ASD scores' average is $\bar{x}=43.67$ and post-test ASD scores' average is $\bar{x}=53.34$. Table-9 shows the results of the paired samples t-test intended to question if there is a significant difference between the pre-test & Post-test ASD scores of the experimental group. There is a significant increase occurs in the success rate of the experimental group after the experimental study ($t=4.547, p<.001$). Average of the pre-test scores increase from $\bar{x}=43.67$ to $\bar{x}=53,34$ after the experimental study. The difference between the pre-test & post-test scores is in favour of the post- test. The result obtained shows that the third hypothesis is supported. Based on this result, it could be said that moveable-do method is significantly effective in increasing the experimental group's success in dictation.

This result matches up with the results of the studies of Holmes (2009) who investigated the use of moveable and fixed-do methods in sight-singing education, Brown (2001) who

investigated the use of moveable and fixed-do methods in sight-singing education, Antinone (2000) who compared the effectiveness of these two methods on sight singing skills of choral music students, Demorest and May (1995) who compared the effectiveness of these two methods on individual sight singing skills of choral singers, White (1983) who compared the moveable and fixed-do methods' effectiveness on vocal performance skills of non-tonal music and Buchanan (1946) who compared the effectiveness of these two methods on sight singing skills of choral music singers.

Findings and Comments Related To The Fourth Hypothesis of The Study

The fourth hypothesis of the study is based on the assumption that no significant difference exists between the control group's pre-test and post-test ASD results. In testing the hypothesis, definitive values of the control group's pre-test and post-test scores and paired samples t-test results were used. Table-10 shows the definitive values of the control group's pre-test and post-test ASD scores. Pre-test ASD scores' average of the control group which trained in dictation with fixed-do method is $\bar{x}=43.94$ and post-test ASD scores' average is $\bar{x}=40.31$. Table-11 shows the results of the paired samples t-test intended to question if there is a significant difference between the pre-test & post-test ASD scores of the control group. There is no significant difference occurs in the experimental group's success rate in dictation after the experimental study ($t=1,744$, $p<.05$). The result obtained shows that the fourth hypothesis is supported. Based on this result, it could be said that fixed-do method doesn't have a significant effect on increasing the control group's success in dictation. This result coincides with the results of the studies of Holmes (2009), Brown (2001), Antinone (2000), Demorest and May (1995), White (1983) and Buchanan (1946).

Conclusion and Recommendations

Conclusions

In this study, aiming to investigate to what extent the moveable number system is effective on development of dictation skills, experimental design was used with a pre-test & post-test control group. Considering the findings included in the fourth section, main conclusions obtained from the study can be listed as follows:

- Results showed that, the experimental group trained in dictation with the moveable do method is more successful than the control group trained with the fixed-do method in terms of post-test scores of ASD at significance level of $p<.05$.
- Achievement level of the experimental group trained with moveable-do method differs between pre-test and post-test scores of ASD at $p<.001$ significance level in favour of post-test.
- No significant difference occurs between pretest and posttest scores of the control group trained in dictation with fixed do method. $p>.05$.
- In dictation training, students in the control group drift apart from listening the music as an integrity and perceive the melody as sequenced pitches, due to the fact that, they were not directed to think of the hierarchical relationships between pitches.

- In Experimental group's dictation training, moveable do method helps and guides them in naming the pitches with scale degree numbers, listening to the different characters of pitches related to the rest and activity principle and more importantly listening to the hierarchy between pitches. Thus, it becomes easier for students to be able to perceive the musical connections without depending on a fixed key.
- Considering the spareness of time devoted to musical hearing, reading and writing education classes, in comparison with the fixed-do method, facilities the moveable-do method provides in developing the students' skill of perceiving the musical connections becomes more important. Attaining the students the skill of being able to think of pitches in tonal hierarchical structure causes development in their sight reading skills in instrumental and vocal music classes.

Recommendations

Experimental and descriptive studies in which the dictation skills investigated should be broadened.

- This experimental study which was directed towards single line dictation could be extended to include 2 parts and 3 parts dictation and 4 part cadential hearing.
- This experimental study which was devoted to dictation with moveable number system, could be repeated by comparing different moveable-do methods like tonic sol fa, moveable Arezzo syllables.
- This experimental study which was devoted to dictation with moveable number system, could be extended to include studies in which dictation skills of the students from different age groups (primary schools, high schools, high schools of fine arts students) are investigated.
- This experimental study in which undergraduate students' achievement in dictation is investigated after being trained with moveable-do system, could be reinforced with studies related to the students' attitude towards dictation and their perceptions of self-efficacy.
- More in-depth studies are needed, related to the source materials, methods used and time spared for dictation practices.
- More in-depth studies are needed to investigate the problems encountered in dictation and causes of them.
- Course books and source materials must be provided to develop the perception of hierarchical relationships between pitches and relative pitch skills.

References

- Alchin, C.A. (1904). *Ear Training for Teacher and Pupil*. Boston: Oliver Ditson Company.
- Alchin, C.A. (1919). *Tone Thinking and Ear Testing*. California: C. A. Alchin.
- Antinone, P.M. (2000). *The Effect of Movable-Do Versus Fixed-Do Sight Reading Systems on Beginning Choral Students' Melodic Sight-Reading Accuracy*. Unpublished master's thesis, Texas Woman's University, USA.

- Apaydınlı, K. (2006). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Öğrencilerinin Müziksel İşitme-Okuma-Yazma Dersinde Karşılaştıkları Sorunlar ve Çözüm Önerileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Beckett, C.A. (1997). "Directing Student Attention During Two-Part Dictation", *Journal of Research in Music Education*, Vol.45, No.4, s.613-625.
- Brown, A.M. (1974). "Letters Syllables Numbers Intervals: Which Music Reading System is Best for Young Children?", *Music Educators Journal*, Vol. 61, No. 3, s. 52-55+101-103.
- Brown, K.D. (2001). *Effects of Fixed and Movable Sightsinging Systems on Undergraduate Music Students' Ability to Perform Diatonic, Modulatory, Chromatic, and Atonal Melodic Passages*. Unpublished Doctoral dissertation, University of Oregon.
- Buchanan, W. (1946). *Comparison of Fixed and Movable Solfege in Teaching Sight Singing From Staff*. Unpublished Doctoral dissertation, University of Michigan.
- Büyüköztürk, Ş. (2010). *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı*. (12. Basım). Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Demorest, S.M. (2004). "Choral Sight-Singing Practices: Revisiting a Web-Based Survey", *International Journal of Research in Choral Singing*, 2(1),3-10.
- Demorest, S.M. and May, J.A. (1995). "Sight-Singing Instruction in The Choral Ensemble: Factors Related to Individual Performance", *Journal of Research in Music Education*, Vol. 43, No. 2, s. 156-167.
- Gardner, C.E. (1912). *Essentials of Music Theory*. New York: Carl Fisher Inc.
- Holmes, A.V. (2009). *Effect of Fixed-do and Movable-do Solfege Instruction on The Development of Sight-Singing Skills in 7-and 8-Year-Old Children*. Unpublished Doctoral dissertation, University of Florida.
- Işıkhan, C. (2006). *Dizi Temelli Ezgi Karşılaştırma: Algısal Perde Hiyerarşisinde Tonal-Diyatonik Ayrımı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (20. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- May, J.A. (1993). *A Description of Current Practices in The Teaching of Choral Melody Reading in The High Schools of Texas*. Unpublished Doctoral dissertation, University of Houston.
- McClung, A.C. (2001). "Sight-Singing Systems: Current Practice and Survey of All-State Choristers", *Update: Applications of Research in Music Education* 2001 20: 3, DOI: 10.1177/ 875512330102000102.
- Nacakcı, Z. (2006). *Çoklu Zeka Kuramı Dayanaklı Ders İşleme Modelinin İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Müziksel Öğrenme Düzeylerine Etkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Nelson, R.B. (2002). "Music Society Music Theory Undergraduate Core Curriculum Survey - 2000", *College Music Symposium*, Vol. 42, s. 60-75.
- Paney, A.S. (2007). *Directing Attention in Melodic Dictation*. Unpublished Doctoral dissertation, Texas Tech University.
- Pembroke, R.G. (1986). "Interference of The Transcription Process and Other Selected Variables on Perception and Memory During Melodic Dictation", *Journal of Research in Music Education*, Vol.34, No.4, s.238-261.
- Petzold, R.G. (1960). "The Perception of Music Symbols in Music Reading by Normal Children and by Children Gifted Musically", *The Journal of Experimental Education*, Vol. 28, No. 4, s. 271-319.
- Robinson, F.W. (1918). *Aural Harmony Part I*. New York: G. Schirmer.
- Rogers, M.R. (1984). *Teaching Approaches In Music Theory: An Overview of Pedagogical Philosophies*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Smith, S.A. (1998). *Sight Singing in The High School Choral Rehearsal: Pedagogical Practices, Teacher Attitudes and University Preparation*. Unpublished Doctoral dissertation, Florida State University.
- Wedge, G.A. (1921). *Ear-Training and Sight-Singing*. New York: G. Schirmer.

White, R.A. (1983). *A Measure of The Effects of A Movable Number System Upon The Perception and Vocal Performance of Non-Tonal Music*. Unpublished Doctoral dissertation, Boston University.

Yazan, E.İ. (2007). *Konservatuvar Şarkıcılık Lisans Programlarında Solfej Eğitiminde İzlenen Kaynak ve Yöntemlerin Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Appendix

TABLE 1. EXPERIMENTAL DESIGN

Experimental Group	Control Group
Pre-test ASD	Pre-test ASD
12 weeks of dictation education based on “moveable-do” method	12 weeks of dictation education based on “fixed-do” method
Post-test ASD	Post-test ASD

TABLE 2. T- TEST RESULTS OF THE EQUIVALENCE TEST ASD SCORES ACCORDING TO THE GROUPS

Groups	N	\bar{x}	S	df	t	p
Experimental	19	36.75	13.83	36	.03	.974*
Control	19	36.60	13.21			

*p>.05

TABLE 3. T-TEST RESULTS OF THE ITEMS OF EQUIVALENCE TEST ASD IN TERMS OF GROUPS

Items	Groups	N	\bar{x}	S	df	t	p
Item01	base%27	8	5.93	1.97	14	4.01	p<.01
	top%27	8	9.37	1.40			
Item02	base%27	8	4.12	2.57	14	4.93	p<.01
	top%27	8	9.25	1.41			
Item03	base%27	8	5.12	2.58	14	4.57	p<.01
	top%27	8	9.50	0.79			
Item04	base%27	8	5.50	2.70	14	4.07	p<.01
	top%27	8	9.56	0.81			
Item05	base%27	8	6.81	1.48	14	2.76	p<.05
	top%27	8	9.18	1.92			
Item06	base%27	8	3.50	1.87	14	9.68	p<.01
	top%27	8	9.93	0.17			

Item07	base%27	8	3.43	1.26	14	14.38	$p < .01$
	top%27	8	9.93	0.17			
Item08	base%27	8	3.06	2.73	14	7.18	$p < .01$
	top%27	8	10.00	0.00			
Item09	base%27	8	7.31	3.09	14	2.45	$p < .05$
	top%27	8	10.00	0.00			
Item10	base%27	8	5.93	3.60	14	3.18	$p < .01$
	top%27	8	10.00	0.00			

TABLE 4. PRE-TEST ASD SCORES

Groups	N	\bar{x}	S
Experimental	19	43.67	18.59
Control	19	43.94	18.43

TABLE 5. T-TEST RESULTS OF PRE-TEST ASD IN TERMS OF GROUPS

Groups	N	\bar{x}	S	df	t	p
Experimental	19	43.67	18.59	36	.046	.964*
Control	19	43.94	18.43			

* $p > .05$

TABLE 6. POST TEST SCORES OF ASD

Groups	N	\bar{x}	S
Experimental	19	53.34	21.04
Control	19	40.31	16.92

TABLE 7. T-TEST RESULTS OF THE POST-TEST OF ASD IN TERMS OF GROUPS

Groups	N	\bar{x}	S	df	t	p
Experimental	19	53.34	21.04	36	2.103	.043*
Control	19	40.31	16.92			

* $p < .05$

TABLE 8. EXPERIMENTAL GROUP'S PRE-TEST & POST-TEST SCORES OF ASD

ASD	N	\bar{x}	S
Pre-test	19	43.67	18.59
Post-test	19	53.34	21.04

TABLE 9. T-TEST RESULTS OF THE EXPERIMENTAL GROUP'S PRE-TEST & POST-TEST SCORES OF ASD

ASD	N	\bar{x}	S	df	t	p
Pre-test	19	43.67	18.59	18	4.547	.000*
Post-test	19	53.34	21.04			

*p<.01

TABLE 10. CONTROL GROUP'S PRE-TEST AND POST-TEST SCORES OF ASD

DYBÖ	N	\bar{x}	S
Pre-test	19	43.94	18.43
Post-test	19	40.31	16.92

TABLE 11. T-TEST RESULTS OF CONTROL GROUPS' PRE-TEST & POST-TEST SCORES OF ASD

ASD	N	\bar{x}	S	df	t	p
Pre-test	19	43.94	18.43	18	1.744	.098*
Post-test	19	40.31	16.92			

*p>.05

MÜZİK BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN DİKTE UYGULAMALARINDA KARŞILAŞTIKLARI ALGISAL PROBLEMLER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Faruk YILDIRIM⁵⁰⁵

Özet

Kulak eğitimi dersleri, müzik eğitiminin temelini oluşturmaktadır. Öğrencilerin kulak eğitimi derslerindeki başarı düzeyinin diğer derslerine önemli ölçüde etki ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla müzik bölümü öğrencilerinin kulak eğitimi derslerindeki başarı düzeylerini artırma yolları üretmek, ülkemiz müzik eğitimi açısından oldukça önemlidir. Kulak eğitimi derslerinde öğrencilere melodi dağarcığını geliştirme, tonal ve makamsal dizileri tanıyabilme, nota okuyabilme, melodileri notaya alabilme gibi beceriler kazandırılmaktadır. Ayrıca yapılan bu uygulamaların tamamı, öğrencinin genel manada işitsel hassasiyetini geliştirir. Tüm bu becerileri nitelikli bir şekilde kazanmak, nitelikli bir müzisyen olabilmenin gereğidir.

Kulak eğitiminin iki temel uygulama alanı, solfej okuma ve dikte yazmadır. Dikte konusu, öğrencilerin kulak eğitimi derslerinde en çok zorlandıkları konuların başında gelmektedir. Bundan dolayı öğrencilerin dikte yazım aşamasında yaşadıkları problemleri kendi ifadeleri yoluyla bilimsel olarak ortaya koymak, kulak eğitimi derslerinin niteliğinin artırılabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Bu araştırma, müzik bölümü öğrencilerinin dikte uygulamalarında karşılaştıkları problemleri tespit etmek ve çözüm önerileri ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Araştırmada Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde öğrenim gören üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencilerine dikte yazım aşamasında karşılaştıkları problemlerle ilgili olarak çeşitli sorular yöneltilmiş, her bir öğrencinin verdiği cevaplardan elde edilen veriler analiz edilmiş, tablolarla rakamsal olarak ifade edilerek yorumlanmıştır. Öğrencilere yöneltilen sorular, üç kişiden oluşan uzman grubunun görüşleri alınarak hazırlanmıştır. Elde edilen veriler ışığında çeşitli çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kulak, Eğitim, Dikte.

PERCEPTUAL PROBLEMS IN DICTATION ENCOUNTERED BY STUDENTS OF MUSIC DEPARTMENT AND THEIR SOLUTIONS

Abstract

Ear training lessons are the basis of the music education. Achievement level of students' courses of ear training is known to have a major impact on other classes. Therefore, ways to increase levels of success in the music department students produce lessons ear training, music education is critical to our country. Ear training lessons for students to develop melody vocabulary, recognize the tonal and modal sequences, note reading, such as the skills gained to take note melodies. In addition, all of these applications, the student develops the overall sensitivity of the auditory sense. All of these skills in a way to gain is by nature of being a qualify musician.

The ear training has two key application areas – solfege and dictation. Dictation is one of the most difficult issues for the students in ear training courses. Therefore, the problems' determination, expressed by the students themselves, of writing dictations and demonstration them scientifically, may be very important for increase the quality of the ear training courses.

