

GÜZEL SANATLAR ALANINDA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Editör
Doç. Dr. Göktürk Erdoğan

Güzel Sanatlar Alanında Güncel Yaklaşımlar

Editör

Doç. Dr. Göktürk Erdoğan

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Doç. Dr. Göktürk Erdoğan

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Mart, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

Matbaa Sertifika No
47381

ISBN
978-625-6634-78-7

©copyright
Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres:Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B,
06480, Mamak, Ankara, Türkiye.
Telefon: +90 312 390 1 118
web: www.platanuskitap.com
e-mail: platanuskitap@gmail.com



PLATANUS PUBLISHING®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1	5
Plastik Sanatlarda Rastlantısal Öğelerin Kullanımı	
M. Yeşim Yorulmaz	
BÖLÜM 2	25
Sanatta Ar ve Vr Teknolojileri ile Çevre Temasının Uygulanışı ve Örneklenmesi	
Atiye Güner	
BÖLÜM 2	41
Şapka ve Kıyafet Kanunları: Nedenleri, Sonuçları, Cumhuriyet Dönemi Giyim Kuşamına Etkileri	
Nesrin Önlü	
BÖLÜM 3	73
Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında Yazılan Doktora Tezleri Üzerinden Bir Meta-Sentez Çalışması	
Mehtap Ulubaşoğlu	
BÖLÜM 4	91
Klâsik Türk Müziği Makamlarının Eserler Üzerinden Yeniden Okunmasında Çeşni Mukayeseleri: Şedaraban Makamı Örneği	
Nihat Ozan Koroğlu & Murat Birer	

BÖLÜM 1

Plastik Sanatlarda Rastlantısal Öğelerin Kullanımı*

M. Yeşim Yorulmaz¹

* Bu çalışma “19. Yüzyıldan günümüze plastik sanatlarda rastlantısallık” başlıklı tezden üretilmiştir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Atlas Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, ORCID: 0000-0003-3457-6529

GİRİŞ

19. yüzyılın başlarından itibaren plastik sanatlarda, geleneksel akademik kalıpların dışına taşma ve alışılmışın ötesinde soyutlama eğilimleri belirmiştir. Renk ve çizgilerin, ritmik hareketler ve özgür fırça darbeleriyle kullanımının artması, plastik sanatlarda rastlantısal öğelerin yer bulmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemdeki ekonomik bunalımlar, savaşlar ve sosyal değişimler toplumu olduğu kadar sanatçıları da etkilemiş, sanatçılar içsel bir tepki olarak sanatsal kalıpları yıkıp yenilikçi bir ifade arayışına yönelmiştir. Bu tepkiler, resmin özgünleşmesini teşvik etmiş ve geleneksel biçime bağlı kalmadan özgür bir öznel ifade olanağı sunmuştur. Bu bağlamda gerçekçiliğin sınırlarının ötesine geçildiği noktada, rastlantı olgusu devreye girmiştir. Böylece, plastik sanatlar, tamamen özgürleşmiş renk ve biçim düzenlemeleriyle içsel bir betimleme diline kavuşmuştur. Rastlantısal öğeler, sanatçının sezgi ve içsel coşkularının birer yansıması olarak eserlerde kendini daha fazla göstermeye başlamış, sanatçının içsel dinamizmini ve psikolojik dalgalanmalarını yansıtacak araçlara dönüşmüştür. Plastik sanatlarda rastlantısal öğelerin özgürce kullanıldığı eserlerde, ritim, gerilim ve dinamizm unsurları belirgin hale gelmiş, boyanın fiziksel niteliklerinin çeşitliliğiyle birlikte, tamamen özgün kompozisyonlara imkân sağlayan rastlantısal oluşumlar gün geçtikçe daha yaygın bir biçimde görülmeye başlamıştır.

Plastik Sanatlarda Kalıpların Dışına Çıkma

Erken Rönesans döneminin başlarında sanatçılar, mekânı hem derinlemesine hem de yatay paralel düzlemlerle organize ederek, sınırları belirgin bir kompozisyon içerisine tüm dünyayı sığdırma sorunuyla karşı karşıya kalmışlardır. Orta Çağ düşüncesinde, evrenin tüm unsurları, Tanrı'nın insanla iletişim kurmak üzere tasarladığı bir bütünlük olarak değerlendirilmiş; bu nedenle varlıkları neden-sonuç ilişkileri bağlamında analiz etmek gereksiz ve anlamsız görülmüştür. Çünkü o dönemin algısına göre, dünya, bireyin kendi kavrayışına göre zaten mevcut olan bir gerçekliktir. Yaşamın her boyutunun dinamik bir şekilde birbirine temas ettiği bu düşünsel bağlamda, İsa'nın da diğer inananlar gibi resmedilmesi çelişkili karşılanmıştır. Bu temsilde İsa'nın kutsallığı ile sıradan insanın ölümlülüğü arasında kurulan ayırım, dönemin sanatçı ve düşünürleri için tartışmalı bir konu olmuştur. Tanrı'nın oğlunun, inananlarla aynı düzlemde yer almayışını gerekçelendiren bu ayırım, kutsal olan ile ölümlü olanın aynı göksel alan içerisinde bir araya getirilmesiyle çözülmüştür. Böylece İsa'nın, sıradan insanlarla aynı dünyada temsil edilmesi, kilise tarafından da hem teolojik

hem de estetik bağlamda uygun bulunmuş ve bu yaklaşım, dönemin mantıklı bir çözüm yöntemi olarak kabul edilmiştir.

Yandan ya da karşıdan tasvir edilen İsa figürü kolaylıkla resmedilebilirken, boylu boyunca uzanan bir İsa figürü söz konusu olduğunda kompozisyon ciddi bir problem haline gelmekte, Tanrı'nın Oğlunun, perspektif eksikliğinden dolayı bir cüce gibi görünmesi kabul edilir bir durum olmamıştır. Zamanla perspektif yalnızca bir illüzyon sağlamakla kalmayarak tüm nesnelerin dünyadaki gibi düzenlenebileceğini ve derinlik algısının sanat yoluyla yaratılabileceğini ortaya koymuştur. Artık göz, bakış açısının belirlediği üçgen perspektif içinde yakın ya da uzak, yüksek veya alçakta bulunan tüm varlıkları gerçek hayattaki gibi tuval üzerinde algılayabilmiştir. Bu gelişme, dünyayı tuval içine sığdırma amacı güden sanatçılar için büyük bir devrim niteliğinde olmuştur.

Perspektifin sanatçılara sunduğu bu yeni olanaklar, sadece mekânın daha gerçekçi temsiline değil, aynı zamanda sanatsal ifade biçimlerinin dönüşümüne de kapı aralamıştır. Mekânın, figürlerin ve nesnelerin doğru bir şekilde düzenlenmesiyle sınırlı olmayan bu yenilik, sanatçıların dünyayı algılayış ve yorumlayış biçimlerini kökten değiştirmiştir. Perspektifin sağladığı özgürlük, sanatçılara yalnızca gözlemlenebilir gerçekliği yansıtmanın ötesine geçerek, insanın zihinsel ve ruhsal dünyasını, soyut kavramları ve metaforları tuvale taşımaları için ilham vermiştir.

Bu dönemin ardından, sanatçılar mekanik kurallara bağlı kalmaksızın, hayal gücünün ve bireysel bakış açısının öncelikli olduğu bir ifade alanı yaratmaya başlamışlardır. Bu da Rönesans sonrası sanat akımlarında gözlemlenen, idealize edilmiş gerçekliğin ötesine geçen deneysel ve yenilikçi yaklaşımların önünü açmıştır. Barok dönemde dinamik hareket, ışık ve dramatik kompozisyonlar, romantik dönemde bireysel duygular ve doğa tutkusu, modern dönemde ise soyutlama ve geleneksel kuralları yıkma eğilimleri bu sürecin devamında sanat tarihinde gerçekleşen değişimler olmuştur.

Zamanla izleyicinin hep birlikte görebileceği tek bir mekânın var olmadığını fark eden sanatçılar, bu nedenle kendisinden önceki kurallarla kalıplaşmış fazlalıkları ayıklamaya yönelerek, perspektif izleyiciyi nesneye götüremiyorsa, o halde nesneyi izleyiciye yaklaştırmaya yollarını araştırmıştır. Bu bağlamda, sanatçılar katı kuralların dışına çıkarak kendi çözümlerini üretmeye başlamışlardır.

Modern resim ise, ilk adımlarını, sunduğu görüntünün bir yanılsama olduğunu açıkça ortaya koyarak atmıştır. O döneme kadar mekânda yanılsama yaratan

unsur, gerçekte görülen değil, öyle olduğu varsayılan, yani bilinen unsurlardan oluşmuştur. Örneğin, bir çiçek tarlasındaki şekil tekrarları gerçekte görüldüğü biçimde boyanamaz, güneş ışığında algılanan nesnelerin netliği yitirilip ve ışığın etkisiyle formların görünümünde değişiklikler meydana getirebileceği için kaidelere bağlı kalma zorunluluğu sanatçıları kısıtlamıştır. Resim sanatının katı kurallarla sınırlandırıldığı dönemlerde, bu tür rastlantısal biçim değişiklikleri sanatçının yetersizliği olarak değerlendirilmiş, yanılısamayı güçlendiren bir çaresizlik olarak kabul edilmiştir. (Çalıköğlu, 2000)

On dokuzuncu yüzyılda sanatın renk, biçim ve ölçü gibi soyut unsurları gerek sert gerek yumuşak ritmik tekrarlarla ya da sessiz bir kullanım aracılığıyla yüzeysel bir eğitim anlayışını aşarak, doğal insanın sezgilerini açığa çıkarabilecek bir derinlik kazanmıştır. Sezgilerini rehber alan sanatçılar, eserlerine aynı sezgisel yaklaşımla bakan izleyicilerle doğrudan bağlantı kurabilme potansiyeline sahip olmuşlardır.

19. yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky'nin çalışmaları ile farklı bir yön bulan soyut sanat, kendine özgü yeni bir sanat ilkesi etrafında şekillenmeye başlamıştır. Bu ilkeye göre, sanat artık nesnelerin veya doğanın bir yansıması olarak görülmemekte; aksine, doğanın sanatın özünü bozduğu varsayılmaktadır. Bu anlamda sanat, doğanın taklidi değil, sanatçının renk, biçim ve çizgilerle yarattığı, doğa ve nesnelerden bağımsız, kendine has bir varlık olarak kabul edilmiştir. Zamanla sanat, doğa ile olan ilgisini azaltarak, önce doğanın deformasyonuna, ardından sentetik kübizmle birlikte kurgusal bir anlatıya dönüşmüştür. Bu kurgusal yapıda sanat, doğayı veya herhangi bir nesneyi temsil etmekten ziyade; çizgi ve renklerin ritmik hareketleri, rastlantısallık, özgür fırça darbeleri, renk ve biçim uyumu ile matematiksel düzenlemeler aracılığıyla özgün bir ifade biçimi sunmaktadır. (Çalıköğlu, 2000)

Kandinsky'nin soyut sanata kazandırdığı bu yeni yaklaşım, sanatın doğayı taklit etmek yerine bağımsız bir gerçeklik yaratması gerektiğini savunurken, bu düşünce Paul Klee'nin sanat anlayışıyla da örtüşmektedir. Klee, doğanın incelenmesinden çok, sanatçının malzemeyle kurduğu ilişkiye önem vermiş ve bu süreci yaratıcılığın temel bir unsuru olarak görmüştür. Kandinsky'nin doğadan koparak biçim, renk ve çizgilerle kurduğu özgür ifadeye dayalı soyut sanat anlayışı, sanatçının içsel dünyasını keşfetmesine ve boya kutusuyla geliştirdiği özgün yaklaşımına doğrudan bir zemin hazırlamaktadır.

Wassily Kandinsky'nin soyut sanata kazandırdığı yeni bakış açısı, sanatın doğanın taklidi olmayı bırakıp, sanatçının içsel dünyasının özgün bir yansıması haline gelmesi gerektiğini savunurken, Paul Klee'nin doğanın incelenmesinden

ziyade sanatçının malzemeye yaklaşımını vurgulayan ifadesi, bu anlayışı destekler niteliktedir. Her iki düşünce de sanatın, doğayı temsil etmekten çok, sanatçının çizgi, renk ve biçim aracılığıyla oluşturduğu bağımsız bir varlık olduğuna işaret etmektedir. Kandinsky'nin renk ve biçimlerin ritmik hareketleriyle kurduğu soyut düzen, Klee'nin boya kutusuyla kurulan diyalog metaforuyla birleştğinde, sanatın materyal ve sanatçı arasındaki etkileşimle şekillenen özgün bir yaratım süreci olduğu fikrini güçlendirmektedir. Bu bağlamda, sanatın özü, sadece doğayı taklit etmekle kalmayıp, doğadan bağımsız, içsel bir gerçekliğin biçim ve renk aracılığıyla özgürce ifade edilmesine doğru evrilmiştir.

Paul Klee günlüğünde, "Doğanın kendisi ve onun incelenmesinden daha önemli olan, insanın boya kutusundakilere karşı geliştirdiği yaklaşımdır," şeklinde bir ifade kullanmıştır. (Serutlaz, 1987) Yapıtlarında rastlantısal öğelere yer veren dışavurumcu sanatçılar, uygulama süreçlerinde rastlantının onlara tanıdığı olanaklardan faydalanarak oluşturdukları eserlerle özgün yapıtlar sergilemektedir.

Plastik Sanatlarda Renk ve Biçim

Rastlantısallık, bir olayın veya durumun önceden öngörülemeyen ve kontrol edilemeyen bir şekilde ortaya çıkmasını ifade etmektedir. Plastik sanatlar bağlamında rastlantısallık, sanatçının bilinçli müdahalesini sınırlayan, eserin oluşumunda dış faktörlere yer veren bir yaklaşım olarak tanımlanabilir. Aristoteles'in "oluş" kavramı, rastlantısallığın sanattaki rolünü anlamak için önemli bir felsefi temeldir, varlık, sürekli bir oluş süreci içindedir ve bu süreç bazen rastlantısal unsurlarla şekillenmektedir.

Biçim, yaşamımıza anlam kazandıran ancak aynı zamanda bir sınır oluşturan bir unsurdur, uygarlık tarihi bize biçime sıkı sıkıya bağlı kalmanın, ondan tamamen kurtulmanın bir yolu olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, biçim tamamlanmış bir sürecin amacına ulaşmış hâlidir. Ancak evrenin özünü, sonsuzluk kavramını dikkate aldığımızda, biçimin bu sonsuzluk ile uyumsuz olduğunu fark ederiz. Dolayısıyla, biçimi ve biçime veda etmeyi amaçlayan süreci yaratıcı bir iş birliğine dönüştürmek mümkündür. Bu noktada, varoluşun zorunluluğunu sonsuzluk kavramıyla ilişkilendiren Aristoteles'i hatırlayabiliriz: "(...) Oluş kaçınılmazsa, varlığın daima bir oluş süreci içinde olması gerekir." (Aristoteles)

Biçim, yaşamımıza anlam katan ancak aynı zamanda sınırlayan bir öğe olarak, uygarlık tarihinde hem bir tamamlanma sürecinin amacına ulaşmış hâli hem de

sonsuzluk kavramıyla uyumsuz bir unsur olarak ele alınmıştır. Biçim ve rengin resimsel bütünlük içindeki tarihsel evrimi, biçimin başlangıçta dünyayı algılamanın bir aracı olarak işlev gördüğünü, rengin ise biçimin içeriksel olarak doldurulmasına bağlı olarak varlık kazandığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, biçim, sanatın en temel öğelerinden biri olarak kabul edilse de biçim ve rengin zamanla birbirinden soyutlanması, sanatsal ifade biçimlerinin değişmesine neden olmuştur. Biçim, belirli bir sınır çizerken, renk ise daha yüzeysel ve keyfi bir kullanıma dönüşmüştür. Bu dönüşüm, biçim ve rengin organik bütünlüğünü kaybeden sanatçının, önce biçime karşı titiz bir yaklaşım geliştirdiği, ancak renkle olan ilişkisinde daha özgür ve rastlantısal bir tutum sergilediği bir sürece işaret etmektedir. Aristoteles'in "Oluş kaçınılmazsa, varlığın daima bir oluş süreci içinde olması gerekir" görüşü, biçimin ve rengin bu dinamik değişim süreçlerinde sürekli bir evrim içinde olduğunun, sanatçının yaratıcı bir iş birliğiyle bu unsurları yeniden şekillendirdiğinin göstergesidir.