This research was aimed to identify the problems, faced by the students of music department in dictation and put forward the solutions. During the present research, several questions, related to the problems,

⁵⁰⁵ Yrd.Doç.Dr, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, faruk.yildirim@hotmail.com

facéd in dictations, were asked to the 3rd and 4th years students of Erciyes University's Fine Art Faculty's Music Department, the data were obtained, responses of each student analyzed, expressed in numerical tables and interpreted. The questions for the students have been prepared by consultations with expert group, consisting of three persons. The various solutions are presented in the light of the obtained data.

Key words: *Ear, Education, Dictation.*

Giriş

“Müzik eğitimi, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir” (Uçan, 2005, s.14). Müzik eğitiminde müziksel davranış kazandırma sürecinde bireye teorik ve pratik bilgiler verilir. Teorik bilgiler yeterli derecede verilmezse, birey müziğin her uygulama alanında güçlükler yaşar. Ancak müzik, en nihayetinde uygulama ile hayat bulan bir ses sanatıdır.

Müzik eğitiminde kazanılması gereken en temel donanımlardan biri kulak eğitimidir. Bireyin işitsel gelişiminin istenilen düzeyde sağlanması, nitelikli bir müzisyen olabilmesi için temel koşuldur. Müzisyen adayı, kazandığı işitsel donanımı hayatı boyunca kullanacaktır. Aydoğan (1998), melodi tanımını “Bir dizinin farklı özellikteki seslerinin, dizideki itim ve çekim güçleri arasındaki estetik gelgitidir” şeklinde yapmıştır. Temel materyali melodi olan işitme eğitimi ise bireye, nitelikli nota okuyabilme, işitilen bir melodiyi hem ses, hem de ritm unsurlarıyla tanıyabilme ve çözümleyebilme, iki ses arasındaki mesafeyi algılayabilme, armonik bir akoru algılayabilme, bir melodinin hangi majör-minör ton ya da makamsal yapı içerisinde olduğunu anlayabilme becerilerini kazandırır. “Müziksel işitme, temelde bir müziksel duyumlama ve müziksel algılama sürecidir. Bir başka deyişle müziksel işitme, temelde, müziksel duyuma ve müziksel algılamaya dayanır” (Uçan, 1996: 23). Tüm bu davranışlar, müzisyen olabilmenin en temel gereğidir.

Kulak eğitiminde öğretimi yapılan en temel konulardan biri dikte yazmadır. Lavignac'a (1942) göre “ana dilde okumayla yazma arasında nasıl bir ilişki varsa, müziksel okumayla müziksel yazma arasında da böyle bir ilişki bulunmaktadır”. Dolayısıyla işitme eğitiminde solfej okuma ile dikte yazma, birbirini tamamlayan iki önemli unsurdur. Özgür ve Aydoğan'a (1999, s.5) göre ise “müziksel yazma, müziksel okumaya göre daha geç ve güç gelişir”. Dikte öğretimi ile bireye işitilen bir melodiyi ritm ve ses unsurlarıyla tanıyabilme ve söz konusu melodiyi doğru bir şekilde notaya alma becerisi kazandırılmaktadır. Birey bu kazanımlar sonucunda herhangi form veya türdeki bir müzik eserini notaya alabilir duruma gelir. Bir müzisyenin, yeni bir müzik eseri ortaya koymak istediğinde yine dikte yazabilme donanımına sahip olması şarttır.

Bu araştırma, müzik öğrenimi gören öğrencilerin işitme derslerinde, özellikle de dikte yazımında güçlük yaşadıkları konular olup olmadığını tespit etmek, eğer güçlükler var ise bunlara çözüm önerileri sunmak amacıyla yapılmıştır. Öğrencilere toplam on sorudan oluşan bir anket uygulanmıştır. Anket soruları “beşli likert ölçeği” tipi ile hazırlanmıştır. Bu on sorunun ilk beş sorusu öğrencilerin işitme dersinde en çok hangi temel konu üzerinde güçlük yaşadıklarını, diğer beş soru ise öğrencilerin dikte yazım aşamasında karşılaştıkları güçlükleri tespit etmek için yapılandırılmıştır. Anket sonucunda elde edilen veriler sayısal verilere dayandırılarak aşağıda tablolar halinde ifade edilerek yorumlanmıştır.

Tablo 1. Anket Sorularından Elde Edilen Sayısal Veriler

	Hiç Zorlanmıyorum	Pek Zorlanmıyorum	Kararsız	Biraz Zorlanıyorum	Çok Fazla Zorlanıyorum
S1	% 9,7	% 29,2	% 7,3	% 46,3	% 7,3
S2	% 7,3	% 36,5	% 4,8	% 43,9	% 7,3
S3	% 9,7	% 31,7	% 4,8	% 34,1	% 19,5
S4	% 4,8	% 19,5	% 4,8	% 29,2	% 41,4
S5	%34,1	% 31,7	% 2,4	% 14,6	% 17,0
S6	% 12,1	% 19,5	% 4,8	% 39,0	% 24,3
S7	% 4,8	% 26,8	% 2,4	% 36,5	% 29,2
S8	% 21,9	% 34,1	% 4,8	% 21,9	% 17,0
S9	% 7,3	% 19,5	% 14,6	% 34,1	% 24,3
S10	% 29,2	% 26,8	% 4,8	% 21,9	% 17,0

1. “İşitme derslerinde solfej okuma konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda, S1 olarak ifade edilen, “İşitme derslerinde solfej okuma konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 9,7, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 29,2, “kararsız” % 7,3, “biraz zorlanıyorum” % 46,3, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 7,3 oranında cevaplanmıştır. “Biraz zorlanıyorum” seçeneği %46,3 ile en fazla cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların büyük çoğunluğunun solfej okuma konusunda problemler yaşadıkları anlaşılmaktadır.

2. “İşitme derslerinde aralık işitme konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S2 olarak ifade edilen, “İşitme derslerinde aralık işitme konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 7,2, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 36,5, “kararsız” % 4,8, “biraz zorlanıyorum” % 43,9, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 7,3 oranında cevaplanmıştır. “Biraz zorlanıyorum” seçeneği ise % 43,9 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun aralık işitme konusunda bazı problemler yaşadıkları anlaşılmaktadır.

3. “İşitme derslerinde üç sesli akor işitme konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S3 olarak ifade edilen, “İşitme derslerinde üç sesli akor işitme konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 9,7, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 31,7, “kararsız” % 4,8, “biraz zorlanıyorum” % 34,1, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 7,3 oranında cevaplanmıştır. “Biraz zorlanıyorum” seçeneği ise % 19,5 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun üç sesli akor işitme konusunda problemler yaşadıkları anlaşılmaktadır.

4. “İşitme derslerinde dikte yazma konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S4 olarak ifade edilen, “İşitme derslerinde dikte yazma konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 4,8, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 19,5, “kararsız” % 4,8, “biraz zorlanıyorum” % 29,2, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 41,4 oranında cevaplanmıştır. “Çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 41,4 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun dikte yazma konusunda ciddi problemler yaşadıkları anlaşılmaktadır. Bu sayısal veriler bize işitme derslerinde en çok zorlanılan konunun dikte yazma olduğuna dair önemli fikirler vermektedir.

5. “İşitme derslerinde tartım yazma konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S5 olarak ifade edilen, “İşitme derslerinde tartım yazma konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 34,1, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 31,7, “kararsız” % 2,4, “biraz zorlanıyorum” % 14,6, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 17,0 oranında cevaplanmıştır. “Hiç zorlanmıyorum” seçeneği ise % 34,1 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun işitme derslerinde tartım yazma konusunda problem yaşamadıkları anlaşılmaktadır.

6. “Dikte yazma aşamasında ton bulma konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S6 olarak ifade edilen, “Dikte yazma aşamasında ton bulma konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 12,1, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 19,5, “kararsız” % 4,8, “biraz zorlanıyorum” % 39,0, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 24,3 oranında cevaplanmıştır. “Biraz zorlanıyorum” seçeneği ise % 41,4 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun dikte yazma aşamasında ton bulma konusunda problem yaşadıkları anlaşılmaktadır.

7. “Dikte yazma aşamasında melodiyi hafızaya alma konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S7 olarak ifade edilen, “Dikte yazma aşamasında melodiyi hafızaya alma konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 4,8, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 26,8, “kararsız” % 2,4, “biraz zorlanıyorum” % 36,5, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 29,2 oranında cevaplanmıştır. “Biraz zorlanıyorum” seçeneği ise % 36,5 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun dikte yazma aşamasında melodiyi hafızaya alma konusunda problem yaşadıkları anlaşılmaktadır.

8. “Dikte yazma aşamasında melodinin tartımlarını doğru bulma konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S8 olarak ifade edilen, “Dikte yazma aşamasında melodinin tartımlarını doğru bulma konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 21,9, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 34,1, “kararsız” % 4,8, “biraz zorlanıyorum” % 21,9, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 17,0 oranında cevaplanmıştır. “Pek zorlanmıyorum” seçeneği ise % 34,1 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun dikte yazma aşamasında melodinin tartımlarını bulma konusunda zorlanmadıkları anlaşılmaktadır.

9. “Dikte yazma aşamasında melodinin seslerini doğru bulma konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S9 olarak ifade edilen, “Dikte yazma aşamasında melodinin seslerini doğru bulma konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 7,3, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 19,5, “kararsız” % 14,6, “biraz zorlanıyorum” % 34,1, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 24,3 oranında cevaplanmıştır. “Biraz zorlanıyorum” seçeneği ise % 34,1 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun dikte yazma aşamasında melodinin seslerini doğru bulma konusunda problem yaşadıkları anlaşılmaktadır.

10. “Dikte yazma aşamasında ölçü sayısını bulma konusunda zorlanıyorum” Sorusundan Elde Edilen Bulgu ve Yorumlar

Tabloda S10 olarak ifade edilen, “Dikte yazma aşamasında ölçü sayısını bulma konusunda zorlanıyorum” sorusundan elde edilen sayısal veriler görülmektedir. “Hiç zorlanmıyorum” % 29,2, “pek zorlanmıyorum” seçeneği % 26,8, “kararsız” % 4,8, “biraz zorlanıyorum” % 21,9, “çok fazla zorlanıyorum” seçeneği ise % 17,0 oranında cevaplanmıştır. “Hiç zorlanmıyorum” seçeneği ise % 34,1 oranında en çok cevaplanan seçenek durumundadır. Elde edilen bu veriler sonucunda katılımcıların çoğunluğunun dikte yazma aşamasında ölçü sayısını bulma konusunda zorlanmadıkları anlaşılmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Sonuç

1. Katılımcıların büyük çoğunluğunun işitme derslerinde solfej okuma, aralık işitme ve akor duyma konularında problemler yaşadıkları,
2. İşitme derslerinde katılımcıların en çok zorlandıkları konunun dikte yazma konusu olduğu,
3. Katılımcıların çoğunun işitme derslerinde tartım algılama ve yazma konusunda problem yaşamadıkları,
4. Katılımcıların çoğunluğunun diktenin tonunu bulma ve melodiyi hafızaya alma konusunda zaman zaman zorlandıkları,
5. Katılımcıların işitme derslerinin genelinde olduğu gibi dikte yazım aşamasında da tartım bulma konusunda zorlanmadıkları,
6. Dikte yazma aşamasında melodinin seslerini doğru bulma konusunda katılımcıların çoğunluğunun problem yaşadıkları,
7. Dikte yazma aşamasında katılımcıların ölçü sayısını tespit etmede zorlanmadıkları, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öneriler

Araştırma sonucu elde edilen veriler ışığında, işitme derslerinde katılımcıların en çok zorlandıkları konunun dikte yazma olduğu görülmektedir. Dikte yazma konusunu destekleyici özel çalışmalar yapılmasının, öğrencilerin dikte yazma kazanımını artıracakları düşünülmektedir. Yapılması önerilen özel çalışmalar arasında işitme derslerinde özellikle melodik dağarcık gelişimine yönelik olarak melodi tekrarlama egzersizlerinin yapılması oldukça yararlı olacaktır. Ayrıca öğrencilerin dikte yazma aşamasında tartımdan daha çok seslerin tespitinde zorlanması, işitme derslerinde aralık konusuna yönelik özel çalışmaların yapılması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki, dikte yazım aşamasında seslerin doğru tespit edilebilmesi, yalnızca aralık konusuna bağlı değildir. Majör ve minör dizilerinde derece kavramının öğrencilere uygulamalı olarak kavratılması oldukça önemlidir. Yine konuyla ilgili olarak majör-minör dizi içerisindeki seslerin hareket yönleri konusunda da öğrencilere işitsel algılama çalışmaları yapılması yöntemiyle, öğrencilerin uygulaması yapılan diktenin seslerini bulmada başarı oranının artırılacağı

düşünülmektedir. Sonuç olarak kulak gelişimi konusu, içerisinde pek çok alt başlık barındıran ve tüm bu alt başlıkların üzerine ayrıntılı olarak eğilmek suretiyle başarı elde edilebilecek bir konudur. Kulak gelişimi çerçevesindeki bu alt başlıkların her biri, bir diğerini tamamlayıcı niteliktedir.

Kaynakça

Aydoğan, Salih, “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Müziksel İşitme Okuma Öğretimi”, G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1998.

Lavignac, Albert, Musiki Terbiyesi, çev. Abdülhalik Denker, Kanaat Kitabevi, Ankara 1942.

Özgür, Ülkü-Aydoğan, Salih, Müziksel İşitme Okuma, Sözkesen Matbaası, Ankara 1999.

Uçan, Ali, Müzik Eğitimi, Evrensel Müzikevi Yayınları, Ankara 2005.

Uçan, Ali, İnsan ve Müzik- İnsan ve Sanat Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1996.

MÜZİK BÖLÜMLERİNDE OKUTULAN SOLFEJ KİTAPLARININ MOTİF ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN ANALİZİ (CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ)

Gamze KURTÇU⁵⁰⁶

Özet

Bu çalışmada; solfej kitapları ders sorumluları ile görüşülerek tespit edilmiş ve incelenmiştir. Bu araştırmanın genel amacı, solfejin yapısını tanıtarak, motif gelişimlerinin ezginin zorluk derecesini ne derecede etkileyeceğini tespit etmektir. Öğrencinin, daha doğru okuma yapması ve solfeji daha rahat algılayarak ezberlemeden, anlayarak ve düşünerek okuması amaçlanmıştır.

Bu çalışma yapılırken, daha önce yapılan çalışmalar ve yazılmış olan tezler taranmış ve bu tezlerdeki solfej metotlarının; tonalite, ölçü birimleri, anahtarlar, nota değerleri, süsleme notalar ve semboller bakımından incelenmiş olduğu görülmüştür. Bu yüzden, bu çalışmanın sadece motif ve motif gelişimleri ile sınırlandırılması düşünülmüştür. Çalışma, örnekleme yer alan solfej kitaplarındaki besteleme tekniklerinin ortaya çıkarılması açısından önem taşımaktadır.

Çalışmada, C.Ü. Eğitim Fakültesi ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okutulmakta olan solfej kitapları; motif ve motif geliştirme açısından analiz edilmiştir. Bu çalışmada; motif incelemesinin yanı sıra, motif ve motif geliştirme yöntemlerinin yabancı solfej kitapları ile yerli solfej kitaplarındaki kullanım sıklığı karşılaştırılmıştır. Bu çalışma yapılırken içerik çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Solfej, Motif, Motif Geliştirme, Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemesi

THE ANALYSIS OF SOLFEGE TEXTBOOKS WHICH ARE USED MUSIC DEPARTMENTS IN RESPECT OF MOTIVE FEATURES (A SAMPLE OF CUMHURİYET UNIVERSITY)

Abstract

In the present master thesis named "The Analysis of Solfege Textbooks Which Are Used Music Departments in Respect of Motive Features (A Sample of Cumhuriyet University)", the solfege textbooks were identified and investigated in close contact with the educational staff responsible for the implication of the solfege courses. The overall objective of the present study is to identify the degree of impact of motive on the difficulty level by presenting the structure of solfege. Other objectives are to provide ways to the students to improve their solfege level, to reach a better comprehension and perception through solfege without memorizing.

Throughout the preparation of this study, the previously prepared thesis and studies were reviewed and it was seen that these studies evaluated the solfege methods in terms of tonality, measure units, keys, note values, figurative notes, and symbols. As a result, the present study was limited to motive and motive developments. The present study is of due importance in terms of the identification of the composition techniques included in the solfege textbooks reviewed within the sample group of the study.

In the present study, the solfege textbooks with are studied in the Faculties of Education and Fine Arts of Cumhuriyet University, were analyzed in terms of motive and motive development. In the present study, as well as the analysis of the motives, the frequency of the motive and motive development methods in the native and foreign solfege was compared. Content analysis technique was used in the study.

Key Words: Solfege, Motive, Motive Development, Comparative Content Analysis.

⁵⁰⁶ Arş. Gör. Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü. gyuvaci@cumhuriyet.edu.tr

Giriş

“Dil veya lisan, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan doğal bir araç, kendisine özgü kuralları olan ve ancak bu kurallar içerisinde gelişen canlı bir varlık, temeli tarihin bilinmeyen dönemlerinde atılmış bir gizli anlaşmalar düzeni, seslerden örülmüş toplumsal bir kurumdur” (Ergin, 2008).

Müziğin dili de notalardır. Solfej ise bu dilin ifade yöntemlerinden birisidir.

“Uluslararası müzik terminolojisinde müziksel okumaya ‘solfej’ denilmektedir ve müzik eğitiminde son derece önemli bir işlevi bulunmaktadır. Müziksel okumanın bu işlevi bir anadildeki ‘okuma’ ile eş anlamlıdır” (Aydoğan, 1998: 38).

Solfejlerin incelenmesi; eserin form- analiz olarak algılanmasını sağlamaktadır. Eser yazılırken hangi tonların kullanıldığı, hangi tonlara modülasyon yapıldığı, hangi armoniler kullanıldığı, eserin yazılmasında kullanılan motiflerin neler olduğu ve motiflerin nasıl geliştirildiği gibi soruların açığa çıkarılmasında son derece önemlidir. Çünkü eserin ve solfejin analizinin yapılması, beynin eseri hızlı kavramasını sağlamaktadır. Bu durum, bireyin deşifre yeteneğini artırmakta ve bireye düzgün okuma pratiği kazandırmaktadır. Aynı zamanda kişi öğrendiği bilginin ne işe yaradığını bilmekte ve bu bilgiyi başka nerede kullanacağına karar verebilmektedir. Neyi neden yaptığını anlamak ve okuduğu notanın anlamını bilmek, yaptığı işin amaca hizmet etmesini sağlamaktadır. Müzik eğitiminde, tüm derslerde olduğu gibi solfej eğitimi dersinde de amaç güzel müzik yapmaktır.

Fuad Koray’a göre güzel ve yüksek duyguları ilgilendiren her müzik eseri, iç ve dış yapıdan oluşmuştur.

İçyapı; armoni, ritim ve melodinin dil birliği etmelerinden doğan bir müzikal fikirler bütünüdür. Bu müzikal fikirler koordinasyonunda muvazeneyi dış yapı (form= şekil) temin eder (Koray,1957; VII).

Onur Akdoğu motif tanımını şu şekilde yapmıştır: “En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denilir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir” (Akdoğu, 2003: 15)

“..., bir müzik eserinin en önemli unsuru motiftir. Şu halde, her hangi bir müzik eserinin dilini kolayca anlayabilmek için önce motif yapısının özelliklerini ve imkanlarını genişliğine ve derinliğine incelemek gerekir” (Koray, 1957; 5).

Motiflerin yapısındaki gelişim ve değişimler; ses sınırlarının değiştirilmesi, yatay yada dikey ters çevrilmesi, kalıp yürüyüşü (sekvens), ritminin değiştirilmesi, ses kalıbının değiştirilmesi, özetlenmesi veya genişletilmesi, ton yada makam değiştirilmesi, ölçünün değiştirilmesi ve süslenmesi gibi farklı yollardan sağlanabilir.

Motif Yapısındaki Değişim ve Gelişimler

I. Ses çevrelerinin genişletilmesi veya daraltılması

Bu yöntemde, motifin veya ezginin içerisinde bulunan bir sesin, daha önce yapmış olduğu ses atlamasını artırması ya da azaltmasıdır. Eğer ses kendisine daha uzak bir sese gittiyse ses çevresi genişletilmiş, kendisine daha yakın bir sese gittiyse de ses çevresi daraltılmış olur.

II. Motifin dikey ya da yatay çevrilmesi

Bu tür motif geliştirmede, şayet yatay ters çevirme yapılacaksa, motifin son sesi ilk ses olarak ele alınıp, motifin sesleri sondan başa doğru yazılır; dikey ters çevirmede ise motif, olduğu gibi dikine ters çevrilerek yeniden yazılır(Akdoğu, 2003; 15).

III. Ses sürelerinin büyütülmesi yada küçültmesi

Bu yöntemde motifi yada ezgiyi oluşturan seslerin sürelerinin birkaçı yada tümü büyütülür yada küçültülür (Akdoğu, 2003; 17).

IV. Ses kalıbının değiştirilmesi

Bu tür işlemlerde ritimde değişiklik yapılmaz, aynı ritm kalıbı farklı seslerle işlenir (Özgür, Aydoğan, 2003; 8).

V. Kalıp yürüyüş (sekvens)

Bir motifin, bir ezgi parçasının yada nota kümesinin art arda gelecek şekilde başka perdeler üzerinde tekrarlanmasıdır. Çoğu kez yanaşık olarak kullanılmakla birlikte, yakın ya da uzak perdelere göçürülerek de kullanılabilir (Özgür, Aydoğan, 2003; 6).

Problem ve Alt Problemler

Çalışmada, bir motifin geliştirilmesine dair yapılabilecek değişiklikler göz önüne alınarak; belirlenen solfejler aşağıdaki on soru üzerinde incelenerek tablolar haline getirilmiştir.

1. Yerli solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “ses sınırındaki değişiklikler” ne ölçüde kullanılmıştır?
2. Yerli solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “motifin ters çevrilmesi” ne ölçüde kullanılmıştır?
3. Yerli solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “kalıp yürüyüş (sekvens)” ne ölçüde kullanılmıştır?
4. Yerli solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “ses kalıbının değişimi” ne ölçüde kullanılmıştır?
5. Yerli solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “ses sürelerinin değişimi” ne ölçüde kullanılmıştır?
6. Yabancı solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “ses sınırındaki değişiklikler” ne ölçüde kullanılmıştır?
7. Yabancı solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “motifin ters çevrilmesi” ne ölçüde kullanılmıştır?
8. Yabancı solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “kalıp yürüyüş (sekvens)” ne ölçüde kullanılmıştır?
9. Yabancı solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “ses kalıbının değişimi” ne ölçüde kullanılmıştır?
10. Yabancı solfej kitaplarında, motifin işlenişinde “ses sürelerinin değişimi” ne ölçüde kullanılmıştır?

Çalışmada kullanılan solfej kitaplarından; Des Solfege – Volume 1A, Des Solfege – Volume 2A, Des Solfege – Volume 1B ve Des Solfege – Volume 2B kitaplarında bulunan solfej parçaları; Fransız öğretmen, müzik teorisyeni ve besteci olan Albert Lavignac tarafından bir araya getirilmiştir.

Solfej 1 ve Solfej 2 kitapları Türk bestecisi ve müzik eğitimcisi olan Muammer Sun tarafından yazılmıştır. Lise Müzik Kitabı (Sınıf I-II-III) ise Çağdaş Türk Müziği Bestecilerimizden Ahmed Adnan Saygun ve müzikolog, folklor araştırmacısı, eğitimci Halil Bedi Yönetken tarafından yazılmıştır.

Bu kitaplardan rastgele seçilmiş olan solfej numaraları ise şu şekildedir:

- Solfej I Kitabından Seçilmiş Solfejler; 53, 54, 91, 92, 93, 111, 112
- Solfej II Kitabından Seçilmiş Solfejler; 10, 11, 20, 23, 27, 28, 35, 40, 43, 44, 52, 55, 56, 59, 60, 65, 66, Küçük Alıştırma
- Des Solfege Volume 1A kitabından seçilmiş solfejler; 91, 103, 110, 115, 118, 136, 141, 146, 190
- Des Solfege Volume 1B kitabından seçilmiş solfejler; 20, 25, 98, 106, 107, 112, 118, 119, 121
- Des Solfege Volume 2A kitabından seçilmiş solfejler; 3, 5, 7, 8, 15, 16, 33, 34, 37, 41, 46, 58, 65, 69, 72, 99
- Des Solfege Volume 2B kitabından seçilmiş solfejler; 1, 2, 5, 10, 25, 29, 41, 49, 50, 53, 54, 58, 62, 67, 70, 71
- Lise Müzik Kitabından Seçilmiş Solfejler;
 - Sınıf I Bölümünde Bulunan Solfej Numaraları: 1,3,5,7, 9, 10, 16, 19, 22, 29,32
 - Sınıf II Bölümünde Bulunan Solfej Numaraları Ve İsimleri: 3, 9, 12, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, Bahar Gecesi, Toprak Marşı, Dağlar, Vatan Marşı

Eşit sayıda solfej parçası seçilen yerli ve yabancı solfej kitaplarında, motifin yapısındaki değişim ve gelişimler yukarıda belirtilen on soru açısından incelenmiştir. Her soruya ait birer örneği şu şekilde gösterebiliriz;

- **Yerli Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Ses Sınırındaki Değişiklikler”in Kullanımı**

Lise Müzik Kitabı (Sınıf I-II-III), Sınıf I, No: 16



Motifin Özelliği: İlk ölçüde la- re atlaması yapılırken, ikinci ölçüde ses genişliğini azaltan la- si atlaması yapılmıştır.

- **Yerli Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Motifin Ters Çevrilmesi”nin Kullanımı**

Lise Müzik Kitabı (Sınıf I-II-III), Sınıf I, No: 9



Motifin Özelliği: Fa sesi ile başlayan ve yine fa sesinde biten ezgi, işaretli ölçüde do sesinden başlatılıp dikine ters çevrilerek yazılmıştır.

- **Yerli Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Kalıp Yürüyüş (Sekvens)”in Kullanımı**

Solfej 1, Muammer Sun, Do Duraklı Alıştırmalardan, No:112



Motifin Özelliği: Do sesinden başlayıp re sesinde biten ezgi diğer ölçüde si sesi üzerinden tekrarlanmıştır.

- **Yerli Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Ses Kalıbının Değişiklikler”in Kullanımı**

Solfej 1, Muammer Sun, No: 92



Motifin Özelliği: Örnekte bulunun iki ölçüde sesler farklı fakat ritm kalıpları aynıdır.

- **Yerli Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Ses Sürelerinin Değişimi”nin Kullanımı**

Solfej 1, Muammer Sun, Do Duraklı Alıştırmalar’ dan, No: 53



Motifin Özelliği: İlk iki ölçüde ikilik notalarla yazılmış do ve si notaları, daha sonraki ölçüde aynı sesler dördümlük notalara daraltılmıştır. Ses süresinin küçültülmesi.

- **Yabancı Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Ses Sınırındaki Değişiklikler”in Kullanımı**

Des Solfeges Volume 1A Kitabından No: 110



Motifin Özelliği: İlk ölçüde sol- si atlaması yapılırken ikinci ölçüde ses genişliğini arttıran sol- re atlaması yapılmıştır. Ses Sınırının Genişletilmesi

- **Yabancı Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Motifin Ters Çevrilmesi”nin Kullanımı**

Des Solfeges Volume 2A Kitabından No: 65



Motifin Özelliği: Si sesi ile başlayan ve mi sesinde biten ezgi, ikinci ölçüde, mi sesinden başlatılıp, ilk ölçüye göre sondan başa doğru yazılmıştır.

- **Yabancı Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Kalıp Yürüyüş (Sekvens)”in Kullanımı**

Des Solfeges Volume 1A Kitabından No: 190



Motifin Özelliği: Do sesi ile başlayıp dörtlük sus ile biten ezgi, ikinci ölçüde sol sesi üzerinden tekrarlanmıştır.

- **Yabancı Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişinde “Ses Kalıbının Değişimi”nin Kullanımı**

Des Solfeges Volume 2A Kitabından No: 69



Motifin Özelliği: Örnekte bulunun iki ölçüde sesler farklı fakat ritm kalıpları aynıdır.

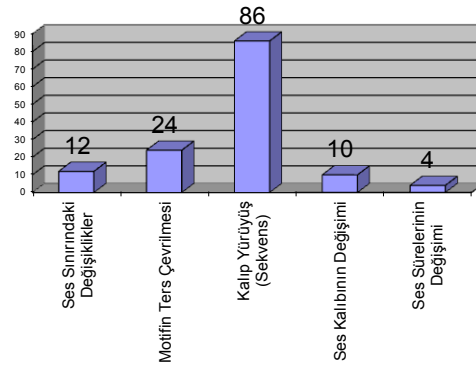
Araştırmada; *Yabancı solfej kitaplarında motifin işlenişinde “ses sürelerinin değişimi” ne ölçüde kullanılmıştır?* sorusuna, Des Solfeges Volume 1A, Des Solfeges Volume 1B, Des Solfeges Volume 2A ve Des Solfeges Volume 2B kitaplarından olan solfejlerde ses sürelerinin değişimi ile yapılmış motif işleniş örnekleri bulunmamaktadır.

Sonuç

- Ses sınırlarındaki değişiklikler, yerli solfej kitaplarında bulunan 6 adet solfej parçası içerisinde 6 adet örnek kullanılırken; yabancı solfej kitaplarında 33 adet solfej parçası içerisinde 45 adet örnek kullanılmıştır.
- Motifin ters çevrilmesi, yerli solfej kitaplarında bulunan 12 adet solfej parçasında 13 adet örnek kullanılırken; yabancı solfej kitaplarında 18 adet solfej parçası içerisinde 18 adet örnek kullanılmıştır.
- Kalıp yürüyüş(sekvens), yerli solfej kitaplarında bulunan 43 adet solfej parçasında 70 adet örnek kullanılırken; yabancı solfej kitaplarında 42 adet solfej parçası içerisinde 104 adet örnek kullanılmıştır.
- Ses kalıbının değişimi, yerli solfej kitaplarında bulunan 5 adet solfej parçasında 5 adet örnek kullanılırken; yabancı solfej kitaplarında 18 adet solfej parçası içerisinde 26 adet örnek kullanılmıştır.
- Ses sürelerinin değişimi, yerli solfej kitaplarında bulunan 2 adet solfej parçasında 2 adet örnek kullanılırken; yabancı solfej kitaplarında bu yöntemle oluşturulmuş motif örneğine rastlanmamıştır.

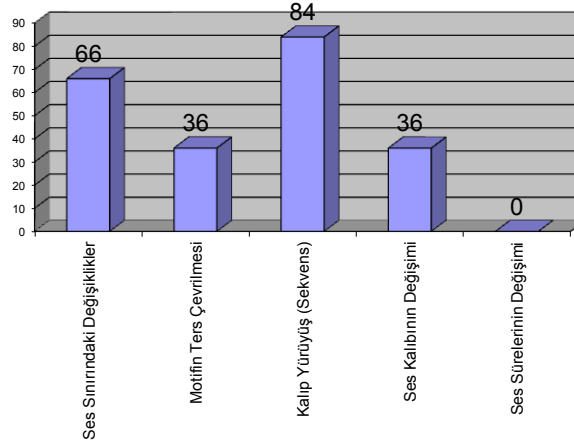
Yerli solfej kitaplarından incelenen 50 adet solfej parçası içerisinde; ses sınırlarının değiştirilmesi yöntemi 6 adet solfej parçasında, motifin ters çevrilmesi yöntemi 12 adet solfej parçasında, kalıp yürüyüş (sekvens) yöntemi 43 adet solfej parçasında, ses kalıbının değişimi 5 adet solfej parçasında ve ses sürelerinin değiştirilmesi yöntemi ise 2 adet solfej parçasında kullanılmıştır. Bu solfej parçalarının toplam 50 solfej parçası içerisinde yüzdeleri sırası ile; %12, %24, %86, %10 ve %4 olarak tespit edilmiştir.