Biçim ve renk resimsel bir bütün oluşturmaya rağmen, resim tarihine bakıldığında biçimin önce renkten, ardından rengin biçimden soyutlandığı görülmektedir. Biçim, başlangıçta dünyayı algılamanın bir aracıdır, renk ise, Max J. Fredlander'ın belirttiği gibi, yalnızca biçimin içeriksel olarak doldurulmasına bağlı olarak varlık kazanır. "Tanrı, dünyayı önce yaratıp sonra boyamamıştır" görüşüyle, görüneni bölme pratiği aslında akademik sanat eğitiminin bir dayatmasıdır. Bu nedenle, insanlık, görüneni her zaman aynı yöntemle ele almıştır: Böl ve yönet. Ancak, bu yaklaşım sonucunda, biçim ve rengin bellekteki organik bütünlüğünü kaybeden sanatçı, biçime karşı titiz ve dikkatli, renge ise keyfi ve yüzeysel bir yaklaşım geliştirmek zorunda kalmıştır. (Ergüven, 1999)

Sezgisel Resim Eylemleri

Modern sanat öncesinde, resim sanatında kurallardan sapmamak en temel yaklaşımlardan biriydi ve sanatçıların en çok kaçındığı olgu, rastlantısallık olarak görülmüştür. Özellikle realist anlayışla çalışan sanatçılar için rastlantısal öğeleri kullanmak, son derece sıra dışı bir durum olarak görülmüştür. Bununla birlikte, kullandıkları objeler veya modeller üzerinde ışık ve gölge değişimlerinin etkisiyle eserlerine istemeden de olsa rastlantısal unsurlar dâhil olabilirdi. Ancak bu durumların dışında, rastlantısal öğelerden büyük ölçüde kaçınılması gereken bir olgu olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren sanatçıların kuralları esnetmeye ve daha özgür bir şekilde çalışmaya başlamasıyla birlikte, rastlantısallık sanat eserlerinde daha görünür hale gelmiştir.

Sanat artık öğreticilik görevini bırakmış, akademik kuralların dışında, sanatçının sezgileri ile yön bulmaya başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonu ile

yirminci yüzyıl sanatında kendini gösteren bu rastlantısal dışavurumcu, sezgisel resim hareketleri, önceleri batı toplumunda benimsenmiş olan tüm resimsel öğelerden sapma olarak görülmüştür. Tüm bunlardan önce bir sanatçının ustalığı ve özgünlüğü resmin izleyicisinin daha önceden de bildiği bir olayı daha da anlamlı bir şekilde canlandırabilmesi ile ölçülmekte iken sınırları genişleyen sanat sanatçılar için özgür anlatım alanı halini almıştır.

Batı toplumlarında, modern sanat hareketlerine kadar sanatçıların ustalığı, çoğunlukla bilinen bir olayın ya da anlatının anlamını güçlendirme yetenekleriyle değerlendirilmiştir. Resim sanatı, hikâye anlatımına ya da dini, tarihi ve mitolojik konuların betimlenmesini sağlayan bir olgu olarak görülmektedir. Bu geleneksel anlayışta sanat, izleyiciyi eğitmek, bilgilendirmek ve estetik bir duyguya ulaştırmak gibi işlevler yüklenmiştir. Ancak, 19. yüzyılın sonunda bu bağlam değişmeye başlamıştır. Akademik kurallar ve yerleşik normlar, modern sanatçılar tarafından sorgulanır hale gelmiştir.

Bu değişimde, bireysel yaratıcılık ve sezgisel yönelimler ön plana çıkmıştır. Örneğin, dışavurumculuk ve soyut sanat gibi akımlar, nesnelerin ya da olayların doğrudan temsili yerine sanatçının iç dünyasını ve anlık duygularını yansıtmayı hedeflemiştir. Bu durum, sanatçılara geniş bir özgürlük alanı sunmuş, sanatın sınırlarını yeniden tanımlamalarına olanak sağlamıştır.

Kula'ya göre, sanatın düzen ve rastlantı arasındaki ilişkisini ele alırken, sanatçı fantezinin vahşi sınırsızlığı, bağısızlığı içinde rastgele dolaşılamayacağını ifade etmektedir. Bu bağlamda, içerik, biçim ve estetik yönlerin, çeşitlilik ve evren gibi unsurlar doğrultusunda belirli sınırlarla tanımlandığını vurgulamaktadır. Sanat, bu unsurlar aracılığıyla bir düzen ve anlam bütünlüğü ortaya koyar ve bu da sanatın tutamak noktalarını belirleyerek, özgürlüğün ötesinde bir yapısal denetim sağlar. (Kula, 2010)

Sezgisel yaklaşımlar, modern sanatın temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Sanatçılar, katı kurallardan sıyrılarak, kendi duyuşsal algılarına ve bireysel estetik anlayışlarına göre eserler üretmeye başlamışlardır. Bu durum, özellikle dışavurumcu ve soyut sanat hareketlerinde belirgin hale gelmiştir.

Bu bağlamda, sanat artık izleyicinin yalnızca tanıdığı ve anlamlandırdığı bir olay ya da görüntüyle sınırlı kalmamaktadır. Sanatçı, özgün bir yaratıcı birey olarak kendi dünyasını, sezgilerini ve duygularını eserine aktarmaktadır. Bu eserler, çoğu zaman rastlantısal görünebilecek unsurlarla dolu olsa da sanatçının içsel bütünlüğünün bir yansımasıdır.

Sanatçıların geleneksel malzemelerin dışında malzeme kullanmaları, estetik kaygılardan ziyade oyun amacı güderek yaratıcı bir ifade biçimi geliştirmek ve her türlü resimsel dili reddetmek, resmin yüzeyini sadece düşsel bir boşluğa bakan bir pencere olarak algılayan geleneksel görüşe meydan okuması anlamına gelmektedir. Sanatçılar, resim yüzeyini yalnızca bir temsil aracı olmaktan çıkarak, kendine özgü bir ifade alanı ve bir deney sahası olarak yeniden tanımlamaktadırlar. Kullanılan malzemeler, eserin anlamını ve izleyiciyle olan etkileşimini dönüştüren bir araç haline gelmektedir.

Vincent Van Gogh (1 853-90) da kalın, şiddetli fırça darbeleri ve yoğun enerjisiyle görünen dünyanın izlenimlerini değil de yaşamın kendinde uyandırdığı yoğun duyguyu resmederek, Dışavurumculuğa açılan kapının başlıca figürlerinden biri olmuştur. (Antmen, 2008, s. 26)

Van Gogh mektuplarında “Şu anda, tomurcuklanmış meyve ağaçlarının büyüleyici dünyasında kaybolmuş durumdayım; pembe şeftaliler ve sarı-beyaz armutlar gözlerimin önünde canlanıyor. Fırça darbelerim belirli bir düzene ya da kurala bağlı değil; tuvale rastgele vuruyor ve o haliyle bırakıyorum. Kalın boya katmanlarının yoğunluğu, boyanın hiç değmediği boş alanlar, tamamlanmamış bölgeler, tekrarlar ve doğal bir vahşilik bir arada yer alıyor. Ortaya çıkan sonuç ise öylesine rahatsız edici ve öylesine kışkırtıcı ki, teknik konusundaki yerleşik fikirleri sorgulayanlara adeta meydan okuyan bir armağan gibi görünüyor.” (Antmen, 2008) Sanatçının ifadesinde yaratım sürecinde bilinçli ve sistemli bir planlamadan ziyade, anlık sezgilere, içgüdülere ve spontane kararlara dayalı bir yaklaşım benimsediği görülmektedir. Fırça darbelerinin düzenli ya da önceden tasarlanmış bir yapıya sahip olmaması, boyanın bazı alanlarda yoğun bir şekilde birikmesi, diğer bölgelerin ise tamamen boş bırakılması, bu rastlantısallığın somut göstergeleridir. Eserin yaratım sürecinin, kontrolsüzlük ve kendiliğindenlik üzerinden şekillendiğini, böylece sanatçının önceden belirlenmiş teknik kuralları ve estetik kaygıları reddederek özgür ve doğal bir ifade alanı yarattığını görülmektedir. Bu, aynı zamanda eserin izleyiciyi esere davet eden, eserin ifade gücünü izleyiciye sorgulatan etkileşimli bir sanat deneyimi yaşamasını sağlayan etkenlerdendir.

Modern sanatçılar, kendilerini ifade etme konusunda sınırsız bir özgürlük arayışına girmişlerdir. Kolaj tekniğini kullanmaya başlayarak, birbirinden tamamen farklı öğeleri bir araya getirip yeni bir bütün oluşturmuşlar ve bu süreçte doku kopukluğunu yadırgamamışlardır. Bu yaklaşım, neredeyse tüm sanatçılar tarafından benimsenmiş bir tutum haline gelmiştir.

Kübizmi, bir tür baştan savma yaklaşım veya ciddiye alınmayan bir tarz olarak görenler dahi, kısa bir süre içinde bu özgür dışavurum biçimine alışmışlardır. (Lynton) 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında sanayi devrimi ve teknolojik gelişmeler, sanatın doğasını köklü bir şekilde değiştirmiştir. Sanatçılar, geleneksel kalıpları sorgulayarak yeni ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Kübizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi akımlar, rastlantısallığı bilinçli bir strateji olarak kullanmıştır.

Dünya Savaşlarının Plastik Sanatlarda Oluşturduğu Değişimler

Dünya tarihinde pek çok alanda değişime neden olan dünya savaşları, plastik sanatlar alanında da yapısal değişimlere yol açmıştır. I. Dünya savaşı ve etkileri, o dönemler sanatın kalbinin attığı Avrupa ülkelerini derinden etkilemiştir. Sanatçıların birçoğu ekonomik sıkıntılarla yüzleşmiş, yakılan yıkılan enkazların yanı sıra cepheye katılma gerçeği ile yüz yüze gelmişlerdir. Pek çok sanatçı savaşa katılmak zorunda kalmış, katılmayanlar ise savaşa katılmayan ülkelere göç ederek dünyayı sarsan atmosferi kendi anlatı dilleri ile ifade etmişlerdir. Böyle bir atmosferde doğan dada akımı savaşın anlamsızlaştırdığı pek çok kavramdan yola çıkarak bir anlatım dili olarak oluşmuştur. I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkıcı ortamda, bir yansıma ve karşı çıkış hareketi olarak ortaya çıkan Dada, dönemin değerlerini eleştiren aydın ve sanatçılar tarafından başlatılmıştır. Bu sanatçılara göre, toplumda yerleşmiş değerlere uygun biçimde eser üretmek, yozlaşmış bir düzene para karşılığında hizmet etmek anlamına gelmekteydi ve sanatçılar bu durumda yalnızca basit, ticari araçlara indirgenmiş olmaktadır. Bu perspektiften hareket eden Alman yazarlar Hugo Ball ve Richard Huelsenbeck, Romanyalı şair Tristan Tzara ve Alsaslı heykeltıraş Jean Arp, 1916 yılında Zürih'te bulunan Cabaret Voltaire adlı eğlence mekânında gerçekleştirdikleri çeşitli performanslar aracılığıyla Dada hareketinin temellerini atmışlardır.

Dada hareketinin ismi, aslında tesadüfi bir şekilde seçilmiştir. Tristan Tzara, hareketin adını belirlemek için bir Fransızca-Almanca sözlükten rastgele bir sayfa açmış ve karşısına çıkan "dada" kelimesini benimsemiştir. Bu kelime, Fransızca'da çocukların "deh deh" diyerek tahta ata bindikleri bir oyuncak ifade eden bir terimdir. Dada hareketinin kurucuları, rastlantısallığı ve alakasızlığı, var olan sanat anlayışına ve toplumsal yapıya karşı bir başkaldırı olarak kullanmışlardır. Bu yaklaşım, sanatı geleneksel anlamların ve düzenin dışına çıkaran bir anlayışla şekillendirmiştir. Dadaizm hem anlamlı hem de anlamsız olarak görülen eserler üretmiş, sanata yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu eserler, derin anlamlar taşıdığı kadar izleyiciyi şaşırtan ve sorgulatan nitelikler de taşımaktadır. Bu anlayışın felsefesi, tamamen rastlantısallık ve absürdizm üzerine

kurulmuş, sanatı sadece estetik değil, toplumsal ve kültürel yapılarla da ilişkilendirerek sorgulamıştır. (Antmen, 2008, s. 122)

Dadaist sanatçılar, rastlantıyı estetik bir araç olarak kullanan ilk öncüler arasında yer alır. Jean Arp, kolajlarında rastgele düşen kâğıt parçalarının oluşturduğu kompozisyonları sanat eseri olarak sunarak, rastlantısallığın yaratıcı gücünü sergilemiştir.

Sanat, II. Dünya Savaşı'na kadar büyük ölçüde Paris merkezli olmuştur ve Avrupa, sanatsal üretim ve yaratıcı yeniliklerde egemen konumunu uzun süre korumuştur. Ancak savaşın ardından, özellikle Amerika Birleşik Devletleri, sanat dünyasında dikkat çekmeye başlamıştır. Jackson Pollock, Arshile Gorky gibi sanatçılar, aksiyon sanatını benimseyerek rastlantısallıktan yararlanmışlardır. Bu anlayış, Avrupa'da da Hans Hartung ve Serge Poliakoff gibi sanatçılar tarafından da benimsenmiştir. Aksiyon sanatı, Amerikalı sanatçılar için, bir tür spontaniteyi ve doğaçlamayı ifade etmektedir. Gerçeküstücülüğün bilinçaltına dayanan deneysel yöntemlerinden farklı olarak, aksiyon sanatı daha çok anlık eylemlerle, izleyiciye sanatın yaratılma sürecini de görsel olarak sunmuştur. Bu, sanatı bir eyleme dönüştürerek, eserin yaratılma sürecini ve sanatçının ruh halini dışa vurmak amacı gütmektedir. (Tansuğ, 1991)

Avrupa'nın savaşlar sonrası sosyo-ekonomik durumu, sanatçılara tanınan imkanlar ve Avrupa'dan gemi ile ulaşım kolaylığı nedeni ile Amerika'yı çekici kılmıştır. Sanatçılar Avrupa'nın içinde bulunduğu durumdan Amerika'ya göç ederek aynı zamanda hem eserlerini üretme hem de sergileme imkânı bulmuştur. Bunun yanı sıra Amerika'nın yükselişi sırasında yeni bir ulus imajı inşa etmek projesi için sanat, güzel bir propaganda aracı olmuştur. Böylece verilen destekler ve gerçekleştirilen sanatsal organizasyonlar ile modern sanatın merkezi New York olmuş, Amerika ise kendi içinden çıkan bir sanat akımına, dışavurumcu sanat hareketlerine, action painting akımına sahip olmuştur. Bu yeni akım hızlı bir şekilde Batı dünyasında yayılmış ve kabul görmüştür.