Yerli Solfej Kitaplarında Motifin İşleniş



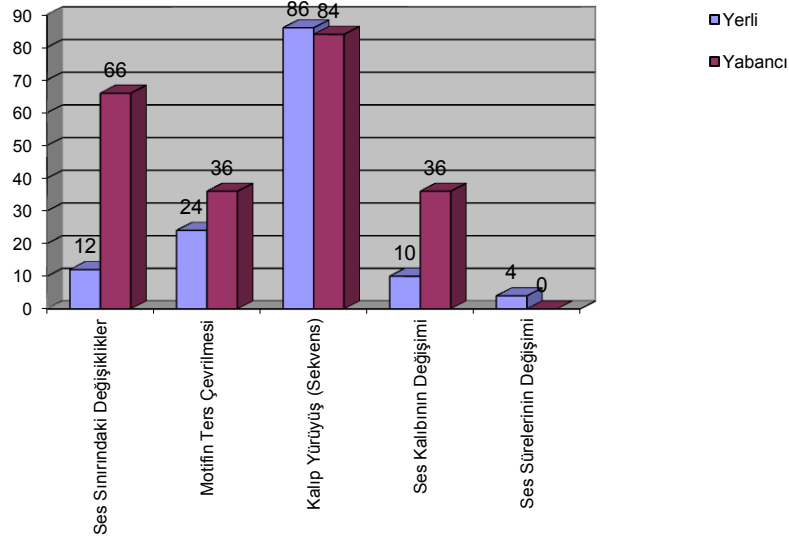
Yabancı solfej kitaplarından incelenen 50 adet solfej parçası içerisinde; ses sınırlarının değiştirilmesi yöntemi 33 adet solfej parçasında, motifin ters çevrilmesi yöntemi 18 adet solfej parçasında, kalıp yürüyüş (sekvens) yöntemi 42 adet solfej parçasında ve ses kalıbının değişimi 18 adet solfej parçasında kullanılmıştır. Ses sürelerinin değiştirilmesi yöntemi incelenen örnekler arasında bulunamamıştır. Buna göre; solfej parçalarının toplam 50 solfej parçası içerisinde yüzdeleri sırası ile; %66, %36, %84, %36 ve %0 olarak tespit edilmiştir.

Yabancı Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişi



Eşit sayıda solfej parçası seçilen yerli ve yabancı solfej kitapları, motifin yapısındaki değişim ve gelişim açısından incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda ortaya çıkan, motif yapısındaki değişim ve gelişim yöntemleri karşılaştırıldığında;

Yerli ve Yabancı Solfej Kitaplarında Motifin İşlenişi



Kaynaklar

- AKDOĞU, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- AYDOĞAN, S. (1998). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Müziksel İşitme Okuma Öğretimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- BERELSON, B. (1952). (Aktaran; Bulut, M. H), *Content Analysis in Communications Research*. New York: Free Press.
- ERGİN, M. (2008). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım.
- KORAY, F. (1957). *Müzik Formları*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- ORANSAY, G. (1976). *Musiki Tarihi*. Ankara: Mektupla Yüksek Öğretim.
- ÖZGÜR, Ö, AYDOĞAN, S. (2003). *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- SAYGUN, A. A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- WEBER, R. P. (1988). (Aktaran; Bulut, M. H), *Basic Content Analysis*. London: Sage Publications.

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİ MÜZİK BÖLÜMÜ MÜFREDATLARINDA BULUNAN KEMAN EĞİTİMİ DERSLERİNDE YAŞANAN SORUNLARIN ÖĞRENCİ VE ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA İNCELENMESİ

Erdal KURTÇU⁵⁰⁷

Özet

Bu araştırma, Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi alan öğrencilerin, eğitim süreci boyunca karşılaştıkları sorunları öğretim elemanları ve öğrencilerin ortak görüşleri doğrultusunda tespit etmek ve sorunların çözülmesine yönelik çözüm önerileri geliştirmeyi amaçlamıştır.

Araştırmada genel tarama ve anket modeline uygun “Betimsel Yöntem” kullanılmıştır. Anketlerin hazırlanması aşamasında konu ile ilgili kaynaklar ve araştırmalar incelenmiş, öğrencilere kazandırılması gereken davranışlar, yaşanması muhtemel sorunlar değerlendirilerek sorular hazırlanmıştır. Ayrıca alan ile ilgili uzman görüşleri alınarak anketlerin kapsam geçerliği onaylanmıştır.

Keman öğrencileri ve öğretim elemanları üzerinde yapılan bu araştırmanın sonucunda, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde uygulanan keman eğitiminde karşılaşılan sorunlara ilişkin; çalgı derslerinin haftalık ders saati açısından yeterli düzeyde olmadığı, öğrencilerin günlük çalışmalarının yeterli düzeyde olmadığı, öğrencilerin kemanda temel davranışları edinebildiği ancak müzikal çalma konusunda yeterli düzeyde olmadığı, keman eğitiminde kullanılabilecek Türk eser dağarcığının sayı olarak yeterli olmadığı gibi anlamlı ve dikkate değer sonuçlara ulaşılmış, sorunların çözülmesi yönünde katkı sağlayacağı düşünülen öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik, Keman Eğitimi.

THE STUDY OF THE PROBLEMS HAPPENING IN VIOLIN LESSONS IN THE SYLLABUSES IN THE DEPARTMENT OF MUSIC IN ACCORDANCE WITH THE IDEAS OF STUDENTS AND TEACHERS

Abstract

The aim of this study is to determine and to develop some suggested solutions to the common problems of both students and teachers in violin education at the departments of music in the faculties of fine arts in Turkey.

In this research, “Descriptive Method” is used as a scanning and questionnaire model. Related sources and related studies were analyzed, and the questions were prepared in accordance with the probable problems and the required treatments of students. Moreover, reliability of the questionnaire was confirmed after the related experts’ views.

It was observed that, as a result of this research, weekly allotted time for the courses of musical instruments is not sufficient, daily activities of the students are not sufficient, basic behaviour related with violin have been acquired partly, most of the students are, unfortunately, not proficient enough in playing musical, the repertoire of Turkish musical studies is not sufficient and qualitative. Some suggestions to these problems are stated and all the contributions are presented for the future use.

Key words: Faculty of Fine Arts, Music, Violin Education.

1. Giriş

Çalgı eğitimi, müziksel davranış kazandırma ve müzikal bilinci geliştirme amacı doğrultusunda müzik eğitimi içerisinde önemli bir yere sahiptir. “Keman eğitimi ise,

⁵⁰⁷ Arş. Gör. Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü. erdal_kurtcu@hotmail.com

birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de çalgı eğitiminin temel boyutlarından biri olarak kabul edilmekte, kavram ve uygulama olarak gittikçe daha çok önem kazanmaktadır” (Uçan, 1994: 7). Ancak keman eğitimi, öğrenci ve öğretmen ekseninde bireysel bilgi alışverişi gerektiren zorlu bir çalışma sürecini de beraberinde getirmektedir. Bu sürecin sonunda öğretimin oluşması çeşitli faktörlere bağlıdır.

Öğretimin oluşmasında öğrenci, çevre ve konu önemli faktörler olmakla birlikte, yeterli değildir. Çünkü öğrenmenin gerçekleşmesi için öğretimde, yöntem ve tekniklerin, öğrenme ilkelerinin, araç ve gereçlerin de dikkate alınması gerekir (Alıcıgüzel, 1973:11). Bu nedenle düzenli ve istikrarlı bir şekilde çalışan nitelikli öğrencilerin yanı sıra, alanında uzman, donanımlı keman öğretmenlerine ve çalışma olanakları yüksek eğitim kurumlarına ihtiyaç vardır.

Bu bağlamda keman eğitimi sürecinin etkili bir şekilde sürdürülebilmesi ve arzulanan hedefe ulaşılması için öğrencileri olumsuz yönde etkileyebilecek fiziksel, çevresel ve psikolojik etmenlerin zamanında tespit edilerek iyileştirilmesi yönünde çözüm önerisi geliştirilmesi sorunların yok edilmesi yolunda önemli bir adım olacaktır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Türkiye’ de Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi Alan Öğrencilerin Yaşadıkları Sorunların Öğrenci ve Öğretim Elemanı Görüşlerine Göre İncelenmesi’ ne yönelik yapılan bu araştırma ile keman öğrencilerinin kazanımlarını, eksikliklerini ve keman eğitimi sürecini kötü yönde etkileyebilecek fiziksel ve çevresel faktörleri tespit ederek iyileştirici çözüm önerileri geliştirilmesi amaçlanmaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Araştırma, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi alan öğrencilerin, keman eğitimi sürecini olumsuz yönde etkileyebilecek davranışları belirlemek ve varsa bu davranışların keman eğitimi ilkelerine uygun hale getirilmesi yönünde öneriler sunması açısından, ayrıca Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde yapılan ilk araştırma niteliği taşıdığından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.3. Varsayımlar

1. Araştırma kapsamında toplanan verilerin gerçek durumu yansıttığı varsayılmıştır.
2. Araştırma verilerinin toplanmasında kullanılan araçların, araştırma için en uygun araçlar olduğu varsayılmıştır.
3. Araştırma verilerinin çözümlenmesinde kullanılan yöntemlerin, araştırma için en uygun yöntemler olduğu varsayılmıştır.

1.4 Sınırlılıklar

1. Araştırma Türkiye’de bulunan Güzel Sanatlar Fakülteleri arasından seçilen, Antalya, Erzurum, Kayseri, Malatya ve Sivas illerinde yer alan 5 (beş) fakülte ile sınırlandırılmıştır.

2. Araştırma, 2. 3. ve 4. sınıflarda öğrenim gören 44 keman öğrencisi ve ilgili Fakültelerde Keman Eğitimi derslerini yürüten 9 öğretim elemanı ile sınırlandırılmıştır.
3. Araştırma yalnızca 2010 – 2011 eğitim öğretim yılında elde edilen bulgularla sınırlandırılmıştır.

1.5. Alt Problemler

1. Ana Çalgı Keman Eğitimi dersleri haftalık ders saati açısından ve ders dışı saatlerde öğretmenden istifade etme açısından ne ölçüde yeterlidir?
2. Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerini yürüten bölüm içindeki öğretim elemanlarının sayısı ne ölçüde yeterlidir?
3. Ana Çalgı Keman Eğitimi öğrencilerinin günlük keman çalışma süreleri ne ölçüde yeterlidir?
4. Ana Çalgı Keman Eğitimi öğrencileri kemanda temel davranışları ne ölçüde kazanabilmektedir?
5. Ana Çalgı Keman öğrencileri keman ile ilgili fiziksel rahatsızlıkları ne ölçüde yaşamaktadır?
6. Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencileri Seslendirme ve Yorumlama konusunda ne ölçüde yeterlidir?
7. Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrenciler öğretilen yay tekniklerini ne ölçüde uygulayabilmektedir?
8. Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrenciler Klasik Batı Müziği eserlerini ne ölçüde seslendirebilmektedir?
9. Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrenciler Türk Müziği eserlerini ne ölçüde seslendirebilmektedir?
10. Öğretmen ve öğrenci bazında düzenlenen keman ile ilgili okul içi etkinliklerin düzeyi ne ölçüde yeterlidir?
11. Güzel Sanatlar Fakültelerinin bölüm olanakları araç gereç ve fiziki ortam açısından ne ölçüde yeterlidir?

2. Yöntem

Bu bölümde, araştırmanın modeli ve deseni, çalışma grubu, araştırma verilerinin toplamasında kullanılan araçlar ve veri çözümleme teknikleri ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Uygulanmakta Olan, Keman Eğitiminde Karşılaşılan Sorunların Öğrenci ve Öğretim Elemanı Görüşlerine Göre İncelenmesi”ne yönelik, genel tarama ve anket modeline uygun, betimsel bir araştırmadır. Araştırmanın amacı doğrultusunda uygulanan anketlerde, öğrenci ve öğretmen anketi olmak üzere iki farklı anket uygulanmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Türkiye’deki tüm Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümleri’ni kapsamaktadır. Ancak bazı sınırlılıklar ve zorluklar nedeniyle araştırmamızın evreni belli bir sınıra indirgenerek ilgili fakülteler arasından seçilen 5 fakülteden oluşturulmuştur.

Araştırmamızın örneklemini, ilgili fakültelerde Ana çalgı Keman eğitimi alan 44 öğrenci ve Ana çalgı Keman Eğitimi derslerini yürüten 9 öğretim elemanı oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada veri toplama aracı olarak, öğrenci anketi ve öğretmen anketi kullanılmıştır. Anketlerin hazırlanması aşamasında ilgili alan yazın taraması yapılmış, konuyla ilgili keman öğretmenleri ve öğrencilerinin görüşleri alınmıştır.

Bilgi toplama aracı olarak 5'li Likert formunda hazırlanmış olan anketler, Antalya, Erzurum, Malatya, Kayseri, Sivas illerindeki Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde bulunan 44 keman öğrencisine ve 9 keman öğretmenine ulaşılmış ve anket uygulanmıştır.

2.3.1. Öğrenci Anketi

Öğrenci anketinin hazırlanmasında ilgili kaynaklar ve araştırmalar taranmış, keman eğitimi alanında uzman üç öğretim üyesinin görüşleri alınmış, anketin kapsam geçerliği uzmanlar tarafından onaylanmıştır. Öğrenci anketinin Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı .78, Guttman split-half katsayısı .80, ilk 12 maddeye ilişkin Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı .63, son 11 maddeye ilişkin Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı .70, Spearman-Brown formülü ile iki yarı test güvenilirliği katsayısı ise .81 olarak hesaplanmıştır. Bu yönüyle ölçeğin iç tutarlığının yüksek olduğu, bu sonuca dayanarak yapı geçerliğinin yüksek olduğu söylenebilir. KMO değeri .54 ve Barlett testi değeri 459,755 bulunarak $p < .001$ düzeyinde anlamlı sonuç vermiştir. Bu analizler sonucunda ölçeğin tek faktörden oluştuğu ve bu faktörün toplam varyansın %52,3'ünü açıklayabildiği görülmüştür. Test sorularının madde-toplam analizi, soruların testten çıkarılması durumunda Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısının düşeceğini göstermektedir. Yapılan analizler sonucunda ölçekten çıkarılan madde olmamıştır. Çalışma grubuna 23 adet sorudan oluşan Öğrenci Anketi uygulanmıştır.

2.3.2. Öğretmen Anketi

Öğretmen anketinin hazırlanmasında ilgili kaynaklar ve araştırmalar taranmış, keman eğitimi alanında uzman üç öğretim üyesinin görüşleri alınmış, anketin kapsam geçerliği uzmanlar tarafından onaylanmıştır. Öğretmen anketinin Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı .76, Guttman split-half katsayısı .78, ilk 11 maddeye ilişkin Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı .82, son 11 maddeye ilişkin Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı .64, Spearman-Brown formülü ile iki yarı test güvenilirliği katsayısı ise .71 olarak hesaplanmıştır. Bu yönüyle ölçeğin iç tutarlığının yüksek olduğu, bu sonuca dayanarak yapı geçerliğinin yüksek olduğu söylenebilir. KMO değeri .65 ve Barlett testi değeri 487,614 bulunarak $p < .001$ düzeyinde anlamlı sonuç vermiştir. Bu analizler sonucunda ölçeğin tek faktörden oluştuğu ve bu faktörün toplam varyansın %86,6'sını açıklayabildiği görülmüştür. Test sorularının madde-toplam analizi, soruların testten çıkarılması durumunda Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısının düşeceğini göstermektedir. Yapılan analizler sonucunda ölçekten çıkarılan madde olmamıştır. Çalışma grubuna 22 adet sorudan oluşan Öğretmen Anketi uygulanmıştır.

2.4. Toplanan Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında veri toplama aracı olarak hazırlanan ve ilgili evren-örneklem dahilinde uygulanan anketler 5'li Likert formunda hazırlanmış olup her bir soru için; *Tamamen, Büyük Ölçüde, Kısmen, Çok Az, Hiç* seçenekleri arasından konu hakkında kişisel görüşlerini belirten yalnızca bir seçeneğin işaretlenmesi istenmiş ve bulgular elde edilmiştir. Bulgular, SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) 13.0 programı yardımıyla sayısallaştırılmış, grafik ve tablo şeklinde verilmiş, ayrıca sözel olarak açıklaması yapılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu bölümünde, elde edilen bulgular ve yorumlar, araştırmanın dayandığı alt problemlerle başlıklandırılarak açıklanmıştır.

3.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 1: Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde Ana Çalgı Keman Eğitimi dersleri için ayrılan süre ne ölçüde yeterlidir?

Tablo 3.1.1. Ana Çalgı Keman derslerinizin haftalık ders saati sizce ne kadar yeterlidir?

Öğrenci Anketi no 17	F	%
Hiç	8	18,2
Çok az	13	29,5
Kısmen	15	34,1
Büyük Ölçüde	6	13,6
Tamamen	2	4,5
Toplam	44	100

Tablo 3.1.1 incelendiğinde, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi alan öğrencilerin, keman derslerinin haftalık ders saatinin yeterliliği hakkında bildirdikleri görüşlerinde, en yüksek yüzdelerle Kısmen (% 34,1) ve Çok Az (%29,5) seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmektedir. Buna göre; Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerinin haftalık ders saati yeterliliğinin öğrenci görüşleri doğrultusunda orta düzey ve altında olduğu saptanmış ve yetersiz olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3.1.2. Çalışmalarınızı dinletmek için ders saatleri dışında keman öğretmenlerinizden ne ölçüde faydalanıyorsunuz?

Öğrenci Anketi no 24	F	%
Hiç	3	6,8
Çok az	12	27,3
Kısmen	13	29,5
Büyük Ölçüde	7	15,9
Tamamen	9	20,5
Toplam	44	100

Tablo 3.1.2. incelendiğinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi alan öğrencilerin, ders saatleri dışında çalışmalarını dinletmek için öğretmenlerinden faydalanma durumları konusunda bildirdikleri görüşlerinde, en yüksek yüzdelerle Çok Az ve Kısmen seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; öğrencilerin ders saatleri dışında öğretmenlerinden faydalanmalarının öğrenci görüşlerine göre en yüksek yüzdelerle Orta Düzey ve Altında olduğu saptanmış ve yetersiz olduğu belirlenmiştir.

3.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 2: Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerini yürüten bölüm içindeki öğretim elemanlarının sayısı ne ölçüde yeterlidir

Tablo 3.2.1 Bölümünüzde bulunan keman öğretmenlerinin sayısı size göre ne ölçüde yeterlidir?

Öğrenci Anketi no 13	F	%
Hiç	1	2,3
Çok az	8	18,2
Kısmen	16	36,4
Büyük Ölçüde	11	25
Tamamen	8	18,2
Toplam	44	100

Tablo 3.2.1 incelendiğinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi alan öğrencilerin, keman öğretmenlerinin sayıca yeterliliği konusunda bildirdikleri görüşlerinde, en yüksek yüzdeler ile Kısmen ve Büyük Ölçüde seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman derslerini yürüten keman öğretmenlerinin sayıca yeterliliğinin öğrenci görüşleri doğrultusunda Orta Düzey ve Üstünde olduğu saptanmış ve yeterli olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3.2.2 Bölümünüzde görevli keman öğretmenleri keman dersleri için sayıca ne kadar yeterlidir?

Öğretmen Anketi no 7	F	%
Çok az	1	11,1
Kısmen	4	44,4
Büyük Ölçüde	3	33,3
Tamamen	1	11,1
Toplam	9	100

Tablo 3.2.2 incelendiğinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi veren öğretmenlerin, keman öğretmenlerinin sayıca yeterliliği konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdeler ile Kısmen ve Büyük Ölçüde seçeneklerinin

belirleyici olduğu görülmektedir. Buna göre; Ana Çalgı keman öğretmenlerinin sayıca yeterliliği konusunun öğretmen görüşleri doğrultusunda Orta Düzey ve Üstünde de olduğu saptanmış ve yeterli olduğu belirlenmiştir.

3.3 Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 3: Ana Çalgı keman öğrencilerinin günlük keman çalışma süreleri ne ölçüde yeterlidir?

Tablo 3.3.1. Günlük keman çalışmalarınızı ne ölçüde yeterli buluyorsunuz?

Öğrenci Anketi no 18	F	%
Hiç	4	9,1
Çok az	13	29,5
Kısmen	21	47,7
Büyük Ölçüde	5	11,4
Tamamen	1	2,3
Toplam	44	100

Tablo 3.3.1. incelendiğinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi alan öğrencilerin, günlük keman çalışmalarının yeterliliği konusunda bildirdikleri görüşlerinde, en yüksek yüzdeler ile Kısmen ve Çok Az seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman eğitimi alan öğrencilerin, günlük keman çalışmaları yeterliliğinin öğrenci görüşleri doğrultusunda Orta Düzey ve Altında olduğu saptanmış ve yetersiz olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3.3.2. Öğrencilerinizin günlük keman çalışmaları sizce ne ölçüde yeterlidir?

Öğretmen Anketi no 12	F	%
Çok az	5	55,6
Kısmen	3	33,3
Büyük Ölçüde	1	11,1
Toplam	9	100

Tablo 3.3.2. incelendiğinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin günlük keman çalışmalarının yeterliliği konusunda bildirdikleri görüşlerinde, en yüksek yüzdelerle Çok Az ve Kısmen seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman eğitimi alan öğrencilerin, günlük keman çalışmalarının yeterliliği öğretmen görüşleri doğrultusunda Orta Düzeyin Altında olduğu saptanmış ve yetersiz olduğu belirlenmiştir.

3.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 4: Anaçalgı keman öğrencilerinin kemanda temel davranışları ne ölçüde kazanabilmektedir?

Tablo 3.4.1 Kemanda “Duruş ve Tutuş” konusunda ne ölçüde başarılı olduğunuzu düşünüyorsunuz?

Öğrenci Anketi no 15	F	%
Çok az	2	4,5
Kısmen	18	40,9
Büyük Ölçüde	18	40,9
Tamamen	6	13,6
Toplam	44	100

Tablo 3.4.1 incelendiğinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi alan öğrencilerin, kemanda duruş ve tutuş konusunda yeterlilikleri konusunda bildirdikleri görüşlerinde, en yüksek yüzdelerle Kısmen ve Büyük Ölçüde seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman eğitimi alan öğrencilerin, kemanda duruş ve tutuş konusunda yeterliliğinin öğrenci görüşlerine göre Orta Düzey ve Üstünde olduğu saptanmış ve yeterli olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3.4.2. Öğrencilerinizin duruş ve tutuş konusunda ne ölçüde başarılı olduklarını düşünüyorsunuz?

Öğretmen Anketi no 13	F	%
Çok az	1	11,1
Kısmen	7	77,8
Büyük Ölçüde	1	11,1
Toplam	9	100

Tablo 3.4.2. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, Ana Çalgı Keman öğrencilerinin kemanda duruş ve tutuş konusunda yeterlilikleri hakkında bildirdikleri görüşlerinde Kısmen seçeneğinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, kemanda duruş ve tutuş konusundaki yeterliliklerinin, öğretmen görüşleri doğrultusunda orta düzeyde olduğu saptanmış ve yeterli oldukları belirlenmiştir.

3.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 5: Ana Çalgı Keman öğrencileri keman ile ilgili fiziksel rahatsızlıkları ne ölçüde yaşamaktadır?

Tablo 3.5.1. Keman çalışma performansınızı kötü yönde etkileyebilecek el, kol, boyun ve sırt ağrıları gibi fiziksel rahatsızlıkları ne ölçüde yaşıyorsunuz?

Öğrenci Anketi no 27	F	%
Hiç	7	15,9
Çok az	8	18,2
Kısmen	13	29,5
Büyük Ölçüde	13	29,5
Tamamen	3	6,8
Toplam	44	100

Tablo 3.5.1. incelendiğinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik Bölümlerinde Keman Eğitimi alan öğrencilerin, keman çalışma performansını kötü yönde etkileyebilecek el, kol, boyun ve sırt ağrıları gibi fiziksel rahatsızlıkları ne ölçüde yaşadıkları konusunda öğrencilerin bildirdikleri görüşlerinde, en yüksek yüzdelerle Kısmen ve Büyük Ölçüde seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, keman çalışma performansını kötü yönde etkileyebilecek el, kol, boyun ve sırt ağrıları gibi fiziksel rahatsızlıkları ne ölçüde yaşadıkları sorusu, öğrencilerin görüşlerine göre orta düzey ve üzerinde olduğu saptanmış ve fiziksel rahatsızlıkların öğrencilerin keman çalışmalarını etkilediği belirlenmiştir.

3.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 6: Ana Çalgı keman öğrencilerinin “seslendirme ve yorumlama” konusundaki başarıları yeterli midir?

Tablo 3.6.1. Öğrencilerinizin temiz ses elde etme konusunda ne ölçüde başarılı olduklarınızı düşünüyorsunuz?

Öğretmen Anketi no 14	F	%
Kısmen	6	66,7
Büyük Ölçüde	3	33,3
Toplam	9	100

Tablo 3.6.1. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin temiz ses elde etmeleri konusundaki başarıları hakkında bildirdikleri görüşlerinde Kısmen ve Büyük Ölçüde seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, temiz ses elde etmeleri konusunda yeterliliklerinin, öğretmen görüşlerine göre orta düzey ve üzerinde olduğu saptanmış ve yeterli oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.6.2. Öğrencilerinizin müzikal çalma konusunda ne ölçüde başarılı olduklarını düşünüyorsunuz?

Öğretmen Anketi no 15	F	%
Çok az	4	44,4
Kısmen	4	44,4
Büyük Ölçüde	1	11,1
Toplam	9	100

Tablo 3.6.2. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin müzikal çalma konusundaki başarıları hakkında bildirdikleri görüşlerinde Çok Az ve Kısmen seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, müzikal çalma konusundaki başarılarının, orta düzey ve altında olduğu saptanmış ve yetersiz oldukları belirlenmiştir.

3.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 7: Ana Çalgı keman öğrencileri öğretilen yay tekniklerini ne ölçüde uygulayabilmektedir?

Tablo 3.7.1 Öğrencileriniz “legato” tekniğini ne ölçüde başarıyla gerçekleştirebilmektedir?

Öğretmen Anketi no 16	F	%
Kısmen	6	66,7
Büyük Ölçüde	3	33,3
Toplam	9	100

Tablo 3.7.1. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin legato tekniğini başarıyla uygulayabilmeleri hakkında bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Kısmen ve Büyük Ölçüde seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, legato tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretmen görüşlerine göre orta düzey ve üzerinde olduğu saptanmış ve yeterli oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.7.2. Öğrencileriniz “detache” tekniğini ne ölçüde başarıyla gerçekleştirebilmektedir?

Öğretmen Anketi no 17	F	%
Kısmen	4	44,4
Büyük Ölçüde	4	44,4
Tamamen	1	11,1
Toplam	9	100

Tablo 3.7.2. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin detache tekniğini başarıyla uygulayabilmeleri hakkında bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Kısmen ve Büyük Ölçüde seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, detache tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretmen görüşlerine göre orta düzey ve üzerinde olduğu saptanmış ve yeterli oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.7.3. Öğrencileriniz “staccato” tekniğini ne ölçüde başarıyla gerçekleştirebilmektedir?

Öğretmen Anketi no 18	F	%
Hiç	1	11,1
Çok az	1	11,1
Kısmen	6	66,7
Büyük Ölçüde	1	11,1
Toplam	9	100

Tablo 3.7.3. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin staccato tekniğini başarıyla uygulayabilmeleri hakkında bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzde ile Kısmen seçeneğinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, staccato tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretmen görüşlerine göre orta düzeyde olduğu saptanmış ve yeterli oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.7.4. Öğrencileriniz “spiccato” tekniğini ne ölçüde başarıyla gerçekleştirebilmektedir?

Öğretmen Anketi no 19	F	%
Hiç	1	11,1
Çok az	4	44,4
Kısmen	4	44,4
Toplam	9	100

Tablo 3.7.4. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin spiccato tekniğini başarıyla uygulayabilmeleri hakkında bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Çok Az ve Kısmen seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, spiccato tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretmen görüşlerine göre orta düzey ve altında olduğu saptanmış ve yetersiz oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.7.5. Öğrencileriniz “martele” tekniğini ne ölçüde başarıyla gerçekleştirebilmektedir?

Öğretmen Anketi no 20	F	%
Hiç	2	22,2
Çok az	3	33,3
Kısmen	4	44,4
Toplam	9	100

Tablo 3.7.5. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin martele tekniğini başarıyla uygulayabilmeleri hakkında bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Kısmen ve Çok Az seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, martele tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretmen görüşlerine göre orta düzey ve altında olduğu saptanmış ve yetersiz oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.7.6. Öğrencileriniz “sautille” tekniğini ne ölçüde başarıyla gerçekleştirebilmektedir?

Öğretmen Anketi no 21	F	%
Hiç	2	22,2
Çok az	5	55,6
Büyük Ölçüde	2	22,2
Toplam	9	100

Tablo 3.7.6. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin sautille tekniğini başarıyla uygulayabilmeleri hakkında bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzde ile Çok Az seçeneğinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, sautille tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretmen görüşlerine göre orta düzeyin altında olduğu saptanmış ve yetersiz oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.7.7. Öğrencileriniz “ricochet” tekniğini ne ölçüde başarıyla gerçekleştirebilmektedir?

Öğretmen Anketi no 22	F	%
Hiç	4	44,4
Çok az	3	33,3
Kısmen	2	22,2
Toplam	9	100

Tablo 3.7.7. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin ricochet tekniğini başarıyla uygulayabilmeleri hakkında

bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Hiç ve Çok Az seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, ricochet tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretmen görüşlerine göre orta düzeyin altında olduğu saptanmış ve yetersiz oldukları belirlenmiştir.

3.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 8: Ana Çalgı Keman eğitimi alan öğrenciler Klasik Batı Müziği eserlerini ne ölçüde seslendirebilmektedir?

Tablo 3.8.1. Keman Eğitiminizde Klasik Batı Müziği eserlerini ne ölçüde seslendiriyorsunuz?

Öğrenci Anketi no 22	F	%
Hiç	3	6,8
Çok az	3	6,8
Kısmen	12	27,3
Büyük Ölçüde	18	40,9
Tamamen	8	18,2
Toplam	44	100

Tablo 3.8.1. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi alan öğrencilerin, klasik batı müziği eserlerini seslendirmeleri konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Büyük Ölçüde ve Kısmen seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, klasik batı müziği eserlerini seslendirmeleri konusunun, öğrenci görüşlerine göre orta düzeyin üstünde olduğu saptanmış ve yeterli oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.8.2. Öğrencilerinize Klasik Batı Müziği eserlerini ne düzeyde çalıştırıyorsunuz?

Öğretmen Anketi no 24	F	%
Çok az	1	11,1
Büyük Ölçüde	8	88,9
Toplam	9	100

Tablo 3.8.2. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerin klasik batı müziği eserlerini seslendirmeleri konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzde ile Büyük Ölçüde seçeneğinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, klasik batı müziği eserlerini seslendirmeleri konusunun, öğretmen görüşlerine göre orta düzeyin üstünde olduğu saptanmış ve yeterli oldukları belirlenmiştir.

3.9. Dokuzuncu Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 9: Ana Çalgı Keman eğitimi alan öğrenciler Türk Müziği eserlerini ne ölçüde seslendirebilmektedir?

Tablo 3.9.1. Keman Eğitiminizde Türk bestecilerimizin eserlerini ne ölçüde seslendiriyorsunuz?

Öğrenci Anketi no 23	F	%
Hiç	16	36,4
Çok az	13	29,5
Kısmen	8	18,2
Büyük Ölçüde	3	6,8
Tamamen	4	9,1
Toplam	44	100

Tablo 3.9.1. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi alan öğrencilerin, Türk bestecilerimizin eserlerini seslendirmeleri konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Hiç ve Çok Az seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, Türk bestecilerimizin eserlerini seslendirmeleri konusunun, öğrenci görüşlerine göre orta düzeyin altında olduğu saptanmış ve yetersiz oldukları belirlenmiştir.