Soyut Dışavurum ve Rastlantısal Teknikler

II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanatı, rastlantısallığı yoğun bir şekilde benimsemiştir. Özellikle Jackson Pollock'un damlatma (drip painting) tekniği, sanatçının bilinçli kontrolünü sınırlayarak rastlantısallığı yaratıcı sürecin bir parçası haline getirmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrasında Batı sanatında "Soyut Dışavurumculuk" akımı etkili hale gelmiş ve sanatsal ifade üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bu akımın eserleri, içgüdüsel hareketlerle oluşturulan boya dökülmeleri ve hızla yapılmış

fırça darbeleriyle, sanatçının bilinçaltını açığa çıkartarak özgünlüğü ortaya koyma amacını taşımaktadır. Soyut dışavurumcu sanatçılar, rastlantısal etkiler, odaksız kompozisyonlar ve geleneksel perspektif kurallarını dışlayan yapılar oluşturarak alışılmışın dışında bir ifade biçimi geliştirmişlerdir. Bu bağlamda, sanatçının rastlantısal fırça vuruşları, onun sanata olan yaklaşımını ve kişisel düşüncelerini kanıtlayan bir özgürlük ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda, bu tarz eserler, savaşın yarattığı travmaların ve toplumsal düş kırıklıklarının sanatsal bir yansıması olarak yorumlanmıştır. Soyut dışavurumculuk hem bireysel hem de toplumsal düzeyde, dönemin ruhunu yansıtan ve sanatçıların iç dünyalarını doğrudan aktardıkları bir alan haline gelmiştir. (Garmener, 1997)

Modern sanat öncesinde, resim sanatında kurallardan sapmamak en temel yaklaşımlardan biriydi ve sanatçıların en çok kaçındığı olgu, rastlantısallık olarak görülmüştür. Özellikle realist anlayışla çalışan sanatçılar için rastlantısal öğeleri kullanmak, son derece sıra dışı bir durum olarak görülmüştür. Bununla birlikte, kullandıkları objeler veya modeller üzerinde ışık ve gölge değişimlerinin etkisiyle eserlerine istemeden de olsa rastlantısal unsurlar dâhil olabilirdi. Ancak bu durumların dışında, rastlantısal öğelerden büyük ölçüde kaçınılması gereken bir olgu olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren sanatçıların kuralları esnetmeye ve daha özgür bir şekilde çalışmaya başlamasıyla birlikte, rastlantısallık sanat eserlerinde daha görünür hale gelmiştir.

20. yüzyılın başlarında, sanayi devriminin etkisiyle seri icatlar şaşırtıcı bir hızla gelişme göstermiştir. Bu hızlı teknolojik ilerleme, plastik sanatlarda biçim ve kalıp kırma eğilimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Yüzyılın ekonomik savaşları, küresel krizleri ve derin sosyal dönüşümleri, yalnızca toplumsal yapıları değil, aynı zamanda sanatçının bireysel deneyimlerini ve özgürlük anlayışını da derinden etkilemiştir. Materyalizmin yarattığı sürekli endişe ve huzursuzluk, birey ve toplum üzerinde derin psikolojik etkiler bırakmıştır.

Bu bağlamda, sanatçılar, yaşadıkları çağın sınırlamalarına ve belirsizliklerine karşı bir tepki geliştirmiştir. İçsel gerilimlerin bir yansıması olarak, geleneksel kalıp ve biçimlere meydan okuyarak sanat pratiğinde radikal bir dönüşüme gitmişlerdir. Bu dönüşüm, hem yaratıcı ifade arayışlarının bir sonucu olarak hem de sanatı, dönemin ideolojik ve sosyoekonomik koşullarından bağımsız bir varlık alanı olarak yeniden tanımlama çabasıyla şekillenmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda rastlantısal öğelerin daha olumlu bir şekilde karşılanmaya başladığı görülmektedir. Resmin bütünlüğünü bozabileceği yönündeki kaygılar

azalırken, bu öğeler sanat eserlerinin ana teması haline gelmiştir. Sanatçılar, artan ifade özgürlüğü sayesinde, eserlerinde rastlantısal unsurları daha sık ve cesur bir şekilde kullanmışlardır. Bu eğilim, yaratıcı süreçlerde spontane yaklaşımlara ve deneysel tekniklere olan ilginin artmasıyla desteklenmiş, sonuç olarak modern ve çağdaş sanat eserlerinde rastlantısallığın belirgin bir estetik değer kazandığı bir dönem başlamıştır.

Sanatçılar ve Rastlantısal Öğeler

Sanatçılar rastlantısal öğelerden farklı yöntemlerle faydalanmışlardır. Yapıtlarında kullandıkları malzemeleri rastgele seçen sanatçılar kadar, yapıtlarına yön verirken rastlantıdan . Sanatçılar, eserin sonucunda ne ortaya çıkacağını öngörmeden, sıradan bir nesneyi sanat malzemesi olarak değerlendirebilmişlerdir. Bazı sanatçılar yapıtlarında damlatma ve sıçratma tekniklerini kullanarak yer vermişlerdir. Pollock'un yanı sıra, Hans Hartung gibi sanatçılar, rastlantısal boyama teknikleriyle soyut kompozisyonlar yaratmışlardır. Bazı sanatçılar ise doğanın rastlantısal izlerinden faydalanmışlardır. Andy Goldsworthy gibi sanatçılar, doğadaki rastlantısal olayları (rüzgâr, su, toprak) eserlerine entegre ederek sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi vurgulamışlardır.

Sanat ve doğa arasında var olan ilişki, geniş bir şekilde kabul edilmektedir. İnsan, doğanın bir parçası olarak, doğa ve onun unsurlarıyla birlikte rastlantısallıkla bağlantılıdır. Hegel'in görüşlerine atıfta bulunarak, "bilimsel kesinlik gevşetilir; çünkü sanatın içeriği, içsel bir ilerleme ve anlatım araçlarıyla, gerekli biçimlerin şekillendirilmesi sürecini hatırlatır" denilebilir. (Kula, 2010, s. 12)

Faragoya göre; “Tuale temas edilmeden, boşlukta dönen bir hareketle çizilen çizgi, herhangi bir biçim oluşturmaz. Bu çizgi, yalnızca saf bir enerji akışını ifade eder ve herhangi bir şeyi sınırlandıramaz. Batı sanatında, Akademi'nin ortaya çıkışından bu yana var olan geleneksel bir karşıtlık, burada aşılmaktadır: çizgi ve deseni temsil edenlerle, renk ve resmi temsil edenler arasındaki ayrım ortadan kalkar.” (Farago, 2006)

Picasso, eserlerinde farklı unsurları sıklıkla bir araya getirmiş ve sürecini şu şekilde ifade etmiştir: “Sanat eserlerimde kullandığım parçaları bir araya getirme yöntemim tamamen sezgisel bir şekilde ilerliyor. Malzemenin kendi doğasına ve formuna uygun olarak birbirleriyle ilişkilennmelerine izin veriyorum.” (Walther, 1997)



Görsel I: “Üç Müzisyen”, Pablo Picasso, 200 cm x 222 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Modern Sanat Müzesi, New York, 1921

Kaynak: <https://www.pablocassio.org/three-musicians.jsp>

Görsel I’ de müzisyen figürleri kesin geometrik şekillerle oluşturulmuş olmasına rağmen, bu şekillerin nerede başladığı ve nerede bittiği net bir şekilde anlaşılmamaktadır. Şekiller birbiriyle keşişerek üst üste gelmektedir. Bu durum, figürlerin tesadüfen bir araya getirilmiş görünmesine neden olmaktadır. Bu durum düzenli bir kompozisyon hissi yaratırken, diğer yandan bilinçli bir rastlantısallığın göstergesidir. Arka planın farklı bölümlerinin birbiriyle uyumsuz gibi görünmesi ve zeminin yamuk bir perspektifte çizilmesi, kompozisyona dinamik bir yapı kazandırmaktadır. Eserde, bir natüremortun dinamik bir yorumu olarak, nesneler ve figürler, düz kesitlerle bir araya gelmiştir. Bu kesitler kâğıt kesikleri gibi birbirine organik bir düzende değil, adeta tesadüfen birleştirilmiş gibidir. Ancak, bu parçalar, bütünsel kompozisyonda uyum içinde birbirleri ile ilişkilendirilmiştir. Picasso’nun soyutlamaya olan yaklaşımı, figürlerin ve nesnelerin doğal formlarından uzaklaşarak daha fazla deneysel ve rastlantısal bir düzen yaratmaktadır. Örneğin, Pierrot’un kollarının biri olmaması ya da ellerinin farklı bağlantı noktalarına sahip olması, kasıtlı bir rastlantısallığın işaretidir.



Görsel II: Build Head, Hazır Nesne, Pablo Picasso, 1942, Picasso Müzesi, Paris

Kaynakça: <https://www.pablopicasso.org/bull-head.jsp>

Bir gün hurdalıkta eski bir bisiklet selesi buldum. Hemen yanında da paslanmış bir gidon duruyordu. Bu iki parçayı zihnimde aniden birleştirdim; bu süreç tamamen kendiliğinden gelişti. Yapmam gereken tek şey, aklıma gelen bu fikri takip ederek bu iki parçayı kaynakla bir araya getirmektir. Bronz heykellerin en çarpıcı özelliği, beklenmedik nesnelerle bile bir bütünlük sağlayabilmesidir; farklı parçalar bir araya geldiğinde artık ayrılmaz bir bütün oluştururlar. (Walther, 1997) Bu durum, sanatçının yaratıcı sürecinde rastlantıdan faydalanarak ve malzemenin sınırlarını aşarak ona yeni bir anlam kazandırma gücünü de göstermektedir. Sanatçıların rastlantısal öğelerle karşılaşmış olmaları tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Sanatçının yaratıcılığı ile buluşan rastlantısal öğeler sanatçılar için özgün yapıtlar üretebildikleri imkanlar oluşturmaktadır.

Yapıtlarında rastlantısal öğelere yer veren sanatçılara bir diğer örnek Kurt Schwitters'dır. Schwitters, döküntülerden ve gelişigüzel seçtiği her türlü malzemeden faydalanan sanatçılardan biridir. Karşısına çıkan her türlü materyali ister alçı ister tahta parçası olsun, konuya bağlı kalmaksızın seçmiştir. Bu malzemeleri seçmesi için tek kriter, onların ilgisini çekmesi olmuştur. Schwitters, tüm bu parçaları rastgele bir araya getirerek *Merz* yapıtlarını oluşturmuştur.



Görsel III: Kurt Schwitters, 91 cm x 70 cm, Karışık Teknik, 1921, Merz, Moma, New York,

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/198/2638>

Sanatçıya göre, bu rastgele parçaların bir araya getirilmesi, yalnızca estetik bir arayış değil, aynı zamanda hayatın kaotik doğasına ve zorluklarına karşı bir direnç göstergesiydi. Schwitters, bu süreci yaratıcı bir protesto ve yaşamın karmaşasına karşı bir duruş olarak değerlendirmiştir. Görsel III’de de sanatçının rastgele görselleri bir araya getirerek oluşturduğu bir kompozisyon yer almaktadır. Kullanılan her bir obje veya parça (örneğin gazete küpürü ya da yıpranmış bir kumaş parçası), bir gösterge olarak işlev görmektedir. Bu objeler, dönemin savaş sonrası ekonomik buhranını, endüstriyel üretim patlamasını ve gündelik hayatın kaotik yapısını ifade etmektedir. Schwitters rastlantısallığı, ilk bakışta karmaşık görünen bir düzende oluşturmuş, izleyiciye tek bir anlam sunmanın aksine, her parçanın farklı çağrışımlar yapmasına olanak tanıyarak dönemin kaotik yapısını izleyiciye anlam katmanları ile aktarmaktadır.

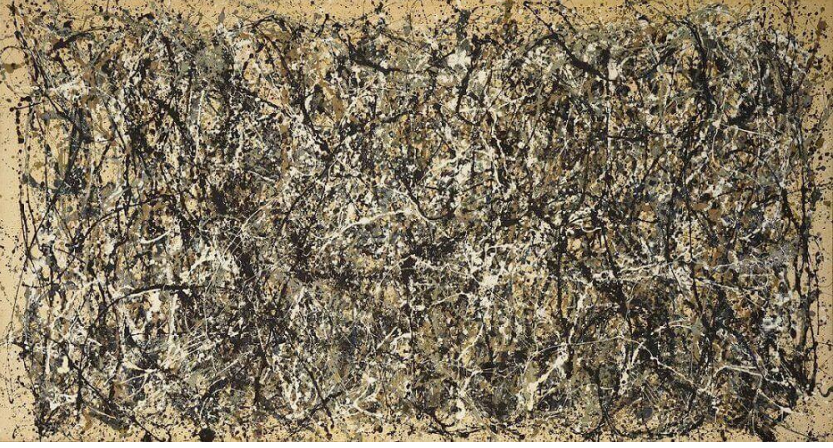
Belli sayıda benzer nesne arasından bir tanesini seçmenin rastlantısal olması için, insanın gözlerini kapatması yeterlidir. Sürrealistler rastlantıyı üretmezler gerçi, ama meydana gelme olasılığı yüksek olmayan olaylara özel bir ilgi gösterirler. Böylece, önemsiz olmaları (yani kişinin beklentileriyle ilgisiz olmaları) nedeniyle gözden kaçan rastlantısal olayları kaydedebilirler. Araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan fenomenlere yönelir. Gündelik olanın içinde harikulade olanın keşfedilmesi, kuşkusuz kent insanının tecrübe imkânlarının zenginleşmesini sağlar. Ama bu, izlenimlere açık olma yönündeki bir duyarlılık adına amaçları hor gören, özel bir davranış tipi gerektirir. Gelgelelim, sürrealistler bununla yetinmezler; sıra dışı olanı ortaya çıkartmaya çalışırlar. Belli yerlere odaklanmaları ve bir mythologie moderne

oluşturma çabaları, rastlantıya hukmetme, sıra dışı olanı yinelenebilir kılma amaçlarına işaret eder. (Bürger, 2003)

Alışılmış sanat anlayışının duyusalılığına ve anlatımına açılan savaş ile yıkılan gelenekler, dışa-vurum sanatının bir akım olmasıyla başlamıştır. Pek çok sanatçının bu akıma katılmasıyla, rastlantısallık ve sezgisellik olmaksızın hızlı kentleşmeye, endüstrileşmeye, yozlaşmaya, savaşa, eserleriyle karşı çıkmışlardır. Rastlantı, bazı sanatçıların, salt sezgi ve coşku niteliklerinin var olmasıyla üretilen bir yapıtın, gerçek sanat olabileceğini savunmalarıyla ön plana çıkmaktadır. 1945 sonrası doğan Soyut ekspresyonizm akımı 1960'lı yıllara kadar sürmüş ve uygulanmıştır. İkinci dünya savaşından sonra resim sanatı kuralsızdır. Tuval üzerinde görülen şeyler, bilinçdışı yapılmışlardır. Burada ruhsal, hazırlıksız, kuralsız uygulamalar söz konusudur.

Soyut dışavurum akımının temsilcisi Jackson Pollock yapıtlarında rastlantıya büyük ölçüde yer veren sanatçılardandır.

Varnedoe, Pollock'un yöntemini şu şekilde açıklar: "Burada asıl hikaye yüzeydedir ve bu yüzeyde bulunmayan unsurlara yapılan göndermeler, somut, gerçek ve fiziksel bir sunumla ifade edilir. Pollock, tuvali zemine yerleştirip havada boyadığı ve boyanın yerçekimi etkisiyle tuvalin üzerine düşmesine izin verdiği için, eserlerindeki çizgiler, onun boşluktaki fiziksel hareketlerinin izleri olarak işlev görür. Elbette bir dereceye kadar tüm sanat eserleri bir çeşit fiziksel aktivitenin izlerini taşır. Ancak Pollock'un tekniği, bu durumu aşırı uçlara taşımayı başarır; eserleri deneyimimizin son derece önemli bir parçası haline gelir. Çünkü Pollock'un dökme tuvallerine baktığımızda, karşımızdaki işaretlerin yaratılmasında gerekli olduğunu düşündüğümüz fiziksel hareketleri zihnimizde yeniden canlandırma eğiliminde oluruz." (Omri, 2004)



Görsel IV: Jackson Pollock, *31 Numara*, 269,5 cm x 530,8 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1950, Moma, New York,

Kaynak: <https://www.jackson-pollock.org/one-number31.jsp>

Resmin içindeyken ne yaptığının farkında değilim. Yaptıklarımı ancak bir tür 'fark etme' sürecinden sonra görebilirim. Değişiklik yapmaktan veya simgeleri bozmaktan korkmam; çünkü resim, kendine özgü bir yaşama sahiptir. Ben, bu yaşamın ortaya çıkması için çaba gösteririm. Resimle bağımı kopardığım takdirde ortaya çıkan sonuç anlamsızlaşır. Ancak bu bağ sürdüğü sürece saf bir uyum ve doğal bir etkileşim oluşur, böylece iyi bir resim ortaya çıkar. (Lynton, Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, 2000)

Görsel IV'de yer alan yapıt, Pollock'ın çalışmalarını temsil eden önemli çalışmalarından birisidir. Pollock'un damlatma tekniği, fırçanın geleneksel kullanımını tamamen reddetmektedir. Sanatçı, boyayı tuval üzerine damlatır, sıçratır veya akıtır. Bu süreçte hareket, hız ve rastlantısallık, eserin oluşumunu belirlemektedir. Pollock, boya akışını, tuvalin hareketlerini ve kendi vücut ritmini bilinçli bir şekilde yönlendirerek, rastlantısallığı estetik bir bütünlüğe dönüştürmektedir. Sanatçının yapıtı oluştururken yakaladığı dinamizmi, anı dondurup tualde ölümsüzleştirdiği eylem resmi (action painting) örneklerinden biridir.

Rastlantısal teknikleri benimseyen sanatçılar, sanat tarihinde önemli bir dönüşümün öncüsü olmuş ve sanatın ifade olanaklarını genişletmişlerdir. Jackson Pollock'un damlatma tekniğinden Kurt Schwitters'in kolajlarına, Jean Arp'ın kes-yapıştır kompozisyonlarından Robert Rauschenberg'in rastlantısal nesne kullanımlarına kadar birçok sanatçı, rastlantısallığı bir ifade biçimi olarak ele almıştır. Bu sanatçılar, geleneksel kalıpları yıkarak, bireysel sezgi, bilinçdışı ve

rastlantı arasındaki ilişkiyi keşfetmişlerdir. Rastlantısallık, yalnızca bir teknik olmaktan öte, sanatın ontolojik sınırlarını sorgulayan bir tavır olarak, izleyiciyi eserin yaratım sürecine dâhil eden ve ona yeni anlamlar atfetme özgürlüğü tanıyan bir yaklaşım sunmuştur. Böylece, rastlantısal yöntemlerle üretilen eserler, sanatçının bireysel özgünlüğü ile izleyicinin aktif katılımı arasında yeni bir diyalog alanı oluşturmuş, plastik sanatların ifade çeşitliliğini derinleştiren bir paradigma olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.

Sonuç

Plastik sanatlarda rastlantısallık, yalnızca bir teknik veya yöntem olmanın ötesine geçerek, sanatın ontolojik sınırlarını sorgulayan ve yeniden tanımlayan bir paradigmayı temsil etmektedir. Sanatçıların yaratım sürecinde bilinçli kontrolü kısmen terk ederek rastlantısallığı benimsemesi, sanatı bir temsil aracı olmaktan çıkarıp bir varoluş alanına dönüştürmüştür. Bu bağlamda, rastlantısallık, modern ve çağdaş sanatın epistemolojik temellerine yönelik radikal bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir.

Rastlantısallık, sanatçının kontrolünü kısmen devreden bir yaklaşım sunmuştur. Bu durum, sanatçının sezgileriyle çalışmasına olanak tanıırken, izleyicinin eserle kurduğu ilişkiyi de çeşitlendirmektedir. Paul Klee'nin "sanat görünmeyi görünür kılar" yaklaşımı, rastlantısal süreçlerin sanat eserine nasıl farklı anlam katmanları kazandırdığını açıklamaktadır.

I. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan Dadaizm, rastlantısallığı hem toplumsal değerlerin eleştirisi hem de mevcut estetik anlayışların yadsınması olarak kullanmıştır. Bu hareket, rastlantısallığın hem anlamsızlık hem de anlam arayışı ile bir arada var olabileceğini göstermiştir. II. Dünya Savaşı sonrası Soyut Dışavurumculuk ise rastlantısallığı, bireyin varoluşsal kaygılarının ve bilinçdışı dünyasının ifadesine dönüştürmüş, bu durum, sanatı, insanın içsel çatışmalarını ve çağın ruhunu yansıtan bir alan haline getirmiştir.

Rastlantısal öğeler, sanatçının eseri üzerindeki otoritesine meydan okuyan, yaratıcı süreci özgürleştiren ve malzemeye kendiliğinden bir ifade alanı tanıyan bir araç olarak şekillenmiştir. Jean Arp'ın rastlantısal kolajlarından Jackson Pollock'un damlatma tekniğine kadar, bu yaklaşımın çeşitli biçimleri, sanatı yalnızca estetik değil, aynı zamanda felsefi ve psikolojik bir deneyime dönüştürmüştür.

Sanatın rastlantısallıkla olan bu ilişkisi, bir anlamda, Hegel'in sanatın idealarla olan ilişkisine dair metafizik sorularını yeniden gündeme getirmiştir: Sanat, estetik bir düzenin inşası mıdır, yoksa düzeni reddeden bir kaotik özgürlük alanı mı? Bu soru, modern ve çağdaş sanatın temel sorunlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir.

Sonuç olarak, rastlantısallık, plastik sanatların dinamik doğasını vurgulayan bir estetik ve felsefi boyut kazanmıştır. Bu durum, sanatı hem yaratıcı hem de kavramsal düzeyde, durağanlıktan uzak, sürekli bir oluş ve dönüşüm süreci olarak tanımlamaktadır. Sanatçıların bu sürece olan yaklaşımları, yalnızca bireysel yaratım süreçlerini değil, sanatın kendisinin anlamını ve işlevini de dönüştürmüştür.

Rastlantısallık, plastik sanatlarda estetik bir araç olarak hem geleneksel hem de çağdaş bağlamlarda önemli bir yere sahiptir. Dadaistlerin bilinçli bir başkaldırı olarak kullandığı rastlantısallık, Soyut Dışavurumculuğun sezgisel süreçlerinde ve dijital sanatın algoritmik dünyasında yeni anlamlar kazanmıştır. Sanatçı ve izleyici arasındaki dinamikleri dönüştüren rastlantısallık, plastik sanatların evriminde etkili olmaya ve sanatçıların eserlerini özgünleştirmeye devam etmektedir.

Kaynakça:

- Antmen, A. (2008). *20. YY Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (tarih yok). *Oluş ve Bozuluş* (1 b.). (A. Beyaz, Dü., & Y. Sev, Çev.) Mart: Pinhan Yayıncılık.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*. (A. Artun, Dü., & E. Ö.-Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çalıkoglu, L. (2000). Eylemin Resmi, Gerçeğin Bulgulanması. (170), s. 48.
- Ergüven, M. (1999). “Biçim ve Oluş ”, Sanat Dünyamız Dergisi. *Sanat Dünyamız Dergisi*(31), s. 103.
- Farago, F. (2006). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.) Doğubatı.
- Garmener, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımları, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kula, O. B. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Lynton, N. (2000). *Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi*. (S. Ö. Cevat Çapan, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Omri, M. (2004, 01 27). Jackson Pollock’s Adress to the Nonhuman. *Oxford Art Jurnal*, s. 11.
- Serutlaz, M. (1987). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (D. Erbil, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Walther, İ. F. (1997). *Paplo Picasso*. (A. Antmen, Çev.) Tachen.
- <https://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersbelgeyazilari/index.html>. adresinden alındı

Görsel Kaynakça:

- Görsel I: <https://www.pablopicasso.org/three-musicians.jsp>
- Görsel II: <https://www.pablopicasso.org/bull-head.jsp>
- Görsel III: <https://www.moma.org/audio/playlist/198/2638>
- Görsel IV: <https://www.jackson-pollock.org/one-number31.jsp>

BÖLÜM 2

Sanatta Ar ve Vr Teknolojileri ile Çevre Temasının Uygulanışı ve Örnekleme

Atiye Güner¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Gaziantep / Türkiye, ORCID:0000-0003-4984-109X

GİRİŞ

Küresel dünyada güncelliğini devam ettiren bir konu olan çevre sorunlarının neredeyse tamamı doğası gereği uluslararasıdır (Kaya,2020:167). Ozon tabakasının incilmesi, sera etkisi, çölleşme, denizlerin ve okyanusların kirlenmesi, ormanların yok olması gibi çevre sorunları küresel bir sorun olmakla da sınırlı olmayıp uzayı da etkisi altına almaktadır (Kaya,2020:167-168). Çevre sorunlarının, genel olarak insanlık tarihi ile başladığı varsayılsa da, çevre sorununun küreselleşmesinin endüstrileşmeyle başladığı söylenebilir. Çevrenin bozulması veya kirlenmesi ve kaynakların tüketilmesi çok önemli çevresel sorunlardır. Ayrıca, kirlenme ve bozulma, yalnızca meydana geldikleri yerle sınırlı kalmayıp, zincirleme reaksiyonla yayılarak küresel etki oluşturabilmektedir. (Çelebi, 2007:273). Bu sorun sınırları aşan hareketlerin yarattığı sonuçlarla sanatta dahil tüm disiplinlerin konu edindiği ve iş birliği yaptığı bir duruma dönüşmektedir.

Sanat, çevre ve özellikle doğa ile en başından beri ilişki içinde olsa da çevrenin ve doğanın bizzat konu olarak seçildiği ve de malzemesi çevre olan sanat 1960'ların sonlarında ortaya çıkar. Arazi sanatı ya da yeryüzü eserleri diye de bilinen bu sanat türü, malzemeler ve yerler bakımından sanatın sınırlarını genişleten pek çok eğilimden biri olarak ortaya çıkmıştır (Dempsey, 2007:262). Yeryüzü sanatı, ortamı malzemesi yaparak kentlerin dışına çıkarır. Bu anlamıyla, ekolojiye ilginin artışı ve kirlenmenin tehlikelerinin, tüketimciliğin aşırılıklarının bilincine varmanın sanattaki izdüşümleri olarak görülebilir. Yeryüzü sanatçılarının çoğu Amerikalı ve İngiliz sanatçılardır. O dönem yapılan çalışmaların çoğunda arkeolojik yerlerin tinselliğine gönderme yapılmıştır. Amerikalı sanatçı Robert Smithson'un *Spiral Jetty* çalışması (1970) (Görsel1) Utah, Great Salt Lake'deki terk edilmiş bir endüstri sitesinde düşünülmüştür.

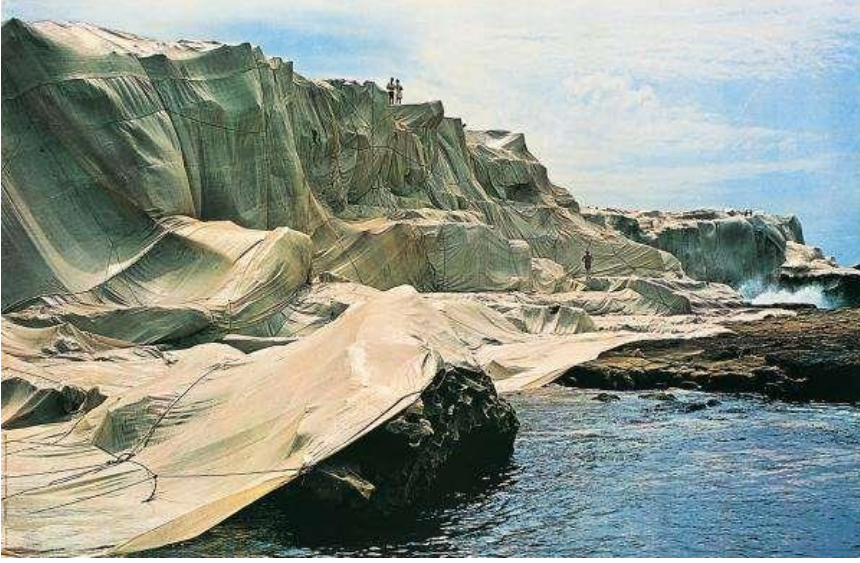
Görsel 1. Spiral Jetty. Robert Smithson.1969-1970. Great Salt Lake,Utah (http1).



Smithson petrol araçlarının bozduğu ve endüstriyel atıkların olduğu araziye ünlü ve romantik bir sanat enstalasyonuna dönüştürmüştür (Dempsey, 2007:261). Smithson, fiziksel entropi anlayışı ‘tersine evrim’ kendi kendini yok etmeden ve bunun yanı sıra doğanın kendini yenileyen süreçleriyle sahiplenip dönüştürme imkanlarından çok etkilenir. Doğaya sanat adına sahiplenilen ve erozyonun da müdahalesiz doğa adına sahipleneceği bir çalışma olan Spiral Jetty ile bu temayı açıklar.

Wrapped Coast, Christo ve Jeanne-Claude’un, Sidney’in Little Bay koyunun bir kısmını plastik kumaşla sardığı 1969 tarihli bir çevresel sanat yapıtıdır (Dempsey,2007:261). (Görsel 2). Bu çalışmada 93 bin metrekarelik erozyon kontrol malzemesi ve 58 kilometrelik polipropilen ipi kullanılmıştır. Sahil şeridi 28 Ekim 1969’dan itibaren on hafta boyunca örtülü kalmıştır.

Görsel 2. Wrapped Coast, Christo and Jeanne-Claude.Little Bay, Sidney, Avustralya, 1968-69 (http 2)



Antmen'e göre (2008:256) Arazi ya da toprak sanatı, önemli çevre sorunlarının olduğu bir dünyada çağdaş sanatçıların doğaya yönelik duyarlılığının bir göstergesidir. Aynı zamanda sanatın işlevine yönelik soruları düşündüren bir bilinçlendirme çabası olarak görülebilir.

Günümüzde de küresel ölçekteki sorunlar sanata malzeme olmaktadır. Dijital teknolojinin sanatta kullanılışı ve sanata sağladığı erişim, dolaşım ve sergileme Güner ve Gülaçtı'ya (2019:259) göre çağdaş sanatı küreselleşme ile çok yakınlaştırmıştır. Küresel sorunların dijital yollarla sergilenişinde sanat aracı olmuştur.

Bu çalışmada Sanal Gerçeklik (VR) ve Arttırılmış Gerçeklik (AR) teknolojileriyle uygulanmış ve sergilenmiş, çevreyi ve çevresel sorunları konu edinen sanat çalışmalarından örnekler verilmiştir. Seçilen çalışmalarda; küresel ısınma ve bağlı olarak iklim krizi ve doğadaki türlerin yok edilişi konu edilmiştir. Küresel ısınma insandan kaynaklanan bir iklim krizine yol açmaktadır. Doğadaki bazı canlı türlerinin yok olması da bu krize bağlı olarak gerçekleşebilmektedir. Günümüz sanat olaylarının küresel sorunlara yaklaşımı ve gerçek algısını etkileyen dijital teknolojilerle yapılan sanatsal uygulamalar çevreye bağlı sorunların farkındalığında etkili olmaktadır.

Çalışmada giriş bölümünden sonra VR ve AR teknolojilerinin özelliklerine değinilmiştir. Küresel çevre sorunlarının VR, AR teknolojileri ile uygulanışı örnekleri bölümünde ise çevre sorunlarının AR VR teknolojileri ile sergilendiği sanat çalışmalarından örnekler verilmiştir.

Sanatta VR ve AR Teknolojileri

VR teknolojisi, gerçek ortamı, görünüm, malzeme, yüzey ve renk gibi özellikleri ile doğru bir şekilde taklit etmeyi içerir. VR teknolojisinin temel özellikleri simülasyon teknikleri ile ilişkilidir. Simülasyon, teknik bir tanımla; “gerçek dünyadaki bir fiziksel sisteme ait verilerin sanal bir ortama taşınmasıyla gerçek sisteme ait özelliklerin izlenmesine altyapı oluşturan bir modelleme tekniğidir” (Çelen,2017:10). VR ve AR, sanal prototiplemede önemli bir rol oynar; çünkü kullanıcı dostu arayüzler aracılığıyla sanal tasarım alanlarının keşfi ve yeni ürün işlevselliğinin etkileşimli yollarla değerlendirilmesi için olanak sağlar (Wangs vd, 2024:642). Endüstriyel VR uygulamalarında sıklıkla birden fazla projeksiyonun farklı konfigürasyonlarda yer aldığı projeksiyon tabanlı görüntüleme sistemleri kullanılır. VR'de 3D nesneler ve manipüle etmek için 3D fareler, 3D çubuklar veya eldivenler gibi özel cihazlar gereklidir. Bu cihazlar, kullanıcının sanal dünyadaki konumunu ve yönelimini doğru bir şekilde tahmin eden 3D konum izleme sistemleriyle desteklenir (Wangs vd, 2024:642,643). VR, kullanıcıların başlık cihazları ve duyuşsal geri bildirim cihazları aracılığıyla bilgisayar tarafından oluşturulmuş ortamlara tamamen taşındığı tam sürükleyicilik ilkesine dayanmaktadır. Temel bileşenler arasında stereoskopik ekranlar, izleme sensörleri ve hareket kontrolörleri yer almakta olup, bu bileşenler kullanıcılara gerçek, fiziksel bir dünyada oldukları yanılsamasını yaratır.