Tablo 3.9.2. Öğrencilerinize Türk bestecilerimizin yazmış olduğu eserleri ne düzeyde çalıştırıyorsunuz?

Öğretmen Anketi no 25	F	%
Hiç	0	0
Çok az	2	22,2
Kısmen	5	55,6
Büyük Ölçüde	2	22,2
Tamamen	0	0
Toplam	9	100

Tablo 3.9.2. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, öğrencilerinin Türk bestecilerimizin eserlerini seslendirmeleri konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzde ile Kısmen seçeneğinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, Türk bestecilerimizin eserlerini seslendirmeleri konusunun, öğretmen görüşlerine göre orta düzeyde olduğu saptanmış ve yeterli oldukları belirlenmiştir. Ancak konu ile ilgili öğrenci görüşlerine tezat oluşturacak bir sonuç elde edilmiştir.

Tablo 3.9.3. Keman eğitiminde kullanılabilir Türk eserleri, sayıca ne kadar yeterli buluyorsunuz?

Öğretmen Anketi no 26	F	%
Hiç	1	11,1
Çok az	3	33,3
Kısmen	3	33,3
Büyük Ölçüde	2	22,2
Tamamen	0	0
Toplam	9	100

Tablo 3.9.3. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, keman eğitiminde kullanılabilir Türk eserlerin sayıca yeterliliği konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Çok Az ve Kısmen seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Keman eğitiminde kullanılabilir Türk eserlerinin sayıca yeterliliği konusunda, Ana Çalgı Keman öğretmenlerinin görüşlerine göre orta düzeyin altında olduğu saptanmış ve yetersiz oldukları belirlenmiştir.

3.10. Onuncu Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 10: Öğretmen ve öğrenci bazında hazırlanan keman ile ilgili okul içi etkinlikler ne ölçüde yeterlidir?

Tablo 3.10.1. Bölümünüzde düzenlenen keman dinletilerinde ne sıklıkla görev alıyorsunuz?

Öğrenci Anketi no 28	F	%
Hiç	20	45,5
Çok az	7	15,9
Kısmen	8	18,2
Büyük Ölçüde	5	11,4
Tamamen	4	9,1
Toplam	44	100

Tablo 3.10.1. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi alan öğrencilerin, keman dinletilerinde görev almaları konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzde ile Hiç seçeneğinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, keman dinletilerinde görev almaları konusunda yeterliliklerinin orta düzeyin altında olduğu saptanmış ve yetersiz olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3.10.2. Orkestra ve oda müziği konserlerinde ne sıklıkla görev alıyorsunuz?

Öğrenci Anketi no 29	F	%
Hiç	19	43,2
Çok az	3	6,8
Kısmen	10	22,7
Büyük Ölçüde	5	11,4
Tamamen	7	15,9
Toplam	44	100

Tablo 3.10.2. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi alan öğrencilerin, orkestra konserlerinde görev almaları konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzde ile Hiç seçeneğinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Ana Çalgı Keman öğrencilerinin, orkestra konserlerinde görev almaları konusunda yeterliliklerinin orta düzeyin altında olduğu saptanmış ve yetersiz olduğu belirlenmiştir.

3.11. Onbirinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Alt Problem 11: Güzel Sanatlar Fakültelerinin bölüm olanakları araç gereç ve fiziki ortam açısından ne ölçüde yeterlidir.

Tablo 3.11.1. Bölümünüzde bulunan çalışma odalarını sayıca ne ölçüde yeterli buluyorsunuz?

Öğretmen Anketi no 8	F	%
Hiç	0	0
Çok az	3	33,3
Kısmen	3	33,3
Büyük Ölçüde	1	11,1
Tamamen	2	22,2
Toplam	9	100

Tablo 3.11.1. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, bölüm içinde yer alan çalışma odalarının sayıca yeterliliği konusunda bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzde ile Çok Az ve Kısmen seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Keman öğretmenlerinin, çalışma odalarının sayıca yeterliliği hakkında görüşlerinin, orta düzeyin altında olduğu saptanmış ve yetersiz olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3.11.2. Bölümünüzde bulunan çalışma odaları ses yalıtımı ve kullanıma uygunluk açısından ne ölçüde uygundur?

Öğretmen Anketi no 9	F	%
Hiç	3	33,3
Çok az	4	44,4
Kısmen	0	0
Büyük Ölçüde	0	0
Tamamen	2	22,2
Toplam	9	100

Tablo 3.11.2. incelendiğinde; Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde keman eğitimi veren öğretmenlerin, çalışma odalarının nitelik açısından yeterliliği hakkında bildirdikleri görüşlerinde en yüksek yüzdelerle Çok Az ve Hiç seçeneklerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Buna göre; Keman öğretmenlerinin, bölüm içinde yer alan çalışma odalarının nitelik açısından yeterliliği hakkında görüşlerinin, orta düzeyin altında olduğu saptanmış ve yetersiz olduğu belirlenmiştir.

Sonuçlar ve Öneriler

Sonuçlar

Bu araştırmadan elde edilen bulgular ışığında Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde uygulanan keman eğitimi ile ilgili aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

- **Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerinin yeterliliği ile ilgili;**

Haftalık ders saati yeterliliğinin öğrenci görüşleri doğrultusunda yetersiz görüldüğü;

Öğrencilerin, eser ve etütleri ile ilgili kaydettikleri gelişmeleri gösterme, varsa yanlışlarını zamanında düzeltmeleri açısından çalışmalarını ders saatleri dışında da öğretmenlerine dinletmeleri konusunda yetersiz görüldüğü,

- **Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerini yürüten bölüm içindeki öğretim elemanlarının sayıca yeterliliği ile ilgili;**

Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerini yürüten keman öğretmenlerinin sayıca yeterliliğinin öğrenciler tarafından yeterli görüldüğü,

Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerini yürüten keman öğretmenlerinin sayıca yeterliliğinin öğretim elemanları tarafından yeterli görüldüğü,

- **Ana Çalgı Keman Eğitimi öğrencilerinin günlük keman çalışma sürelerinin yeterliliği ile ilgili;**

Ana Çalgı Keman Eğitimi öğrencilerinin günlük keman çalışma sürelerinin öğrenci görüşlerine göre yetersiz görüldüğü,

Ana Çalgı Keman Eğitimi öğrencilerinin günlük keman çalışma sürelerinin öğretim elemanı görüşlerine göre yetersiz görüldüğü,

- **Ana Çalgı Keman Eğitimi öğrencilerinin kemanda temel davranışları kazanabilme yetileri ile ilgili;**

Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin, kemanda duruş ve tutuş konusunda başarılarının öğrenciler tarafından yeterli görüldüğü,

Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin, kemanda duruş ve tutuş konusundaki yeterliliklerinin, öğretim elemanları tarafından yeterli görüldüğü,

Öğrencilerin, el, kol, boyun ve sırt ağrıları gibi fiziksel rahatsızlıkları yaşadıkları ve bu durumun keman çalışma performanslarını kötü yönde etkilediği,

- **Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin Seslendirme ve Yorumlama konusundaki başarıları ile ilgili;**

Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin, temiz ses elde etmeleri konusunda başarılarının, öğretim elemanları tarafından yeterli görüldüğü,

Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin, müzikal çalma konusundaki başarılarının, öğretmenler tarafından yetersiz görüldüğü,

- **Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin yay teknikleri ile ilgili yeterlilikleri hakkında;**

Öğrencilerin, legato tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretim elemanları tarafından yeterli görüldüğü,

Öğrencilerin, detache tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretim elemanları tarafından yeterli görüldüğü,

Öğrencilerin, staccato tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretim elemanları tarafından yeterli görüldüğü,

Öğrencilerin, spiccato tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretim elemanları tarafından yetersiz görüldüğü,

Öğrencilerin, martele tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretim elemanları tarafından yetersiz görüldüğü,

Öğrencilerin, sautille tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretim elemanları tarafından yetersiz görüldüğü,

Öğrencilerin, ricochet tekniğini başarıyla uygulayabilmelerinin, öğretim elemanları tarafından yetersiz görüldüğü,

- **Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin Klasik Batı Müziği eserlerini seslendirmesi ile ilgili;**

Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerinde, Klasik Batı Müziği eserlerinin seslendirilmesi konusunun, öğrenciler tarafından yeterli görüldüğü,

Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerinde, Klasik Batı Müziği eserlerinin seslendirilmesi konusunun, öğretim elemanları tarafından yeterli görüldüğü,

- **Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin Türk Müziği eserlerini seslendirmesi ile ilgili;**

Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerinde, Türk bestecilerimizin eserlerinin seslendirilmesi konusunun, öğrenciler tarafından yetersiz görüldüğü,

Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerinde, Türk bestecilerimizin eserlerinin seslendirilmesi konusunun, öğretim elemanları tarafından yeterli görüldüğü,

Ana Çalgı Keman Eğitimi derslerinde seslendirilebilecek, Türk eserlerin sayıca yeterliliğinin, öğretim elemanları tarafından yetersiz görüldüğü,

- **Ana Çalgı Keman branşında okul içinde düzenlenen etkinliklerin düzeyi ile ilgili;**

Ana Çalgı Keman Eğitimi öğrencilerinin, okul içinde düzenlenen keman dinletilerinde görev almaları konusunda yetersiz oldukları,

Ana Çalgı Keman Eğitimi öğrencilerinin, okul içinde düzenlenen orkestra konserlerinde görev almaları konusunda yetersiz oldukları,

- **Bölüm olanaklarının yeterliliği ile ilgili;**

Öğretim elemanı görüşlerine göre, çalışma odalarının sayıca yetersiz görüldüğü,

Öğretim elemanı görüşlerine göre, çalışma odalarının nitelik olarak yetersiz görüldüğü, gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

Öneriler

- Ana Çalgı derslerine ayrılan sürenin haftada bir saat olması yeterli değildir. Bu sürenin haftada iki saat ve üzerine çıkarılmasının daha başarılı keman öğrencileri yetiştirilmesi yolunda olumlu katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.
- Çalgı öğreniminde gelişim, istikrarlı ve düzenli bir çalışmaya bağlı olarak sağlanabilmektedir. Bu yüzden Keman Eğitimi alan öğrencilerin günlük keman çalışmalarını en az üç saat olacak şekilde artırmalarının öğrenme sürecine büyük katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda haftalık ders programlarının öğrencilerin günlük çalgı çalışmalarına zaman tanıyacak şekilde düzenlenmesi de önem taşımaktadır.
- Keman eğitiminin ilk ve önemli basamaklarından biri olan duruş ve tutuş pozisyonu yanlış kavrandığında, çalışma süresince vücudun çeşitli bölgelerinde yakınmalara hatta kalıcı sakatlanmalara yol açabilmektedir. Bu durum öğrencilerin çalışma performansını önemli ölçüde düşüreceğinden, öğrencilerin doğru tekniği kazanmalarına öncelikli önem gösterilmelidir.

- Kemanda tam anlamıyla entonasyon sağlamak birçok öğrenci için yıllar süren bir çalışma gerektirebilir. Öğrencilerin günlük çalışma sürelerini artırması ve dikkatli çalışma ile sorunun aşılacağı düşünülmektedir.
- Ana Çalgı Keman Eğitimi alan öğrencilerin temel yay tekniklerinin yanında daha ileri düzey yay tekniklerini kazanması arzu edilen bir durumdur. Bu durum iş hayatında keman eğitimciliğini seçecek öğrenciler için daha fazla önem taşırken, gelecekte alanında yetkin ve daha donanımlı keman öğretmenlerinin yetişmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
- Keman eğitiminde dünya literatüründen faydalanmak, evrensel eserleri seslendirmek öğrencinin müzikal dağarcığını geliştirerek müziğe karşı farklı bakış açıları kazanması, aynı zamanda keman edebiyatında yer alan birçok tekniği öğrenebilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Türk bestecilerimizin eserlerinin de keman eğitiminde kullanılması ve Türk keman eğitimi dağarcığına yeni eserler kazandırılmasının Türkiye’ de keman eğitiminin gelişmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
- Keman öğrencilerinin birlikte müzik yapmayı öğrenmeleri ve sahne deneyimi kazanmaları açısından bölüm içerisinde sıklıkla, bireysel dinletiler, orkestra konserleri ve öğretim elemanı konserleri düzenlenmesinin eğitim sürecine olumlu katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.
- Bölüme ait çalışma odalarının niteliksel (ses yalıtımı, araç- gereç v.b) ve sayısal açıdan yetersiz oluşu öğrencilerin çalışma performansını düşüreceğinden, okul içi çalışma olanaklarının iyileştirilmesi arzu edilen bir durumdur.

Kaynakça

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Alapınar, H. (2003) *Keman Yapım Tarihi*. Ankara
- Çilden, Ş. (2001). “Yaylı Çalgıda Ses Temizliği,” [Elektronik Sürüm] www.fbe.gazi.edu.tr, Erişim Tarihi: 10.09.2009.
- Delikara, A. (2002). *Ülkemizde Eğitim Fakülteleri GSEB Müzik Eğitimi ABD Keman Eğitimi’nde Yaygın Olarak Kullanılan Keman Metotlarının Keman Eğitimi Ders Programlarına Yönelik Olarak İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), A.İ.B.Ü Eğitim fakültesi, Bolu.
- Ergün, G. (2006). *Kemanın Tarihsel Gelişimi*. (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.
- Gazimihal, M.R. (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, M.R. (1955). *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Hüseynova, L. (2007). “Tarihi Gelişim Sürecinde Keman”. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2, s:115-125.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kurtaslan, Z. (2000). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Keman Konçertolarının Yay Teknikleri Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kurtaslan, Z. (2009) “Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri” *Türkiyat araştırmaları dergisi*.
- Özalp, M.N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi 1. Cilt*. İstanbul: Milli eğitim Yayınevi.

Parasız, G. (2001). *Türkiye’ de Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşlerine Göre Ana Çalgı Keman Eğitiminde Karşılaşılan Sorunların İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.

Parasız, G. (2009). “Eğitim Müziği Eksenli Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Tespitine Yönelik Bir Çalışma”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 15.

Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Saraç, G. (2001). “Yaylı Çalgı Eğitiminin Bir Boyutu Olarak Viyolonsel”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*.

Torlular, A. (2005). *Keman Eğitimcilerimizin Yöntem-Teknik ve Dağar İle İlgili Kaynaklar Açısından Keman Eğitimine Katkılarının Değerlendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Bursa.

Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhaneden Bandoya*, İstanbul.

Uçan, A. (1997) *Müzik Eğitiminde Temel Kavramlar –İlkeler- Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yüksel, S. (2007). *Viyolonsel in Viola da Gamba dan Günümüze Kadar Geçirdiği Yapısal Değişiklikler ve Eserler Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi*. (Yüksek lisans tezi), İstanbul.

Web Kaynakları

<http://www.dasbil.com/viewtopic.php?f=294&t=5960>. (04.09.2011)

<http://www.belgeler.com/blg/tkg/kemanin-tarihsel-gelisimi-historical-development-of-violin>. (27.08.2011)

<https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache>. (10.12.2011)

<http://www.belgeler.com/blg/1af2/> (14.12.2011)

TÜRK HALK MÜZİĞİ EZGİLERİNİN MÜZİK EĞİTİMİ ALANINDA MÜZİKSEL İŞİTME-OKUMA EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİNE YÖNELİK BİR ÇALIŞMA

Zekeriya KAPTAN⁵⁰⁸
Ali Orhan DÖNMEZ⁵⁰⁹

Özet

Bu çalışma, Türk halk müziği ezgilerinin, müzik eğitimi alanında kullanılabilirliğine yönelik olarak yapılmış bir çalışmadır. Çalışmayla; doğumumuzdan itibaren kulaklarımızda var olan halk müziği ezgilerimizi kullanarak, müzik eğitimi alanında, müziksel işitme-okuma eğitimi kapsamında, ritm / tartım ve aralık (ses atlamaları) öğretiminin nasıl / ne düzeyde yapılabileceğinin tespiti ve önemi saptanmaya çalışılmıştır. Çalışma bütünüyle nitel bir araştırmadır. Veriler doküman incelemesi ve nitel araştırma teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel çözümleme yöntemleri uygulanarak değerlendirilmiştir. Çalışmada öncelikle, müzik eğitimi alanında, müziksel işitme-okuma eğitime başlangıç oluşturacak türküler, dokümana incelemesi tekniği ile seçilerek kategorize yoluna gidilmiştir. Sonrasında bu türküler ritmik ve ezgisel yapıları bakımından, metodolojik olarak kolaydan zora ve basitten karmaşığa ilkesiyle değerlendirilerek müzik eğitiminde başlangıç olacağı düşünülmüştür. Belirlenen bu türküler, ritm / tartım ve aralık (ses atlamaları) yapıları bakımından incelenip içerik analizi tekniği ile analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda, kültürümüzün ve müziğimizin en önemli ürünleri olan halk müziği ezgilerimizin, müzik eğitimi alanında, müziksel işitme-okuma eğitimi kapsamında kullanılabilir olduğu ve yapılacak olan böyle bir müzik eğitiminin, ulusal kültürümüze ve müziğimize önemli bir katkısının olacağı sonucuna varılmıştır.

Ahahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Müziksel İşitme-Okuma, Türk Halk Müziği Ezgileri

A STUDY FOR USEBILITY OF TURKISH FOLK MUSIC MELODIES IN AURAL AND SIGHT SINGING INSTRUCTION AT MUSIC EDUCATION

Abstract

The purpose of this study is to put Turkish folk music melodies into effect, practise and applicability to the music training and education. In this academic study; by using Turkish folk music melodies with which we have been familiar since we were born, in the field of music training and education, based on the frame of musical listening and reading education, I have tried to show the importance and how applicability of this approach and at what level rhythm and interval teaching can be practised and put into effect. This is a complete, qualitative and detailed study. It has been obtained by analyzing and colleting data and applying qualitative research techniques and the date obtained has been evaluated by using descriptive analysis approaches. In this study, especially in the field of music training and education, folk songs which will be a big step forward (i.e. making a good progress) for this approach in musical listening and reading education have been classified (i.e. divided into categories) by applying document researching techniques. After that, these folk songs with respect to their rhythmic and melodic features have been evaluated from the easy to the difficult and from the simple to the complicated approach and it is considered that this new approach will be applicable to the field of music training and education as starting point. The folk songs have been studied, determined and analysed in terms of their rhythmic and interval features by using analysis of variance (ANOVA) techniques. At the end of this study, we have come to the conclusion that Turkish folk music melodies which are the most important and unique cultural heritage can be applicable to the music training and education in the field of musical listening and reading education and that this music education will contribute to our national culture and music.

Key Words: Music Education Research, Musical Hearing and Reading, Turkish Folk Music Melodies

⁵⁰⁸ Yrd. Doç. Dr. Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik ABD
Sivas

⁵⁰⁹ Öğrt. Gör. Gazi Osman Paşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tokat

Giriş

İnsan nedir? sorusuna günümüze değin çeşitli cevaplar verilmiş; bu cevaplar çerçevesinde insan, değişik biçimlerde tanımlana gelmiştir. Birey olarak her insan, bazı biyopsişik özelliklerle donanık bir organizma ya da varlık olarak, doğal (fiziksel-kimyasal-biyosal), toplumsal ve kültürel öğelerden oluşan bir çevre içinde doğar; doğduğu çevredeki doğal, toplumsal ve kültürel öğelerle birlikte, yan yana ve iç içe yaşar; çevresindeki öğelerle az ya da çok fakat sürekli bir etkileşim içinde bulunur. Bu etkileşim süreci içinde insan çevresindekilerle birlikte kendi yaşam etkinliğinin farkına, bilincine, bilgisine varır ve toplumsallaşıp kültürlenerek oluşur, değişir ve gelişir (Uçan, 1996).

Her şeyden önce insan kültürel bir varlıktır. Kendini var etmesi ancak doğduğu coğrafyanın kültürü içinde gerçekleşir. Güvenç, bu konuyla ilgili olarak; “İnsan, belli bir toplumun üyesi olarak kendi kültürel mirasını öğrenir, onu savunur, yaşatır ve kendisinden sonraki kuşaklara aktarır. Bu süreç, kültürel varlığımızın bir ön şartı ve kaçınılmaz işlevidir” şeklinde belirtmiştir (Güvenç, 2013).

Bu yaklaşımla, insanın kültürel bir varlık olduğu ve **kültür** olgusunun, insan hayatına birçok dahıyla/yönüyle anlam ve zenginlik yüklediği ve yön verdiği, belli bir grup veya toplum içindeki insanların, ilişkilerine ve davranışlarına etki ederek düzenlediği, değerler birikimi olduğu söylenebilir.

İnsanoğlu varoluşundan itibaren, birbirleriyle olan iletişimlerini, ifade etmek istedikleri anlatımlarını, aktarımlarını, dolayısıyla kurmaya çalıştıkları ilişkilerini ilk olarak çeşitli davranış ve hareketler yardımıyla yapmışlardır. Bu anlatımlar daha sonraları farklılaşmış, çizilen resimler, karşılıklı çıkarılan sesler bu farklılaşmanın ilk örnekleri olmuştur. Zamanla, bu iletişim yollarının gelişerek, belli bir düzen, bütünlük ve estetik içeren bir şekil aldığı görülmektedir. Bunun sonucunda, kültür öğelerinden/boyutlarından biri olan sanat kavramı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda müzik, sesleri kullanarak yapılan bir sanat dalı olarak düşünülmektedir.

Kuşkusuz kuşaktan kuşağa aktarılıp zamanımıza kadar ulaşan kültürel öğelerin başında müzik gelir. İlyasoğlu (1999)’a göre; Sanatın tarihi, insanın tarihiyle yaşıttır. Müzik ise sanat dallarının belki de en eskisidir. İlk insanın doğa seslerini yansıtması, kendi sesini rüzgârın, denizin, kuşun sesine benzetmesi, ezginin doğması yolundaki ilk adımlar olmuştur.

Müzik, insanlığın başlangıcından bu yana var olan ve insanlar arasındaki iletişimi sağlayan en önemli kültür unsurlarından biri olmuştur. İnsanlar, beşikten mezara kadar, müzikle iç içe olmuşlar, duygu ve düşüncelerini müzik yoluyla dile getirmişlerdir. Bu yönüyle müzik, insanoğlunun, insanların oluşturduğu halkların ve toplumların yaşamlarındaki kültür ve kültürel birikimin, önemli bir ürünüdür.

Müzik sadece seslerden ibaret değildir. Seslerin düzenlenmeye başlanıldığından itibaren kültürel bir veri olmaya da başlar. Bu bağlamda; müzik, insanlar arasındaki duygu ve düşüncelerin, karşılıklı olarak aktarılmasını ve iletişim kurulmasını sağlayan ve bu anlamda, insanların düşünce ve davranışlarına yön veren, insanı insan yapan, en önemli **kültür unsurlarının** başında gelmektedir. Bu durum, insan ve müzik arasında çok yakın bir ilişki ve bağ olduğu anlamına gelir.

Bir toplumda, kültür ve kültürü oluşturan öğeler, aile, okul, iş, çalışma ortamı vb. yerlerde öğrenilmekte ve aktarılmaktadır. “Bir toplumsal gruba ait olan bilginin, yerleşik söylemler, semboller, düzeninin diğer kuşaklara iletilmesi sürecine kültür aktarımı denir” İnsan kültürel bir varlıktır. Bu yüzden, yaşayarak öğrendiklerini, koruyarak, saklayarak, yeni

kuşaklara aktarmakta ve kültürünün bu yolla devamına katkı sağlamaktadır. Buna bağlamda; kültür ve öğelerinin aktarılmasında, izlenen en önemli yollardan biri eğitimidir. İnsan, doğumundan başlayıp ölümüne kadar, bilinçli ya da bilinçsiz bir eğitim sürecinden geçmektedir. Bu süreç, insan yaşamına yön veren, insanın kişiliğini ve düşüncesini geliştiren, biçimlendiren, değiştirip farklılaştıran bir süreçtir.

Eğitimin önemli alanlarından biri de müzik eğitimidir. İnsanın kültürel yaşamının her alanında var olduğu düşünülen eğitimin, sanat ve sanatın en büyük dalı durumunda olan müzikte de yapılması, evrensel ve bilimsel düşünce ışığında, müziğe çok önemli katkı ve yarar getirmiştir. Müzik eğitimi olarak ifade edilen bu eğitimin amacı, bireylerde müzikal anlamda belli bir bilinç oluşturmak ve farkındalık yaratmak olarak belirtilmektedir.

“Müzik eğitimi, müzik sanatının eğitimle aynı düzlemde buluşmasıyla hem bir eğitim aracı hem de eğitim alanı olarak yer alır; bir sanat dalı olarak üstlendiği bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik iş görülerin sağlanmasında önemli rol oynar. Müzik eğitimi belirtilen tüm bu özellikleri nedeniyle tarih boyunca, kimi zaman devlet ya da din adamlarınca, kimi zaman ise asker-sivil yöneticiler, tıp adamları tarafından önde gelen bir eğitim aracı olarak kullanılmıştır” (Özgür ve Aydoğan, 2012.).

Eğitimde “yakından uzağa”, “bilinenden bilinmeyene”, “ulusaldan evrensele” giden bir strateji/yaklaşım izlenmesi düşüncesi pek çok eğitimcinin benimsediği bir düşüncedir. Konuyla ilgili olarak, Öztürk şunları söylemektedir; “Günümüzde dünyanın nükleer enerji, ekonomik gelişme ve nüfus gibi ölçütler bakımından sayılı güçleri arasında yer alan Hindistan’da müzik eğitimi denildiğinde, öncelikle Hint geleneksel müziğinin eğitimi anlaşılmaktadır ve bu müzik, tıpkı Türk müziğinde olduğu gibi temelde heterofonik ve homofonik doku özellikleri sergiler. Batı’nın yıllarca önemli bir uygarlık üstünlüğü olarak elinde bulunan teknoloji üretimini önemli ölçüde ele geçirmiş ve rekabet anlamında büyük yol kat etmiş olan Japonya’da Batı müziği, müzik eğitiminin bir yönünü oluştururken, geleneksel Japon müziği ve çalgıları da bir diğer önemli yönünü oluşturmaktadır. Çin’de durum aynıdır. Avrupa’da, Portekiz, İspanya, İskandinav ülkeleri, İtalya gibi örnekler bakıldığında da, buralarda “geleneği yeniden canlandırma” anlamına gelen “revivalism” şeklinde dikkat çekici bir geleneksel müzik hareketi olduğu ve bu birikimin, müzik eğitimi alanına da önemle yansıtıldığı görülmektedir (Öztürk, 2009).

Müzik kültürel bir dışavurum eylemidir (Yurtseven, 2001). “Kültürel ses değerleri” bir bireyden, özellikle müzik eğitimi sürecinde hiçbir şekilde ayrı düşünülmemeli, müziğin sadece seslerden oluşan bir sanat olmasının dışında, kültürel bir beceri olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Toplumlar ve halklar, kendi kültürlerine ait müzikal anlatımları, kendi kültürleri içerisinde oluşturdukları müzikle ifade etmişlerdir. Doğumumuzdan itibaren kulaklarımıza yerleşen, annelerimizin ninnileriyle tanıştığımız halk müziği ezgilerimiz, sayışmalar, tekerlemeler, türküler vb. şeklinde hayatımızın her döneminde var olan, günlük yaşantımızın her anında, kullandığımız ve öğrendiğimiz ezgilerdir.

Bu bağlamda; çalışmamızın konusunu, Türk halk müziği ezgilerinin, müzik eğitimindeki yeri, önemi ve kullanılabilirliği oluşturmaktadır. Buna göre, halk ezgilerimizi müzik eğitiminde kullanarak, iyi bir müzik eğitimi yapmakla birlikte, bireylerde, ulusal müzik bilincinin, farkındalığının ve sevgisinin oluşturulabilmesi ve bunun gerekliliğinin önemi vurgulanmak istenmiştir. Bu amaçla, kendi öz müziğimizden yola çıkarak, evrensel müzik eğitiminin temeli olan, müziksel işitme - okuma eğitiminde, halk müziği ezgilerimizin, kullanılabilirliğinin tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

Ulusal kültürümüzün, en önemli belirleyicisi olduğu düşünülen halk müziği ezgilerimizin, eğitim yoluyla, daha bilinçli ve doğru bir şekilde gelecek kuşaklara örnek teşkil etmesi ve aktarılması açısından, “Müzik Eğitimi Alanında Müziksel İşitme-Okuma Eğitiminde, Türk Halk Müziği Ezgilerinin Kullanılabilirlik Durumu Nedir?” sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Amaç

Ezgisel ve ritmik yapıları bakımından çok değişiklik gösteren, farklı bir birikim ve zenginlik içeren halk müziği ezgilerimizin, müzik eğitimi alanında, müziksel işitme okuma eğitiminde, ritm / tartım ve aralık eğitimi - öğretimi kapsamında kullanılabilirliğinin tespit edilmesi, bu yolla bireylerde, ulusal müzik bilinci ve farkındalığının oluşturulabilmesi çalışmamızın amacını oluşturmaktadır.

Önemi

Bu çalışma, halk ezgilerimizin, müzik eğitimi alanında, müziksel işitme-okuma eğitimi kapsamında kullanılmasıyla, bu alana farklı bir bakış açısı ve yaklaşım getirmesi açısından, diğer yandan da, kültürel değerlerimizin müzik eğitimi yoluyla aktarılması ve bu değerlerimizin devamının sağlanması yönünden önem teşkil etmektedir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırma iki alt problem cümlesini çözümlmek üzerine kurgulanmıştır. Araştırma bütünüyle nitel (Yıldırım ve Şimşek, 2013). bir araştırmadır. Araştırma; TRT repertuarında ki, Türk halk müziği arşivinde kayıtlı bulunan türkülerin incelenmesi esasına dayanmaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın yürütülmesinde *doküman incelemesi* (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2013) tekniği kullanılmıştır. Doküman incelemesiyle belirlenmiş olan türküler, *içerik analizine* (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2013) tabi tutularak analiz edilmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmamızın evrenini TRT repertuarındaki kayıtlı 4500 adet türkü oluşturmaktadır. Örneklemine ise konumuza uygunluğu tespit edilerek seçilen ve analizi yapılan türküler teşkil etmektedir.

Verilerin Elde Edilmesi

Araştırmamızın verilerini, TRT repertuarında kayıtlı bulunan ve ulaşılan 4500 türkü oluşturmaktadır. Bu türküler, müzik eğitimi alanında, müziksel işitme-okuma eğitiminde ritm/tartım ve aralık öğretimi kapsamında kullanılmak üzere kategorize edilip incelenmiştir. Bunun sonucunda, ritm / tartım ve aralık eğitiminde kullanılması uygun görülen 70 türkü belirlenmiştir. Belirlenen bu türküler, ritmik yapı ve ezgisel yapılarına göre incelenmiş ve sınıflandırılmıştır. Her türkü kendi içerisinde analiz edilmiş, müziksel işitme-okuma eğitiminde ritm / tartım ve aralık öğretiminde kullanılabilirliği düşünülen

türküler örneklerle gösterilmiştir. Araştırılması hedeflenen konular hakkında bilgi içeren yazılı materyaller analiz edileceğinden dolayı doküman incelemesi yapılmıştır. Araştırmacı hedeflerini ve analiz edilecek olan birimleri açıkça ortaya koyduktan sonra hedeflere uygun olan ve analiz edilecek olan verilerin (kitap, dergi, ders içeriği, şarkı, ders planı vb.) yerini belirleyerek bunları toplamıştır.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmamızda, TRT repertuarında kayıtlı, konumuza uygun olduğu düşünülen ve buna göre belirlenen 70 türkü içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramalara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir. (Yıldırım ve Şimşek, 2013 s. 259). İçerik analizi; belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik katagorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenen bir teknik (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2013) olarak tanımlanır.