AR, farklı donanım ve yazılım bileşenleri ile dijital unsurları kullanıcıların çevresine entegre eder. AR donanımları genellikle akıllı telefonlar, AR gözlükleri veya kameralı ve sensörlü akıllı gözlüklerden oluşur. Bu cihazlar, kullanıcının mevcut bulunduğu ortamı kaydetmek ve fiziksel dünyaya gerçek zamanlı olarak dijital bilgiler eklemek için sensörler kullanır. Kameralar, işaretli izleme ve konum tespiti için gerekli görsel girdiyi sağladığından AR için temel unsurdur. AR'nin yazılım bileşenleri; görüntü tanımlama, bağlamsal haritalama ve jest algılama gibi görevler için karmaşık algoritmalar içerir. AR uygulamaları genellikle dinamik ve bağlamsal olarak uygun bilgilerin dağıtılmasını sağlayan bulut bilişim teknolojisini kullanır (Wang vd 2024: 642) VR'nin aksine, AR mevcut kullanıcı ekipmanını kullanarak daha erişilebilir ve çeşitli senaryolar için

daha uygun hale gelmektedir; bu da navigasyon yardımı sağlama veya interaktif oyun deneyimleri sunma gibi çeşitli uygulamaları mümkün kılmaktadır.

AR teknolojisi ile dijital grafikler kullanılarak görsel sanatın statik çalışmalarına dinamizm ve hacim kazandırılabilen ve gerçek bir görüntü sanal bir görüntüyle sentezlenebilmektedir. İzleyici, cihazını bir tabloya, heykele veya uzayda belirli bir noktaya doğrultar ve cihazının (telefon, tablet) ekranından sanat nesnelerinin ve grafik çizimlerin görüntülerini görür. Sanal görseller fiziksel gerçeklikle birleştirilir. Durağan bir formdan gelen sanat eseri hareketli, üç boyutlu bir forma dönüştürülür. Cihazın ekranı AR grafikleri ve görüntüleri birlikte gösterir. Bu şekilde AR görüntüleri ve çevre aynı düzlemde sentezlenebilir. Görüntülerin sentezi, ek manipülasyonlar olmadan anında ekranda gerçekleştirilir. AR grafik modeli, nesne dünyasının görüntü etiketi temelinde oluşturulur. Özel programlarda ve editörlerde, belirli koordinatlar ayarlanır ve görüntü analiz edilir ve üç boyutlu bir model ortaya çıkar (Sovhyra,2020:114). Bu nedenle, artırılmış gerçeklik görüntüsü, sanatsal bir düzenleme için yardımcı bir aracı işlevi taşır. İzleyici de bu hikayenin bir parçası olur.

Dijital teknolojinin gelişmesi ve sanal gerçeklik alanında ortaya çıkan bilgisayar temelli donanım ve yazılımlar, sanat ve tasarımın dijital düzlemdeki kurguya dayalı gerçekliğini arttırmıştır. Bu teknolojiler, insanın dijital dünyayı yalnızca görsel olarak değil, duyularıyla da deneyimleyebilmesini sağlamış ve siber uzaydaki görüntülerle karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim alanı olarak bir deneyim biçimi haline de gelmiştir (Baran,2024:433-437). Güner (2023:431) Sürükleyici Sanat Teknolojileri ve Çağdaş Sanat Kurumlarının Katılımcı Rollerini Açısından Değerlendirilmesi isimli makalede AR, VR, MR, XR vb. teknolojileri sürükleyici (immersive) teknoloji ve bu teknolojilerle yapılan sanatı sürükleyici sanat olarak adlandırır. Yine aynı makalede yaptığı gözlem ve analiz sonucu AR, VR, MR gibi sürükleyici teknolojilerin sanat olaylarını ve sergileme alanlarını değişikliklere uğrattığını tespit etmiştir.

Sonuç olarak VR ve AR teknolojileri ile kurgulanan bu çoklu yapılar, sanatın bu uzamdaki varlığını değiştirmiş başka bir uzamda üç boyutlu kurgulanabilir hale getirmiştir.

Küresel Çevre Sorunlarının VR, AR Teknolojileri ile Uygulanış Örnekleri

Marina Abramovic'in Acute Art iş birliği ile gerçekleştirdiği Rising (2018) adlı VR performansı 11 Mayıs/24 Kasım 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilen

Venedik Bienalinde de sergilenir(http3). Rising VR performansı izleyicileri yükselen deniz seviyelerini görmeye yönlendirerek iklim değışikliğı temasını işler. (Görsel 3) İzleyiciler, sürükleyici bir kulaklık takarak bir sanal alana girer ve burada, belinden boynuna kadar yavaş yavaş suyla dolan cam bir tankın içinden çağırın sanatçıyla yüz yüze gelirler. (Görsel 4)

Görsel 3. Rising, 2019, Marina Abramovic(http3).



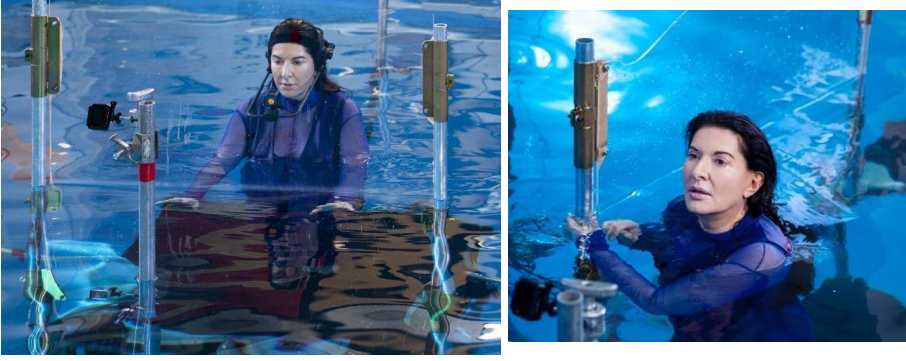
İzleyicilerin suyla dolu cam tankın içinden seslenen Abramovic'in avatarıdır. (Görsel5) Acute Art profesyonelleri, sanat eserini üretmek için sanatçının yüz ifadelerini yakalayarak Abramovic'in gerçekçi görünümlü bir avatarını yaratmışlardır.

Görsel 4. Rising,2019, Marina Abramovic(http 3).



İzleyiciler, Abramovic'in avatarı ile temas edebilirler ve ardından kendilerini buzulların eridiği dramatik bir mekanda bulurlar. Sanatçı izleyicileri, insanların doğaya etkilerini sorgulamaya çağırır. Sonra izleyicilerle bir anlaşma yapmak ister. Anlaşma da izleyicilerden, tanktaki suyun azalmasına neden olan koşullar için doğayı desteklemelerini ve bu şekilde onu boğulmaktan kurtarıp kurtarmayacaklarını belirleyeceklerini söyler.

Görsel 5. Rising,2019, Marina Abramovic ([http3](http://3)).



Deneyimsel sanat kolektifi Marshmallow Laser Feast'in (MLF) Chelsey O'Brien tarafından küratörlüğü yapılan *Works of Nature* serisi insan ve doğa ilişkisini ve aradaki bağı yeniden sorgulamayı amaçlar([http4](http://4)). *Works of Nature* bir dizi dijital sanat eserini içermektedir. Rehberli meditasyon, büyük ölçekli ekran çalışmaları ve etkileşimli deneyimler aracılığıyla ziyaretçiler su damlacıklarından bitkilere, hücrelere ve yıldızlara dönüşerek yaşam döngüsünün ve kozmosun bir parçası haline getirilir. Evolver, Marshmallow Laser Feast'in *Works of Nature* serisinde yer alan çalışmalardan biridir.

Evolver, başlangıçta VR deneyimi olarak tasarlanmış, daha sonra bir dizi sürükleyici ekran enstalasyonu ve derin dinleme meditasyonu içeren daha büyük bir çalışma gövdesine genişletilmiş 360° görsel-işitsel bir dünyadır ([http 5](http://5)). Bu çok modlu parçalar vücudun manzarasının derinliklerini işaret eder ve ekosistemin tek bir 'nefes alan' hücreye dönüşünü izler (Görsel6,7,8). Evolver, Bia-Echo Vakfı ve Orange'dan Nicole Shanahan tarafından desteklenmektedir ve Fraunhofer Dijital Tıp Enstitüsü MEVIS, Allen Hücre Bilimi Enstitüsü ve Buck Yaşlanma Araştırmaları Enstitüsü ile yapılan bilimsel iş birliklerinden yararlanmaktadır. Çalışma, görsel sanatçı Natan Sinigaglia, ses yönetmeni James

Bulley, mekansal ses sanatçısı Henrik Oppermann ve yazar ve şair Dr. Daisy Lafarge gibi dünyaca ünlü yaratıcılarla ortaklaşa geliştirilmiştir.

Görsel 6. Evolver, Wave Muzesi ,Seul, 2023(http5).



Görsel7,8. Evolver Tribeca Film Festivali, 2022(http5).



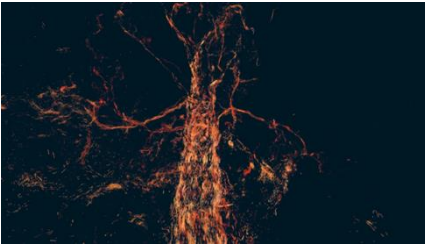
Marshmallow Laser Feast, *Treehugger*: Wawona isimli VR deneyimiyle doğanın insan yaşamındaki önemini vurgular. Bu çalışma, Türkiye’de Odun

Pazarı Modern Müze’de (OMM) 8 Eylül-20 Aralık 2019 tarihlerinde sergilenmiştir(<http6>). Treehugger, üç boyutlu hikaye anlatıcılığındaki yenilikçi yaklaşımından ötürü Tribeca Film Festivali’nin (2017) “Storyscapes” Ödülü’ne layık görülmüştür. Treehugger Marshmallow Laser Feast’in Dev Sekoya’dan (Giant Sequoia) ve nesli tükenmekte olan ağaçların sanal arşivine dönüştürmeyi planladığı çalışmasının ilk bölümüdür(<http7>). (Görsel 9,10,11) Bu proje ile asıl amaçlanan, dijital fosiller ve sanal alanlarla insanların doğal dünyayla bağlantı kurabilmelerini sağlamak ve doğanın korunmasına destek olmaktır.

Görsel 9. Dev Sekoya ağacının Lazer taraması(<http7>).



Görsel 10,11. Treehugger’den alıntı(<http7>).



Wild Eye, Scarborough ve Whitby bölgesindeki insanlara ve ziyaretçilere Kuzey Yorkshire kıyılarında bulunan olağanüstü yaban hayatını gözlemleme ve etkileşim kurma olanağı tanıyan ve sanatçıları bir araya getiren bir doğa ve sanat projesidir(<http8>). Kasım 2024’te başlatılan Wild Eye sanat ve doğa parkurundaki dördüncü komisyon, yazar Daisy Hildyard ile iş birliği yapan sanatçı Shezad Dawood’un bir AR çalışmasıdır (Görsel 12). Bilim, hikaye anlatıcılığı, mit ve

yerel bilgiyi bir araya getiren, Scarborough sahilindeki QR kodları aracılığıyla erişilen çalışma, İngiltere'nin deniz ve kıyı ortamlarının geleceğini araştıracaktır. Scarborough sahilindeki üç noktada QR kodları aracılığıyla erişilen halka açık bir Artırılmış Gerçeklik parkurundan oluşan Ambiguous Machines, deniz seviyelerinin yükseldiği, Scarborough'un su altında olduğu ve insanlar ile deniz türlerinin melez hale gelmek için birlikte evrimleştiği bir gelecek öngörmektedir(http8). (Görsel 9) Sanatçı Shezad Dawood, izleyicileri Magnus the Shrimp, Jane the Seaweed Being ve Stuart the Post-human Whale gibi gerçek hayattaki yerel çevrecilerden esinlenen dijital karakterlerle tanışmaya davet eder. Ardından izleyiciler yazar Daisy Hildyard'ın The Aquarium adlı kısa öyküsüyle bu yeni dünyaya daha da derinlemesine dalarlar.

Görsel 12. Sualtında kalan Grand Hotel Scarborough. Shezad Dawood Studio tarafından Midjourney kullanılarak oluşturulmuştur(http8).



Nancy Baker Cahill'in *Cento* adlı dev bir türler arası yaratık kuş AR çalışması 2023 ekim ayında New York City'nin meatpacking bölgesindeki Whitney Müzesi semalarında sergilenir(http9). (Görsel 13)

Görsel 13. Cento, Whitney Amerikan Müzesi üzerinde(http 9).



Cento adı Latince *patchwork* anlamına gelen kelimeden ve mevcut dizelerden yeni şiirler yaratan şiirsel teknikten gelmektedir. AR çalışmasını görebilmek için izleyiciler iOS veya Android'de 4th Wall uygulamasını indirir ve Whitney Müzesi üzerinde uçan yaratığa eklemek için her biri farklı bir işlevsellikle ilişkili benzersiz bir biyolojik işleve sahip 12 tüyden birini seçer(http9). Cento adlı artırılmış gerçeklik (AR) parçası etkileşimli ve izleyiciler, her biri Cento'yu kurtarmak ve gezegeni korumak için bir müdahaleyi yansıtan on iki tüyden birini "canavara" ekleyerek yaratığı topluca dönüştürmeye davet edilir. Cento, türlerin birbirine bağımlılığını ve iklim krizini çözme konusundaki ortak ihtiyacı temsil etmektedir.

SONUÇ

VR ve AR teknolojilerinin sanatla entegrasyonu, sanatsal etkinlikler alanını önemli ölçüde değiştirmiştir. AR fiziksel dünyayı dijital katmanlarla zenginleştirirken, VR, kullanıcıları tamamen simüle edilmiş ortamlara yerleştirir. Bir başka deyişle VR, kullanıcıları tamamen bilgisayar tarafından oluşturulmuş sanal ortamlara daldırır. AR, dijital bileşenleri gerçek dünyaya yerleştirerek sanatsal etkinlik anlayışını dönüştürmektedir. Dijital ve fiziksel alanların birleşmesi, geleneksel mekân, şekil ve etkileşim anlayışlarının sınırlarını

zorlayarak yaratıcı deneylere yönelik yeni ve benzersiz fırsatlar sunmaktadır. Bu çalışmadaki örneklere bakıldığında ortak çevre sorunlarının AR ve VR uygulamaları ile hazırlanması ve sergilenmesinin ortak sorunlarla ilgili farkındalık alanları yarattığı görülmektedir. Hava kirliliği ve sebep olduğu iklim krizi güncelliğini kaybetmeyen bir tema olarak sanatta yer almaktadır. İnsan ve doğa iş birliğinin gerçekleştirilmesinde, sanat bir uyaran ve aracı konumundadır. VR ve AR teknolojilerinin gerçek algısını istenilen yönde değiştirebilme ve dolayısıyla insanı olayın içine daldırma özellikleri vardır. Bu teknolojilerin görsel, dokunsal, işitsel duylara hitap eden bu özellikleri ile sanatın uyaran ve aracı oluşu da güçlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A.(2008).20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.İstanbul:Sel Yayıncılık.
- Baran,H.(2024). Dijital Sanatta Yenilikçi Yaklaşımlar: Gravity Sketch VR Yazılımında Karakter
- Tasarımı ve Light Tracer Yazılımında Render SüreçleriCilt: 9 Sayı: 17, 439 – 458.
- Çelebi, H.(2014). “Çevre Sorunları”, Uluslararası İlişkiler: Giriş, Kavram ve Teoriler, Editör: Haydar Çakmak, İstanbul:Doğu Kitabevi.
- Çelen, S.(2017). Sanayi 4.0 ve Simülasyon. International Journal Of 3d Printing Technologies And Digital Industry 1:1 (2017) 9-26
- Dempsey, A.(2007).Modern Çağda Sanat Üsluplar,Ekoller,Hareketler. Çev Osman Akınhay.Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Güner, A., Gülaçtı İ.E.(2019). Küreselleşme ve Çağdaş Sanat. Akademik İncelemeler Dergisi. Cilt: 14 Sayı: 1, 245 - 274,
- Güner A. (2023). Sürükleyici Sanat Teknolojileri ve Çağdaş Sanat Kurumlarının Katılımcı Rollerini
- Açıısından Değerlendirilmesi. Sanat ve Tasarım Dergisi.Cilt 13 Sayı2.,419-434.
- Kaya, H. E. (2020). Kyoto'dan Paris'e Küresel İklim Politikaları. Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi Cilt: 4, Sayı: 10, Sayfa: 165-191 ISSN: 2587-2206
- Sovhyra, T.(2020). Implementation of Augmented Reality Technologies in Artwork Creating Process. Journal of History Culture and Art Research, 9(4), 111-121.
- Wang,F., Zhang, Z., Li, L., ve Long S. (2024).Virtual Reality and Augmented Reality in Artistic Expression: A Comprehensive Study of Innovative Technologies. (IJACSA) International Journal of Advanced Computer Science and Applications, Vol. 15, No. 3.

İnternet Kaynakları

- http1. Holdsmithson Foundation.Spiral Jetty. <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty> (Erişim Tarihi: 12.12.2024)
- http2. Christo and Jeanne Claude. <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-coast/> (Erişim Tarihi: 12.12.2024)
- http3. AcuteArt. Marina Abramovic. <https://www.acuteart.com/discover/marina-abramovic>. (Erişim Tarihi: 8.12.2024)

- http4.ACMI, Marshmallow Laser Feast: Works of Nature.
<https://www.acmi.net.au/about/touring-exhibitions/mlf-works-of-nature/>.
(Erişim Tarihi:20.01.2025)
- http5. Marshmallow Laser Feasts.Evolver.
<https://marshmallowlaserfeast.com/project/evolver/>.
(Erişim Tarihi:10.01.2025)
- http 6. Aydın,T.(2019). Marshmallow Laser Feast, Odunpazarı Modern Müze’de.
Arkitera.
<https://www.arkitera.com/etkinlik/marshmallow-laser-feast-odunpazari-modern-muzede/>. (ErişimTarihi:10.11.2024).
- http7. Marshmallow Laser Feasts.Threehugger Wavona.
<https://marshmallowlaserfeast.com/work/> (Erişim Tarihi: 10.10.2024)
- http8.Invisible Dust. Wild Eye:Ambigious Machines.
<https://invisibledust.com/projects/wild-eye-ambiguous-machines-sheza-dawood-daisy-hildyard/> (Erişim Tarihi: 10.10.2024)
- http9.Medium. Acquiring Augmented Reality Art At The Whitney Museum.
<https://medium.com/@wac-lab/acquiring-augmented-reality-art-at-the-whitney-museum-504e78881394>. (Erişim Tarihi: 10.10.2024)

BÖLÜM 2

Şapka ve Kıyafet Kanunları: Nedenleri, Sonuçları, Cumhuriyet Dönemi Giyim Kuşamına Etkileri

Nesrin Önlü¹

¹ Güzel Sanatlar Fakültesi/ Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı, Orcid-ıd:0000-0003-4674-3179

Giriş

29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile Türk halkının ve beraber yaşadıkları farklı kültürdeki halkların giyim kuşamında 1925 yılında çıkarılan Şapka Kanunu, 3 Aralık 1934 de çıkarılan Kıyafet Kanunu ile kuralları net ve köklü bir biçimde belirlenmiş bir değişim olmaya başladı. Bu değişime ayak uydurmak başta İstanbul ve İzmir olmak üzere özellikle ticaretin yoğun olarak yapıldığı şehirlerde, Anadolu'nun diğer şehirlerinden biraz daha kolay oldu. Bölge halkı; ticaret amacıyla bölgeye gelen, Levanten olarak nitelendirilen İngiliz, İtalyan ve diğer Avrupalı halklar ve seyyah ve büyükelçilerin giyimleri nedeniyle Batı'nın giyim biçimine yabancı değildi. Batı'nın giyim biçimini destekleyen kıyafet kanunları ilk olarak II. Mahmut döneminde başlamış, Meşrutiyetle devam etmişti. Öte yandan bu değişim, kasaba ve köylerde yaşayan halk için geçerli değildi. Türk halkının Orta Asya'dan itibaren çok büyük değişim göstermeyen, toplumsal yapıya bağlı olarak ayrıntılarda ve saray tarafından konulan kurallarla şekillenen giyim kuşam kültürünü birdenbire bırakması kolay olmayacaktı.

29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edilene kadar ve Cumhuriyet sonrasında halk arasında, farklı kültürlerin bir arada yaşaması ve Saray'ın koyduğu kanunlara da bağlı olarak, giyim kuşamda çok kimlikli bir yapılanma vardı. Osmanlı İmparatorluğu'nun çok uluslu bir halk kitlesine sahip olması ve kimin hangi ulustan olduğunun anlaşılması gerektiğine dayalı olarak Padişah tarafından belirlenen kıyafet kanunları nedeniyle giyim kuşam; kumaşının türünden hammaddesine ve gramajına, renginden motiflerine kadar farklılıklar içermektedir. Giysilerin modelleri ve giyimin parçaları da giyenin ait olduğu toplumu, mesleğini ve hatta ekonomik ve sosyal yapısını yansıtmaktaydı.

Müslüman ya da Gayrimüslim halklarda kadınları giyimlerinden, yüzün tamamen ya da kısmen örtülmesi hariç, ayakkabı rengi dışında ayırt etmek çok zordu. Kadınların giyim-kuşam biçimleri ve özellikleri, erkek giyiminde olduğu gibi kanunlarla belirlenmişti. Erkek giyimlerinde de din görevlileri dışında tüm halkları birbirinden ayırt etmek oldukça güçtü. Erkeklerde başlıklarla birlikte, özellikle ayakkabı rengi ayırt edici bir özellikti.

Giysi parçaları genel olarak; içlik (baştan geçirilen ve belden bir kuşakla sıkılan gömlek),üstlük (önü açık, kısa kollu ya da kolsuz düğmesiz ceket),dizlik (kısa ya da çizme içine girecek kadar paçalı pantolon),şalvar (ayak bileğine kadar uzanan bol pantolon),üç etek/entari/mintan (etekleri yandan yırtmaçlı, önden bele kadar düğmeli, kol kenarları geniş, ayak bileğine kadar uzanan bir tür elbise), cepken, örme çorap, yumuşak, kısa çizme, başa giyilen başlık, kadınlar için ferace ve çarşaf, kaftan, kürk şeklindeydi(Önlü,2017,s.97).

Giysiler erkek ve kadınlarda; Türk, Rum, Ermeni, Yahudi, Levanten ve diğer tüm halklarda, giysinin modelinde, kumaşların rengi ve türünde, başa takılan başlık modellerinde, üzerine bağlanan örtülerde, ayakkabıların rengi ve biçiminde farklılıklar göstermekteydi. Çok kimlikli yapılanma meslek grupları için de geçerliydi. Sadece ordu mensupları ve din görevlileri değil, memurlar, hamallar ve pek çok meslek grubu giysilerinden ayırt edilebiliyordu.

1839 yılında Tanzimat'ın, 1876 yılında da I. Meşrutiyet'in ilanı ile Batı tarzı çağdaş bir görünüme ulaşmada giyim kuşamda önemli değişiklikler olduysa da, bu değişimler yine de farklı kimlikler arasındaki giyim kuşam farklılıklarını ortadan kaldıramamıştı. Sadece giyim parçalarının biçimlerinde Batı tarzı bir modernleşmeye gidilmişti.

20. yüzyılın başlarında giyim kuşamındaki değişimler askeri giysiler bağlamında devam etmiş olup, 'Osmanlı ordusu içerisinde önemli değişiklikler yapılmıştır. 1909 yılında yayınlanarak yürürlüğe giren "Elbise-i Askeriye Nizamnamesi"nde subay ve erlerin kıyafetlerinde değişikliklere gidilmiştir. Bu nizamnamede, subaylar için haki renkte şayak kumaştan devrik yakalı ceket ve pantolondan oluşan uniformalar, erler için ise aynı renkte aba kumaştan düz yakalı ceket ve pantolondan oluşan uniformaların giyilmesi öngörülmektedir. Ayrıca haki renkte olmak üzere bütün sınıflar için resmi başlık olarak "kalpak" kabul edilmiştir' (Sevin, 1973,s.137; Akt. Aysal,2011, s.8). Askeri giyim kuşamda yapılan bu düzenlemeler zamanla halka da uygulanmış ve çeşitli memur sınıflarının giysilerini belirleyen yeni düzenlemeler yayınlanmıştır. Bu düzenlemelere göre; cübbe ve sarık yalnız din adamlarının giysisi olarak kalacak, diğer siviller ise başlık olarak sadece fesi giyeceklerdir.

Ancak ne fesin, ne diğer kıyafet unsurlarının din ve milliyetle hiçbir ilgisi yoktu. Bazı çıkarıcı din adamları yeniliklerden korktuğu için halkın dini inancını istismar ederek, bu değişimi dini menfaatlerine alet etmek istemişlerdir'. Şöyle ki; '1903 yılında II. Abdülhamit, topçu ve süvari askerlerine fes yerine kalpak giydirmek istediğinde, daha önce fesi dine aykırı bulup karşı çıkanlar, bu kez de fesi savunup, kalpağa karşı çıkmışlardır (Sevin,1973,s.137,138.,Akt: Aysal,2011,s.8,9.).

20. yüzyılın sonlarında ise fes kimlik değiştirecek, dini bir kimlik haline gelecektir. Atatürk bir din olgusu haline gelen fesin başa takılmasını doğru bulmuyordu. Pek çok görevli asker ve memur gibi, görevli gittiği ülke sınırlarına girdiğinde fesi çıkarıp başına şapka takıyordu. Avrupa'nın; modernleşme süreciyle birlikte, kendi yerel kıyafetlerini bırakıp çağdaş ve ortak kıyafetler giymeye başladığı bir süreçte Türklerin giyim kuşamıyla ötekileştirilmesi Atatürk'ü çok üzüyordu. Bu nedenle; giyim kuşamda yeniliğe gitmek

Cumhuriyet'in ilanından çok önceleri planları arasında yer almıştı. Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk; giyim kuşamla ilişki olarak 25 Aralık 1925 de Şapka Kanunu'nu, 3 Aralık 1934'te de Kıyafet Kanununu Meclis'ten geçirdi. Şapka Kanunu ile; nedenleri arasında din simgesi haline gelen fes ve sarığın takılmasına engel olmak var ise de, pek çok kaynakta ifade edildiği gibi fes ve sarık yasaklanmadı. 28/11/1925 yılında, Resmi gazetede yayınlanan kanunun (<https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=671&MevzuatTur=1&MevzuatTarihi=19251128>) birinci maddesinde yer aldığı üzere, şapka giymek memurlar arasında zorunlu hale getirildi. Şapka Kanunuyla Atatürk, hem dış görünüşte hem de zihniyette çağdaşlaşmanın bir sembolü haline gelecek olan şapkayı zaman içerisinde tüm halkın giymesini sağlayarak her türlü sınıflandırmayı ortadan kaldırmayı hedefliyordu. Kıyafet Kanunu ile memurların giyim kuşamında düzenlemeler yapılmışsa da, temenni niteliğinde hem kadın hem erkeklerin Batı tarzı giyinmeleri isteniyordu.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda çalışmanın amacı; Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilanı sonrası yaptığı devrimler arasında yer alan Şapka ve Kıyafet Kanunlarının çıkarılma nedenlerinin ve toplumdaki bu kanunlara karşı tepkilerin neler olduğunun, tüm karşı çıkışlara rağmen kanunların Cumhuriyet'in ilk yıllarında giyim kuşama etkilerinin neden ve sonuç ilişkileriyle ortaya konulmasıdır. İlk olarak Şapka ve Kıyafet Kanunları ve açıklamaları, ikinci olarak onu hazırlayan nedenler, toplumdaki tepkiler ve sonuçları ele alınacaktır. Üçüncü olarak da giyim kuşama etkilerinden söz edilecektir.

Şapka ve Kıyafet Kanunları

Giyim kuşam bir toplumun sosyo-kültürel kimlik özelliklerini ortaya koyan en önemli göstergeler arasında yer alır. Bu nedenle Mustafa Kemal Atatürk; Türk halkını Batı ülkelerinde olduğu gibi, modern ve akılcı bir zihniyetle birlikte dış görünüşüyle de çağdaş bir toplum haline getirmeyi amaçlıyordu. Yapmış olduğu devrimleri arasına şapka ve kıyafet kanunlarını da dahil etti. Atatürk için giyim kuşamda yapılacak yenilikler ve değişimler Batı'nın Türklere bakış açısını düzeltmek için bir araçtı. Modern ve çağdaş bir kimlik algısı için gerekiyordu. Giyim kuşamda ilk adımı şapkayla atma nedeni, başa takılan nesnenin toplumsal bir kimlik simgesi olmasıydı.

Şapka o dönemde “selamlaşma” gibi iletişimin temel ve ilk adımıydı ve iletişimde belirgin bir rol oynuyordu. Bu sebeple Atatürk giyim kuşamdaki değişime Şapka Kanunu ile başladı ve memurlara şapka takmayı zorunlu hale getirdi. Atatürk, Şapka Devrimi'ne istinaden gideceği Kastamonu'da panama kumaştan yapılma fötr şapka giymeyi tercih etti. Bunun sebeplerinden bir tanesi,

o dönemin tabiri ile siperlikli kenarı olan kasket türü şapkaların Dünya'nın farklı bölgelerinde güneş altında çalışan köylüler tarafından takılıyor olmasıydı. Bu sebeple de köylülerin kabul etmesi daha kolay olacaktı. İkinci neden ise, Mustafa Kemal Paşa'yı ilk kez görececek olan Kastamonu halkının Atatürk'ü olduğu gibi kabul ederek şapkayı kabullenmesinin daha kolay olacağı idi. Halkın yakından takip ettikleri ve minnet duydukları Paşa'larını giyim kuşamı ile de önder alacakları kesindi. Şapkaya karşı çıkışlar olduysa da, halk zaman içinde Paşa'larının taktığı şapkayı başlık olarak takmayı tercih etti.

25 Kasım 1925 tarihinde mecliste kabul edilen 671 No'lu "Şapka İktisası Hakkında Kanun" ile TBMM üyeleri ve memurlara başlık olarak şapka giyilmesi zorunluluğu getirildi. Kanun, 28 Kasım 1925 tarihli Resmî Gazete 'de yayımlanarak yürürlüğe girdi. Türkçeleştirilmiş şekli aşağıda yer alan kanun üç maddeden oluşmaktadır ve sadece şapkanın giyilme zorunluluğuna dair çıkarılmış bir kanundur.

ŞAPKA İKTİSASI HAKKINDA KANUN

Kanun Numarası : 671

Kabul Tarihi : 25/11/1925

Yayımlandığı R.Gazete : Tarih : 28/11/1925

Sayı : 230

Yayımlandığı Düstur : Tertip : 3 Cilt : 7 Sayfa : 108

Madde 1–Türkiye Büyük Millet Meclisi azaları ile idarei umumiye ve hususiye ve mahalliyeye ve bilumum müessesata mensup memurin ve müstahdemin Türk milletinin iktisa etmiş olduğu şapkayı giymek mecburiyetindedir. Türkiye halkının da umumi serpuşu şapka olup buna münafi bir itiyadın devamını hükümet meneder.

Madde 2–İşbu kanun tarihi neşrinden itibaren meriyülicradır. Madde 3–İşbu kanun Büyük Millet Meclisi ve İcra Vekilleri Heyeti taraflarından icra olunur. (<https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=671&MevzuatTur=1&MevzuatTertip=3>)

Şapka kanunu ile; sadece devlet memurlarına şapka giymek zorunlu hale getirilmiştir. Halka şapka giyme zorunluluğu getirilmemiştir. Atatürk yurтта yaptığı geziler ve konuşmalar, giydiği kıyafetlerle halkın şapkayı kendiliğinden

kabul etmesini sağlamayı hedeflemiştir. Giyim konusunda durum içerisinde kabul görmüştür.