Yapılan inceleme ve analizler sonucunda Türk halk müziği ezgilerinin müzik eğitimi alanında müziksel işitme-okuma eğitimi-öğretiminde, ritm / tartım ve aralık bilgisinin, örnek türkülerin incelenerek yapılabileceği, halk ezgilerimizin bu anlamda müzik eğitiminde kullanılmasının, ulusal kültürümüze ve müzik eğitimine katkı sağlayacağı ve olumlu sonuçlar doğuracağı yorumlanarak sonuç ve öneriler için hazır hale getirilmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Çalışmamızda; TRT repertuarında kayıtlı, halk müziği arşivinde bulunan 4500 eserin notaları incelenmiş ve çalışmaya uygun olacağı düşünülen 70 türkü seçilmiştir. Bu türküler, ritmik yapıları ve ezgisel yapıları yönünden incelenmiş ve analiz edilmiştir. Buna bağlı olarak, analizi yapılan türküler, müzik eğitiminde kullanılmak için, ortak bir ses üzerine aktarım yapılarak tekrar notaya alınmıştır. Aktarım yapılan bu sesin, kalın ve ince sesler arasında kalan, müzik eğitiminde ortak seslerden biri olarak kabul edilen ve kullanılan bir ses olmasına, dikkat edilmiştir. Müzik eğitiminde ortak seslerden kabul edilen bu ses, piyanoda 4. Oktav 293,7 hertz frekansa eşit olan (RE4)-(D4) sesidir. Yapılacak bu müziksel işitme-okuma çalışmalarında, türkülerini seslendirmek için kullanılacak eşlik sazı, geniş bir coğrafik alana yayılmış ve halk müziğimizin ana çalgısı olarak kabul edilen bağlama olarak belirlenmiştir. Bağlamanın alt tel grubu, notalama yapılan 293,7 hertz frekansa eşit olan (RE4)-(D4) sesine eşlenmiştir. Bunun için tekne boyu 38-39 cm olan bağlama kullanılmıştır. Kullanılan tel (kalınlık) çapları ise; alt tel: 0.18-0.20, orta tel: 0.28, üst tel: 0.20 olarak belirlenmiştir. Bu şekilde, piyanonun 4. oktav 293.7 hertz frekansa eşit olan (RE4)-(D4) sesi ile kullanılan bağlamanın alt teli aynı ses ve frekansa eşlenmiştir.

Birinci adım olarak; seçilen türkülerden, ritmik yapıları bakımından, THM usûllerinden ana (2-3-4 zamanlı) usûlleri ve müzik eğitiminde kullanılan, temel ritm / tartım kalıplarını içeren türküler belirlenmiştir. Bu türküler, temel ritm / tartım kalıpları sırasına göre sıralandırılıp analiz edilmiştir. Başlangıç olarak düşünüldüğünde, öğretilecek olan ritm / tartım kalıpları, okuma çalışmalarında kolaylık sağlaması açısından, konuşma dilimizdeki sözcükler ve söz dizimleri (*Van, İzmir vb.*) gibi özel isimlerle söz/ritim- ritmik prozodi uyumu sağlanması için örtüştürülmüştür. İkinci adım olarak; ikili aralıktan başlayarak sekizli aralığı kapsayan

ve bu aralıkları (ses atlamaları) gösteren türküler belirlenmiştir. Buna bağlı olarak, içerdikleri aralıklara (ses atlamaları) göre büyük-küçük ikili (B2/K2), büyük-küçük üçlü (B3/K3), tam-artık dördü (T4/ +4), tam-eksik beşli (T5/ -5), büyük-küçük altılı (B6 / K6), büyük-küçük yedili (B7/K7) ve sekizli (bir oktav) gösterecek şekilde incelenip analiz edilmiştir. Burada, temel yaklaşımı, yapılacak eğitimin, müzik eğitimi için başlangıç olacağı göz önünde bulundurularak, kolaydan zora ve basitten karmaşığa ilkesi oluşturmaktadır.

Türk Halk Müziği Ezgileri, Müzik Eğitimi Alanında Müziksel İşitme-Okuma Eğitiminde, Ritm-Tartım Öğretiminde ve Geliştirilmesinde Nasıl/Ne Derece Kullanılabilir?

Müzik Eğitiminde Kullanılan Temel Ritm / Tartım Kalıplarını İçeren Türküler

 **Dörtlük Nota Süresi ve Ritm/Tartım Kalıbının Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler**

1. Gökten Bir Çift Suna İndi


GÖKTEN BİR ÇİFT SUNA İNDİ

YÖRE:VAN



VAN



Türküde; () bir dörtlük nota süresini gösteren ritm / tartım kalıplarının sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu ritm / tartım kalıbının kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

 **Sekizlik Nota Süresi ve Ritm/Tartım Kalıbının Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler**

2. Çadır Altı Minare

ÇADIR ALTI MİNARE

YÖRE: G.ANTEP



İZ MİR



Türküde; (♩♩) iki sekizlik nota süresini gösteren ritm / tartım kalıplarının sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu ritm / tartım kalıbının kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

♩♩ Bir Sekizlik–İki Onaltılık Nota Süresi ve Ritm/Tartım Kalıbının Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler

3. Erzurum Ovaları

ERZURUM OVALARI

YÖRE: ERZINCAN



Türküde; (♩♩) bir sekizlik-iki onaltılık nota süresini gösteren ritm / tartım kalıplarının sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu ritm / tartım kalıbının kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.


♩♩ İki Onaltılık-Bir Sekizlik Nota Süresi ve Ritm/Tartım Kalıbının Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler

4. Maral Sen Güzelsin Alı Neylersin

MARAL SEN GÜZELSİN

YÖRE: ERZURUM



Türküde; () bir noktalı sekizlik-bir onaltılık nota süresini gösteren ritm / tartım kalıplarının sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu ritm / tartım kalıbının kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.


Bir Onaltılık-Bir Noktalı Sekizlik Nota Süresi Ve Ritm/Tartım Kalıbının Sık Görüldüğü Ve Tekrar Edildiği Türküler

7. Zap Suyu Derin Akar

ZAP SUYU DERİN AKAR

YÖRE: VAN


SA BİR

Türküde; () bir onaltılık-bir sekizlik-bir onaltılık nota süresini gösteren ritm / tartım kalıplarının sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu ritm / tartım kalıbının kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

Türk Halk Müziği Ezgileri, Müzik Eğitimi Alanında Müziksel İşitme-Okuma Eğitiminde, Aralık Öğretiminde ve Geliştirilmesinde Nasıl/Ne Derece Kullanılabilir?

İkili Aralıktan Başlayarak Sekizli Aralıkları (Ses Atlamaları) Gösteren ve İçeren Türküler

İkili (B2 / K2) Aralıkların (Ses Atlamaları) Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler

9. Elinde Süt Küleği

ELİNDE SÜT KÜLEĞİ

YÖRE: KAYSERİ



Türküde; (B2)'li aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

10. Akşam Arada Kaldı

AKŞAM ARADA KALDI

YÖRE: YOZGAT



Türküde; (K2)'li aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

Üçlü (B3/K3) Aralıkların (Ses Atlamaları) Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler

11. Çadır Altı Minare

ÇADIR ALTI MİNARE

YÖRE: GAZİANTEP



Türküde; (B3)'lü aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

12. Makaram Sarı Bağlar

MAKARAM SARI BAĞLAR

YÖRE: DİYARBAKIR



Türküde; (K3)'lü aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

Dörtlü(T4/+4) Aralıkların (Ses Atlamaları) Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler 13. Gökten Bir Çift Suna İndi

GÖKTEN BİR ÇİFT SUNA İNDİ

YÖRE:VAN



Türküde; (T4)'lü aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

14. Başına Bağlamış Dastar

BAŞINA BAĞLAMIŞ DASTAR

YÖRE: MERSİN



Türküde; (+4)'lü ve (-5)'li aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. (-5)'li aralığı (+4)'lü aralığına eşit olduğundan dolayı bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

Beşli (T5/-5) Aralıkların (Ses Atlamaları) Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler

15. Akçayım Boydan Boya

AKÇAYIM BOYDAN BOYA

YÖRE: SIVAS



Türküde; (T5)'li aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

16. N'olur Gelin N'olur

N'OLUR GELİN N'OLUR

YÖRE: KIRŞEHİR



Türküde; (-5)'li aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi,

geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

Altılı (B6/K6) Aralıkların (Ses Atlamaları) Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler

17. Pınar Senin Ne Sevdalı Başın Var

PINAR SENİN NE SEVDALI BAŞIN VAR

YÖRE: ORTAANADOLU



Türküde; (B6)'lı aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

18. Hana Vardım Han Değil

HANA VARDIM HAN DEĞİL

YÖRE: MUĞLA



Türküde; (K6)'lı aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

Yedili (B7/K7) Aralıkların (Ses Atlamaları) Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler

19. Kalenin Dibinde Bir Taş Olaydım

KALENİN DİBİNDE BİR TAŞ OLAYDIM

YÖRE: KERKÜK

The musical score for 'Kalenin Dibinde Bir Taş Olaydım' is written in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff shows the melody starting with a B7 chord. The score consists of five staves of music, with the final staff ending with a double bar line and repeat dots.

Türküde; (B7)'li aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

20. Zeynep Nerden Geliyon

ZEYNEP NERDEN GELİYON

YÖRE: SİVAS

The musical score for 'Zeynep Nerden Geliyon' is written in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff shows the melody starting with a K7 chord. The score consists of five staves of music, with the final staff ending with a double bar line and repeat dots.

Türküde; (K7)'li aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

Sekizli (Bir Oktav) Aralıkların(Ses Atlamaları) Sık Görüldüğü ve Tekrar Edildiği Türküler 21. Aşağıdan Acı Poyraz Acılar

AŞAĞIDAN ACI POYRAZ ACILAR



Türküde; (8)'li aralıklarının (ses atlamalarının) sık tekrar edildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; bu aralıkların (ses atlamalarının) kolay ve çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı açısından bu türkünün, müziksel işitme ve okuma eğitiminde örnek olarak kullanılabilirliği düşünülebilir.

Sonuç ve Öneriler

Türk Halk Müziği Ezgilerinin Müzik Eğitimi Alanında, Müziksel İşitme-Okuma Eğitiminde, Ritm/Tartım Öğretimi ve Geliştirilmesinde Kullanılabilirliğine İlişkin Sonuç ve Öneriler

Çalışmada; halk ezgilerimizden çalışmamıza uygun olduğu düşünülen türküler öncelikle kolay ritm / tartım kalıplarından başlayarak, zor ve karmaşık ritm / tartım kalıplarına göre eğitimde kullanılmak üzere tespit edilerek analiz yoluna gidilmiştir. Bu analiz sonucunda, seçilen türkülerin müzik eğitimi alanında, müziksel işitme - okuma eğitimi ve öğretimine katkı sağlayacağı, müzik eğitiminde halk ezgilerimiz yoluyla, ritm / tartım eğitimi ve öğretiminin yapılabileceği, buna bağlı olarak müziksel işitme – okuma öğretiminde ritim ve tartım konularının, kolay, çabuk öğretilmesi, geliştirilmesi ve akılda kalıcılığı yönünden kullanılabilirliği sonucuna varılmıştır.

Türk Halk Müziği Ezgilerinin Müzik Eğitimi Alanında, Müziksel İşitme-Okuma Eğitiminde, Aralık Öğretimi ve Geliştirilmesinde Kullanılabilirliğine İlişkin Sonuç ve Öneriler

Halk ezgilerimizin, müzik eğitimi alanında, müziksel işitme-okuma eğitimi kapsamında, aralık eğitimi - öğretimi ve geliştirilmesinde kullanılabilirliği yönünden, çalışmamıza uygun olduğu düşünülen türküler belirlenmiştir. Bu türküler ikili aralıktan(ses atlamaları) başlayarak, sekizli aralıkları(ses atlamaları) gösterecek şekilde seçilmiş ve analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda, seçilen türkülerin müzik eğitimi alanında müziksel işitme-okuma eğitimi ve öğretimine katkı sağlayacağı, müzik eğitiminde halk ezgilerimiz yoluyla, aralık(ses atlamaları) eğitimi ve öğretiminin yapılabileceği, öğrencilerin müziksel işitme - okuma eğitiminde halk ezgilerimizi kullanabilecekleri ve bu ezgilerden yararlanabilecekleri sonucuna varılmıştır.

Genel sonuç itibarıyla; geçmişten günümüze kadar yaşamımızın her alanında var olan halk ezgilerimizden, müzik eğitimi alanında yararlanılması ve bu ezgilerin metodolojik olarak kullanılması ulusal müzik bilinci ve sevgisi oluşturmada temel nokta olmalıdır. Kendi kültürümüzün bir parçası olan halk müziğimizi, tanımak, özümsemek ve evrensel boyutlara ulaştırmak için halk ezgilerimizin, müzik eğitiminde kullanılmasının ve gerekliliğinin, kendi kültürümüze ve müziğimize, çok önemli katkıları ve yararları olacağı düşünülmektedir. Bu yaklaşımla; halk ezgilerimizin müzik eğitiminde ritm / tartım ve aralık öğretiminde kullanılmasıyla, bireylere, yabancı olmadıkları ezgilerle, evrensel müzik eğitiminin temeli olan müziksel işitme-okuma eğitimi verilmesi sağlanabilir. Halk ezgilerimizin içerisinde; temel ritm / tartım kalıplarını ve aralıklarını (ses atlamaları) anlaşılır ve eğitimde kullanılabilecek düzeyde birçok türkü bulunmaktadır. Bu türkülerin müzik eğitiminde kullanılmasıyla, yapılacak olan ritm / tartım ve aralık eğitimi-öğretiminin, kendi öz müziğimizle sağlanabileceği ve buna bağlı olarak, halk ezgilerimizin müzik eğitiminde kullanılabileceği sonucuna varılmıştır.

Bu çalışmanın, diğer çalışmalara örnek teşkil edeceği düşünülmeyle birlikte, böyle bir çalışmanın kapsamı genişletilerek, halk müziğimizdeki usûl ve makam bilgilerinin öğretilmesi konusunda da, çalışmanın bu tür çalışmalar yapılmasına örnek bir çalışma olması bakımından önerilebilir. Yapılacak olan buna benzer çalışmaların ulusal kültürümüze ve müziğimize büyük bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Tartışma

Bugün ülkemizde müzik eğitimi veren kurumlara bakıldığında geneli itibarıyla; Türk müziği konservatuarlarının dışında, halk ezgilerimize, müzik eğitimi alanında yeterli ölçüde yer verilmediği görülmektedir. Böyle bir durumun sürekli olarak göz ardı edilmesi kültürümüzün ve müziğimizin, yarınlara aktarılması konusunda kaygı verici bir durum olarak görülmelidir. Diğer yandan; müzik eğitiminin temeli olan, müziksel işitme - okuma eğitiminde, batı müziği kökenli kaynakların yaygın olarak kullanıldığı da bilinen bir gerçektir. Oysaki geniş dağarıyla, repertuarımızda kayıtlı binlerce halk ezgisi bulunmaktadır. Bu ezgilerimizin, müzik eğitimi alanında müziksel işitme – okuma eğitiminde kullanılması, kendi kültürümüzün ürünleri olan türkülerimizin öğrencilerimize öğretilmesi, öncelikle halk ezgilerimizin yaşatılması ve yarınlara aktarılması hususunda kültürümüze önemli bir katkı sağlayacağı söylenebilir Diğer yandan; böyle bir eğitimin müziksel işitme – okuma öğretimini kolaylaştıracağı, çabuklaştıracağı ve hafızada uzun

süre kalıcılığı açısından müzik eğitimi daha etkili ve kalıcı ve daha nitelikli bir duruma getireceği söylemi araştırmanın tartışma boyutunu oluşturabilir.

Kaynakça

- Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel,** (2013). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, (Onbeşinci basım), Ankara: Pegem Akademi.
- Güvenç, B.** (2013). İnsan ve Kültür, (On Üçüncü Basım), İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E.** (1999). Zaman İçinde Müzik, (Beşinci Basım), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Özgür, Ü, Aydoğan, S.**(2012). Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuramı(altıncı basım), Ankara: Gazi Kitap Evi.
- Öztürk, O. M.,** (2009) 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu.
- Uçan, A.** (1996). İnsan ve Müzik / İnsan ve Sanat Eğitimi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yıldırım, A. Şimşek, H.** (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (Dokuzuncu Basım), Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yurtseven, G.** (2001). Toplum Bilim Dergisi, Müzik ve Kültürel Kimlik Özel Sayısı, sayı 12, Mayıs.