Laik bir kimlikle, Türkiye halkının tüm yurttaşları arasında eşitliği sağlamayı amaçlayan çağdaş ve uygar olunması gerekliliği için, Şapka Kanunu'nun çıkarılmasından 9 yıl sonra, 3 Aralık 1934 de Mecliste kabul edilerek, 13 Aralık 1934 de Resmî Gazetede yayınlanan Kıyafet Kanunu çıkarıldı (<https://www5.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d04/c025/tbmm04025011.pdf>)

Kanuna göre; ayırım yapılmaksızın, Türkler dahil her ulustan din görevlisinin dini binalar ve ayinler haricinde dini kıyafetleriyle dolaşması yasaklandı. Sadece belirlenecek dini temsilcilere Devlet izniyle dini giysilerini giyme hakkı verildi.

Benzer şekilde Türkiye sınırları içerisinde yaşayan Türkler dahil her ulustan ordu mensuplarının yabancı ülkelerin siyasi, askeri ve ordu ile ilişkili giysi ve aksesuarlarını giyip takmaları da yasaklandı. Amaç, 'milli birliği incitmemek ve milli duyguyu tahrik edici durumlara engel olma' (Solak, 2018).

Kıyafet Kanunu ile Türkiye'yi ziyarete gelen görevli kişilerin geleneksel giysileri unvan içeren aksesuarları ile gelmeleri Devlet izniyle olabilecekti.

İzcilik v.b. spor kulüplerine ait giyim kuşam, spor aktiviteleri sırasında, Devlet tarafından belirlenecek giyim kuşam kurallarıyla giyilmesine izin verildi.

Türkiye sınırları içerisindeki memurların giyimleri uluslararası kabul görmüş modern giyim tarzında olacaktı.

'Hükümetin meclise sunduğu yasa önerisinin gerekçesi ise; din adamlarının dini görevlerini yerine getirirken giydikleri dini kıyafetlerin, din ve devlet işlerinin dışında tutulmasının sağlanması, Cumhuriyetin temel esaslarına, reformlara ve laiklik esasına bağlı kalınmasını sağlamaktır. Tüm bu kıyafet reformları ile hem çağdaş ve modern bir giyim tarzı benimsetilmek istendi hem de çağdaş bir düşüncenin zihinlere yerleştirilmesi amaçlandı' (<https://www.hurriyet.com.tr/egitim/kilik-kiyafet-kanunu-ne-zaman-ve-ne-amacla-cik-arilmistir-41907347>).

Şapka ve Kıyafet Kanunu'nun Çıkarılma Nedenleri ve Sonuçları

Şapka Kanunu'nun toplumda kabul görmesi ve kanunun çıkarılması birdenbire gerçekleşmemiştir. Atatürk, kılık kıyafete yenilikler getirmeyi Cumhuriyet'in ilanından çok önceleri planlamıştı. Çünkü Atatürk modern bir Türkiye oluşturma yolundan bir tanesi olarak giyim kuşamdaki değişimin gerekliliğine inanıyordu. İlk değiştirmek istediği fes ve sarık yerine şapka

takılması olmuştur. Kanunları eleştirenlerden bazı kişiler giyim kuşamı içeren dış görünümü değiştirmekten ziyade önce zihniyeti değiştirmek gerekliliğini ileri sürüyorlardı. Oysa değişim bir bütündü ve çağdaş bir ulus olmanın temellerinden bir tanesi de ortak bir giyim kuşam bütünlüğü idi. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu'nda temel öğeler benzeşse de, etnik, meslek ve sosyal açıdan çok kimlikli bir giyim hakimdi. Hangi ulustan olduğunu belirleyen ayrıntılar harici Gayri Müslim halkalar Türklerle aynı kıyafetleri giyerken, Tanzimat sonrası modernleşme süreci nedeniyle yavaş yavaş Batı tarzı giyime yönelmeye başlamışlardı. Fes ve sarık türü başlıklar ile cüppe türü giysiler tüm farklı etnik gruplarda ortak giysi öğeleriydi fakat, yapılan ticaretler, İmparatorluğa gelen diplomat ve seyyahların da etkisiyle Gayri Müslimler Batının şapkasına kullanmaya başlamışlardı. Şapkanın İmparatorluk sınırları içerisinde Gayrimüslim halklar arasında yayılmaya başlamasıyla, fes Türklere ait bir başlık olmadığı halde, Türk halkının ve İslam Dininin bir sembolü haline gelmişti.

Atatürk, çok kimliklik oluşturan farklı giyim türlerini doğru bulmuyordu. Fakat bu çok kimlikli yapı nedeniyle süreci zorla kabul ettirmek yerine, halkı bu fikre hazırlayarak gerçekleştirmek planları arasında yer alıyordu. Çünkü 'Mustafa Kemal milletin geleceği hakkındaki düşüncelerini çevresindekilere zorla, rütbe ve mevkiine dayanarak değil, fikir gücüyle kabul ettirebilecek, ileriye gören bir yurtseverdi (Bıyıklıoğlu,1919-1921,s.39; Akt:Mütercimler ,2008 ,s.1000).

1912 yılında, Osmanlı İmparatorluğu'nda Arnavutlar tarafından çıkarılan isyan sırasında Harbiye Nazırı Mahmut Şevket Paşa ve karargâhında yer alan Mustafa Kemal Paşa, Kazıp Özalp, Nuri Conker, Kara Vasıf, Şükrü Naili, Aziz ve Bahattin Beyler ile diğerleri ile çatışma sonrası karargâha dönüşlerinde askerlerin kopuk ve biçimsiz feslerine bakıp üzülen Mahmut Şevket Paşa, Atatürk' bakarak 'Bu serpuş işini nasıl halledeceğiz? Siz bir şey söyler misiniz?' sorusu üzerine Atatürk tereddütsüz 'Şapkayı kabul etmek lazımdır' cevabını verir. Mahmut Şevket Paşa'nın şapka sözcüğü etmenin erken olduğunu söylemesi üzerine aralarında bir durum değerlendirmesi yaparlar ve başlık konusunu nasıl çözümleyecekleri üzerine her biri fikir ileri sürer. Ortak görüş olarak subaylar için kalpak, erler için siperliksiz serpuş giyilmesine karar verilir. Fakat Mustafa Kemal; 'Bu yarım bir tedbirdir. Ama ne de olsa bir adımdır, diye söylenir. Bir gün gelecek; asker, sivil hepimiz şapka giyeceğiz' der. Bu konuşmanın yapıldığı tarih Şapka Kanunu'ndan 16 yıl önce ,1909 dır (Özalp, 1992, s.4,5; Akt: Mütercimler,2008,s.999-1000).

Kalpak yaz kış kullanıma uygun bir başlık değildi. Hacim olarak da daha büyüktü. Malzemesi ve kumaş türü olarak da ağır bir başlıktı. Bu nedenle kalpakla birlikte askerlerin daha rahat kullanabilecekleri, çizimleri Enver Paşa tarafından yapılan ‘kabalak’ adı verilen başlık kullanılmaya başlandı.

Bu yeni başlık ‘kabalak’ ile ilgili olarak; 1918 yılında,1909 tarihindeki konuşmadan dokuz yıl sonra, Mustafa Kemal Tuğgeneral rütbesinde iken, İstanbul’da Akaretler 76 numarada Mustafa Kemal, Ruşen Eşref ve Enver Paşa ile aralarında geçen konuşmada Enver Paşa; ‘Ordu çöllerde savaşıyor, kızgın güneşten yüzleri yanıyor, gözleri kamaşıyor. Bunu gidermek gerektir,’ diyerek başa giyilecek nesnede bir yenilik yapmak istediğini dile getirir ve ‘kabalak’ ı ortaya çıkarır (Bkz: Mütercimler,2008, s.1000).

Atatürk bu fikri kabul etse ve yeni başlık kabalakı gereken durumlarda kendisi de giyse de (Şekil 1), bu durum çok da içine sinen bir durum değildi. Aynı toplantıda düşüncelerini şu şekilde dile getirecekti: ‘...Şimdi bu, ne festir, ne külahtır, ne de kolonyal(sömürge) şapkadır! Bu dedikleri kabalaktır!...Kabalak ne demektir? Kukulete mi, Şu mu? Bu mu? Hiçbiri...İşte kabalaktır o vesselam!...E böyle olunca yarım iş neye yarar birader!’ demesine engel olmuyordu (Ünaydın,1954,s.25,26; Akt: Mütercimler,2008,s.1000).

Atatürk’ün fese ilk tepkisi, Abdülhamit’in tahtan indirilmesinin neden olduğu olaylar üzerine, Trablusgarp’a gönderildiğinde olmuştur. Arabasının arkasına takılan çocuklar, başındaki fesle alay etmişlerdir.



Şekil 1. Anafartalar Muharebesi’nde kabalak takan Atatürk ve subaylar
(<https://qualitydergisi.com/18-mart-canakkale-zaferi-107-yasinda/>)

İkinci olay; 1910 yılında Picardia manevralarına gidişinde gerçekleşmiştir. Atatürk Picardia’ya giderken tren yolculuğunda yaşadığı anısı ise;

"...Trenimiz bir Sırp istasyonunda durmuştu. Selahaddin Bey pencereyi açtı. Elindeki tepside sandviç satan bir Sırp çocuğunu çağırdı. Sandviç alacaktı. Fakat sandviçlerin içinde domuz eti olmaması lazımdı. Onun için sandviçleri birer birer alıyor, kokluyor ve tekrar tepsiye koyuyordu.

Bu seçme uzun sürdü. Tepsiyi eliyle başının üstünde tutan çocuk yorulmuştu. Tepsiyi indirdi ve karşısındaki fesli Selahaddin Beye "tuh Türk" dedi uzaklaştı. Selahaddin Bey onurlu bir adamdı. Derhal başını içeri çekti. Pencereyi kapattı. Trenimiz tekrar yola düzül­düğü zaman Selahaddin Beyin ağır ağır yerinden kalktığını, valizini indirerek kasketini çıkardığını ve fesi valize koyarak kasketi giydiğini gördüm. 'Ne o Selahaddin Bey?' dedim. 'Şimdi zamanı geldi' cevabını verdi (Önder,1998, s.529).

şeklindedir.

Avrupa'da fesle dolaşan Türklerin alaya alınmalarını, Türk zihniyetinin fesin içine hapsedilmesini Atatürk'ün kabullenmesi mümkün değildi. Ulusal Bağımsızlık Savaşı'nın örgütlenme aşamalarından birisi olan Erzurum Kongresi'nin, açılış hazırlıklarının devam ettiği günlerde, Atatürk'ün Mazhar Müfit (Kansu) ve İbrahim Süreyya (Yiğit) Beyler ile yapmış olduğu bir görüşmede şapka konusu gündeme gelmiştir. Bu görüşmede İbrahim Süreyya Bey, Atatürk'e şöyle bir soru yöneltmiştir;

“ Paşam, başarıya ulaştıktan sonra da iş bitmiyor. Memleketin sonsuza dek çalışmaya ve devrimler yapmaya ihtiyacı var. Neler yapmayı düşünüyorsunuz ?” Mustafa Kemal Paşa, bu soru üzerine Mazhar Müfit Bey'e, gidip odasından not defterini getirmesini ve söyleyeceklerini not etmesini istemiştir:

“... Ama defterin bu yaprağını kimseye göstermeyeceksin. Sonuna kadar gizli kalacak. Bir ben, bir Süreyya, bir sen bileceksin. Şartım bu. Önce tarih koy: 7-8 Temmuz 1919. Sabaha karşı. Şimdi yaz. Bir: Zaferden sonra hükümet biçimi Cumhuriyet olacaktır. İki: Padişah ve hanedan hakkında zamanı gelince gereken muamele yapılacaktır. Üç: Tesettür (örtünme) kalkacaktır. Dört: Fes kalkacak, uygar milletler gibi şapka giyilecektir...” (Kansu,2009,131;Topuz,2002,s.141-142;Akt:Aysal,2011,s.12).

Atatürk'ün ‘Şapka ve ‘Kıyafet’ kanunlarını çıkartma nedenlerinden birisi olan, 1919 yılına ait Samsun'daki bir anısında ise şöyle demektedir: ‘Samsun'da bulunuyordum... Bir İngiliz memuru da inceleme yapmak için orada bulunuyormuş. Halkı türlü kıyafet içinde gören İngiliz, bunlar millet değildir, hamallar falan demiş...’(Atatürk'ün Bütün Eserleri,2005,s.299;Akt: Mütercimler,2008,s.1000-1001).

İmparatorluğa gelen yabancılar tarafından giyim kuşamı ile de Türk toplumunun bir ulus olarak algılanmıyor olması, Atatürk'ün milli mücadeleye karar verdiği yılların başından itibaren halkın giyim kuşamını Batı tarzı çağdaş görünüme büründürmek en önemli konuları arasında yer almıştı. Başa takılan başlık üzerinde önemle durduğu bir konuydu. Pek çokları bunu şekilcilik olarak

değerlendirirse de, Atatürk bu konuyu ulusal kimlik meselesi olarak görüyordu. Değişimin bir bütünden oluştuğuna inanıyordu. O'na göre ulusal kimliğin ötesine geçip dini bir sembol haline gelerek bir örgütlenme nedenine dönüşen fesi, sarığı bırakmalı şapkaya yönelinmeliydi. Şapka aynı zamanda kullanımı pratik ve kolay bir başlıktı ve bu topraklarda üretilen kumaşlarla pek ala üretilebilirdi. Fes gibi ülke dışından ithal edilmesine de gerek yoktu. Fakat yine de şapka kanunun çıkmasının akabinde ülke dışından da çok fazla şapka ithal edilecekti. Şapka aslında Osmanlı topraklarının İmparatorluğa gelen diplomatlar, seyyahlar, tüccarlar v.d. nedeniye alışık olduğu bir başlıktı.

Atatürk Cumhuriyet öncesi Osmanlı sınırları dışına çıktığı gezilerde zaman zaman şapka takmaktaydı. Aydınlar ve devlet görevlileri de Osmanlı sınırları dışında şapka takıp ülkeye gelince feslerini takıyorlardı.

Şapka konusu ile ilgili olarak 'Ulusal kurtuluş mücadelesinde Ankara'da bulunan tek İngiliz kadın olan Grace Ellison erkek giysilerinde de geleneğe karşı pek sabrı yok dediği Mustafa Kemal'den duyduklarını 1922 yılında şöyle yazmaktadır' (Mütercimler,2008,s.1000): Mustafa Kemal, 'Yaz gelip de, kalpaklarımız fazla sıcak gelince, güneşten kendimizi korumak için kenarı siperli şapkalar giyeceğiz. Giysi'nin ırkı[etnik kimliği,e.m.] açıklaması dönemi geçmiştir. Rahatlık için giyeceğiz' dedi (Ellison,1999,s.211;AKT: Mütercimler,2008,s.1000).

Cumhuriyet'in ilanından sonra yeni kurulan Türkiye Devleti için başta ekonomi olmak üzere, sağlık, eğitim, tarım, sosyal pek çok alanda çok büyük sorunlar vardı. Türk Devlet'i büyük bir savaştan çıkmıştı ve yokluk içindeydi. Şapka ve Kıyafet konusu Türk halkının zihniyetini kökten değiştirmek için çok gerekliydi lakin, bu yenilik, toplumu hazırlayarak yapılacak bir değişim ve yenilik olmalıydı.

Atatürk, şapkaya karşı olan çoğu çevrelerin şekilcilik olarak nitelendirdiği konuda; uygar olmanın, ilerlemenin yolunun şapkadan geçmediğini elbette bilmekteydi. Son derece ileri görüşlü bir lider olarak asıl amacı Türk halkının zihniyetinden mantık dışı olan uygulamaları ve düşünceleri silmekti. Türk halkını eski üretken, akılcı kimliğine geri döndürmekti. Yine çoğu eleştirel çevrelerin dile getirdiği gibi, O'na göre düşünce değişikliği tek başına zihnin içindekileri değiştirmekle olamazdı. Eski tip kıyafet giyilip fes ve sarık takmaya devam edildiği sürece, kafa karışıklığı olacak ve kişi sürekli bir ikilem yaşayacaktı.

Atatürk bir süredir halk arasında bu konuda kamuoyu uyandırmaya çalışıyordu. İlk olarak, Muhafız Alayı Komutan İsmail Hakkı Tekçe önderliğinde, askere şapkaya benzer kenarları olan başlık giydirildi. Bu başlıkları askerlerin önce talim sırasında giymeleri, daha sonra evlerine de o şekilde gitmeleri, 1925 yılı ocak ayında planlanmıştı. Sonra, Adana'da bir hükümet doktoru, gazetelerde güneş altında çalışanların güneşe önlem olarak "şemsi siperli serpuş" giyme önerisinde bulundu (Kara1,E.Z.,1980; Akt:Akgün,1981,s.73).

‘Daha sonra, gözleri şapkaya alıştırmak, ayrıca, çevredeki siperin güneşten koruyuculuğunu anlatabilmek için, İzmir’de tramvayları çeken atlara şapkaya benzer başlıklar giydirildi’ (Akgün,1981,s.73). Özellikle gençler arasında da şapka giyenler, tektük de olsa görölmeye başladı. Bu girişimler, basın ve halk arasında olumlu olumsuz birçok tartışmalara neden oldu.

Atatürk, bu tartışmaların gitgide yoğunlaşması üzerine, Meclisin de tatil de olduğu yaz aylarında şapka sorununa kesinlik getirmeye karar verdi. O döneme kadar gitmediği Kastamonu'ya davet edilmekteydi. Halka, şapkayı orada tanıtmaya karar verdi. Düşüncesinden yakınlarına söz edince, bölgenin tutuculuğuna karşı uyarıldı. Oysaki Atatürk, başka etkenleri de hesaphıyordu. Gazeteci ve yazar Falih Rifkı Atay la aralarında geçen bir konuşmada Atatürk, ‘ilk şapkayı Kastamonu’da takmasının ve konu ile ilgili yapacağı konuşmayı da ilk Kastamonu’da yapmasının nedeni olarak, oraya hiç gitmemiş olduğunu ifade edecekti’(Atay,2021,s.398).

Falih Rifkı Atay Atatürk’e ‘örneğin neden İzmir gibi aydın çevreler varken, ilk şapkayı niçin Kastamonu gibi taassubu ile bilinen bir kentte giydiğini sormuş ve şu yanıtı almıştı: ‘İzmir tarafı halkı beni birçok kez gördü. Eğer orada şapka giysem, bana değil şapkama bakarlardı. Beni ilk kez görenler ise şapkamla olduğum gibi kabul ettiler’(Mütercimler,2008,s.1001).

Mustafa Kemal Paşa 23 Ağustos Pazartesi sabahı, yanında çocukluk ve silah arkadaşı Nuri (Conker) ve akrabası ve yakın arkadaşı Fuat (Bulca) Beyler de olmak üzere Kastamonu'ya hareket etti.

Kastamonu'ya Atatürk, elinde Panama şapka ile girdi (Şekil 2). Şapkayı gören Kastamonu Valisi Fatin Bey ve Mebusları Ali Rıza ve Mehmet Beylerle bazı aydınlar, derhal terzilere koşarak şapka benzeri başlıklar diktirdiler, Atatürk’ü öyle dinlediler. Kendisini ziyarete gelenler de şapka giyiyorlardı. Hatta bunların arasında yine kravat ve şapkalı, Tahir Çelebi adlı bir Mevlevi şeyhi de vardı.

Gazi Mustafa kemal Paşa Kastamonu’da çarşıda dolaşırken aralarında ilginç bir konuşma geçer. Eliyle şalvarlı, cüppeli, fesli birini göstererek, ‘Şalvarlı

elbiseler mi daha ucuz, yoksa milletlerarası son kıyafet mi? der. Terzinin Beynelminel daha ucuz demesi üzerine, ‘İşte görüyorsunuz ya ...Bu elbiseler daha ucuzdur; hem basittir, yerli ise pahalıdır. Aynı kumaştan birer elbise daha yaparsınız (Mütercimler,2008,s.1001).



Şekil 2: Kastamonu: Mustafa Kemal Şapka Giymeyi Teşvik Eden Konuşmasını Yapmak Üzere Şehre Girerken. Salt Araştırma(T.Y.)

Gazi Mustafa Kemal Paşa Kastamonu Belediye Binası ve Hükümet Konağı’na ise şapka takmadan başı açık olarak girdi. Kendisini ziyarete gelenlerle yaptığı konuşmalar sırasında başında şapka yoktu .

Memurlar da Paşa’yı ziyaretlerinde yanına başı açık girdiler. Başında sarığı olan müftü de sarığını çıkararak başı açık olarak Gazi Mustafa Kemal Paşa’nın yanına geldi (Mütercimler,2008,s.1002).

Atatürk, Kastamonu’da halka yapmış olduğu konuşmada ‘medeni serpuş, şems siperli serpuş şeklinde ifade ettiği şapka için, “...bu serpuşun adına şapka derler. Redingot gibi, bonjur, smokin gibi işte şapkanız...” sözü ile şapka kullanımı başlatmıştır. (İtkib, 2020, s. 87; Türkan, 2011, s. 178;Akt:Arabacı,Saatçioğlu,2021,270).

Mustafa Kemal Paşa Şapka Kanunu öncesi konuyla ilgili olarak, Kastamonu’dan İnebolu’ya geçer. Atatürk’ün İnebolu’da elinde Beyaz renkte bir şapka vardır (Şekil 3). 26



Şekil 3: Atatürk İnebolu’da Yaver Rusuhi,Nuri Conker,Tevfik Bıyıklıoğlu, Fuat Bulca ile birlikte (İmece, 1959, s.7).

‘Ağustos 1925’te İnebolu Türk Ocağında giyim ve şapka konusunda tarihi konuşmasını yapar. O güne kadar "gavur" damgası yiyeceği korkusuyla adı söylenmemiş "şapka" yı halka tanıtır. Halka, kısa zamanda gerçekleştirilmiş devrim hareketleriyle ilgili bilgi verdikten sonra, bunların yapılmaması halinde, kurtuluşun da tehlikeye düşeceğini anlatır’(Akgün,1981, s.74-75).Sözlerini kıyafete getirip:

"Türkiye Cumhuriyeti’ni tesis eden Türk Halkı medenidir. Tarihte medenidir, hakikatte medenidir... Bunu ispat etmek mecburiyetindedir... azim kıyafetimiz milli midir?.. Kıyafetsiz millet olur mu? Çok kıymetli bir cevheri çamura sıvıyarak aleme göstermekte mana var mıdır? Medeni ve çağdaş kıyafet bizim için çok cevherli, milletimiz için layık kıyafettir: Ayakta iskarpın veya fotin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kravat, yakalılık ve ceket, ve tabii bunları tamamlamak üzere başta şemsi siperli serpuş, bunu açıkça söylemek isterim... Seyahatimde köylerde değil, bilhassa kasaba ve şehirlerde kadın arkadaşlarımızın yüzlerini ve gözlerini çok kesif ve itina ile kapamakta olduklarını gördüm...Kadınlarımız da bizim gibi müdrük ve mütefekkir insanlardır. Onlar yüzlerini dünyaya gösterversinler. Ve gözleriyle dünyayı dikkatle görebilsinler. Bunda korkulacak bir şey yoktur... Bu gidiş zorunludur..." (Korkmaz, 2016, s.605).

Atatürk bu konuşmasıyla sadece fes ve sarık yerine şapka giyilmesi gerektiğini söyleyememiş, giyimde de çağdaş ve modern bir görünümde olma gerekliliği üzerinde durmuştur. Atıfta bulunulan erkek giyimi imiş gibi algılansa da, konuşmasında kadınların yüzlerini açmaları gerektiğini ifade ederek kadın giyimi konusuna da yumuşak bir giriş yaptığı anlaşılmaktadır.

30 Ağustos 1925'te, Kastamonu'ya dönüşte yaptığı konuşmasında da, yapılan ve yapılacak devrimlerin amacının Türkiye halkını tamamen çağdaş ve uygar bir duruma getirmek olduğunu söyleyip:

"Zihinlerdeki hurafeler tamamen terk olunacaktır. Onlar çıkmadıkça kafalara hakikat ışıkları giremez... Yaptığımız ve yapmakta olduğumuz inkılapların gayesi Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamen asri ve bütün anlamıyla uygar bir toplum haline getirmektir ... "Bir millet erkek ve kadın denilen iki cins insandan oluşur. Kabil midir ki bunun bir parçasını ilerletip öbürünü bırakalım da top yekun gelişme bekleyelim? Mümkün müdür ki bir toplumun yarısı topraklara zincirle bağlı kaldıkça öteki kısmı göklere yükselsin?" Bu sözleri le yapılacak tüm yenilik hareketlerine Türk toplumunun kadın erkek ayrımı yapılmaksızın katılması gereğini belirtiyordu. (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Cilt iki.1959, S:210; Akt: Akgün,1981, s.75).

Atatürk; Kastamonu ve İnebolu ziyaretinin ardından 1 Eylül 1925'te Ankara'ya döndüğünde Atatürk'ü karşılayanların şapka takması, şapkanın halk tarafından da kabul gördüğünün bir göstergesi olmuştu (İtkib, 2020, s. 87; Türkan, 2011, s. 178;Akt:Arabacı,Saatçioğlu,2021,270) (Şekil 4).



Şekil 4. 1 Eylül 1925 Kastamonu'da Şapka İnkılabından Sonra Atatürk'ü Gazi Çiftliği'nde Karşılayanlar (Şahin,2005,S.41;Akt:Arabacı, Saatçioğlu,2021,270)

Devlet memurlarına zorunlu şapka uygulaması üzerine bazı kişiler melon şapkayı "mel'un şapka" diye adlandırdı (Akgün, 2025). Fötr ve melon şapkaya alışıldıktan sonra silindir şapkaya da ilk görüşte tepki gösterildi. O yıl Meclis açılışında Meclis Başkanının frakla silindir şapka giymesi, bu giysiyi gelenekleştirdi.

Şapka Kanununa Mecliste milletvekilleri arsında da karşı çıkışlar olmuştur. Kanunu'nun Mecliste görüşülmesi sırasında Bursa Milletvekili Nurettin Paşa şapkayı zorunlu yapmanın anayasaya aykırı ve özgürlük kısıtlayıcı olduğunu, ayrıca mebusların memur olmadığı gerekçesiyle şapka kanunu kapsamına alınamayacağını öne sürerek ısrarla karşı çıkmıştır. Kanuna Ergani Milletvekili İhsan Bey'in görüşü de olumsuz olmuştur. Antalya Milletvekili Resih Efendi ise görüşmelerde, Peygamberin bile Roma İmparatorunun armağanı ceketini giydiğini, giysiyle Hristiyan olunamayacağını söyledi, Şükrü Kaya'da dinin devletle ilgili olmadığı Türk toplumunda şapkanın din açısından sakıncalı olamayacağını, ulusallık açınsındansa, aynı kılığı giyen pek çok toplumun ulusallık duygularının ayrı olduğunu, anayasal açınsansa, ancak Türk bağımsızlığına, hürriyetine, ilerlemesine engel kayıtların anayasaya aykırı olduğunu söylemiştir(Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Cilt iki.1959, S:210; Akt:Akgün,1981,s.78).

Şapka Kanunu konusu dönemin aydınları tarafından da eleştiri konusu olmuştur. Halide Edip'e göre, "Şapka kanununun Türkiye'de ilk önemli sonucu, zaten fakirleşmiş Türklerin aleyhine, Avrupalı şapka fabrikalarını zenginleştirmesidir" (Sakal,2007,s.1315). Şapka Kanunu'nun halkın üzerinde aynı zamanda ekonomik boyutu da ortaya çıkmıştır. Hem başlığını hem giysilerini değiştirmeye kalkan halkı bu durum ekonomik açıdan zorladığı görülmektedir. Bu amaçla Devlet, memurların ucuz yollardan elbise ve şapka tedarikine yönelik tedbirler almıştır.

Maliye bakanlığı, ileride maaşlarından kesilmek üzere bütün memurlara "elbise ve şapka avansı" vererek onları hem şapkaya alıştırmaya, hem de halkın ekonomik durumuna bir nebze katkıda bulunmaya yardımcı olmuştur. Bu konuda çıkan bir kararnamede şu ifadelere yer verilmiştir: "Memurinin tebdil etmek zaruretinde bulundukları kıyafetlerinin tanzimi için defaten sarfiyat icrasına vaziyet-i maliyeleri müsait olmadığından, ileride maaşlarından ceste ceste mahsubu icra edilmek üzere, کافی miktar mebalığın Maliye Vekalet-i Celilesince avans olarak itası ve ucuz fiyatla toptan elbise ve şapka tedariki, İcra Vekilleri Heyeti'nin 20 Eylül 341 (1925) tarihli içtimaında karargir olmuştur. Türkiye Reis-i Cumhuri Gazi M. Kemal"(Sakal,2007,s.1315).

Şapka avansı bir yıl içinde aylık taksitler halinde geri ödemeli verilse de, halk savaş sonrası ekonomik açıdan çok zor durumda olması nedeniyle avans alanlar paraları ödeyememiş, 15 yıl sonra alan kişilerin paraları ödeyemeyeceğine karar verilip, 1940 senesinde çıkan bir kararname ile borçlar silinmiştir.

'Kararname ve yazılarda "şapka ve elbise avanslarından mürur-ı zaman dolayısıyla tahsil edilemeyen...lira...kuruşun borçlulardan takip ve tahsiline kanuni imkan kalmadığından eşhas zimeminden tenzili.." uygun görülmüştür. Halkı şapkaya özendirmek için 1925 de verilen bu bir maaşlık avansın geri ödeme hesapları 1940 yılında bakanlar Kurulu kararlarıyla bu şekilde kapatılmıştır (Sakal,2007,s.1315).

Şapka Kanunu sonrası şapka toplumda gönüllü ya da gönülsüz ya da zorunlu olarak takılmaya başlansa da birtakım sorunlar yaşanmaya devam etmiştir. Bu sorunlardan bir tanesi de camilerde cemaatin şapka ile nasıl namaz kılabilceği konusudur. Şapka ile namaz kılınması zorunlu hale getirilmese de, cemaat kenarlıklı şapka ile başını secdeye değiremediği için şapkalarını çıkarmak zorunda kalmışlar, çoğunluk ta beyaz örgü takkeleriyle namazlarını kılmaya devam etmişlerdir. Halka telkinlerle şapka ile namaz kılınmaları telkin edildiyse de, şapka ile namaz kılmak çok zor gelmiştir. Dâhiliye vekilinin 29 Teşrinisani 341 [1925] tarihli yazısı ile bu konuya net bir açıklama getirilerek, dışarıda şapka giymeleri ve camiye gelince de “terekli şapka”larını çıkarıp açık başlı olarak namazlarını eda etmeleri teamül haline getirilmişti (Sakal,2007,1314).

Şapka Kanunu konusuna taraf olan ve karşı çıkanlarla birlikte, üçüncü grup olarak şapka konusunu istismar edenler ve çıkar peşinde koşanlar da vardı. ‘Gümüşhaneli Süleyman oğlu Ahmet isimli bir şahsın, kendisinin “şapka müfettişi” olduğunu iddia ederek, Çorum ve Sungurlu köylerinde halktan çeşitli adlar altında “ceza-yı nakdî” aldığı, sonra kendisine katılan bazı kişilerle birlikte hükümet icraatlarını köylerde halka kötüler mahiyette konuşmalar yaptığı gibi sebeplerden dolayı İstiklal Mahkemesine verildiği bilinmektedir’ (Sakal,2007,s.1312).

Tüm karşı çıkışlara rağmen Türk halkının şapkayı benimsemesi ve 1934 teki ‘Bazı Kisvelerin Giyilemeyeceğine Dair Kanunu’nun da süreç içerisinde toplumda kabul görmesi ve de benimsenmesi Batı Dünyası’nda Türklere karşı bakış açısında olumlu değişimlere neden oldu.

Öte yandan, Müslüman ülkelerde şapka ile Türklerin Müslümanlıktan ayrıldıklarına ilişkin zayıf da olsa bir kanı yerleşti. Oysaki Atatürk, şapkanın Türkiye’de olduğu gibi bu ülkelerde de yayılacağı kanısındaydı. Bu inancı nedeniyle, Mısır elçisine bir işaretle bulundu. Şöyle ki: 1931 yılı Cumhuriyet Bayramı yemeğine davetli kordiplomatığın tümünün başı açık olmasına karşın Mısır elçisinin giymekte olduğu fesi Atatürk çıkartılmasını sağladı. Elçi, protesto olarak yemeği terketti. Bu yüzden Türkiye ile Mısır arasında bir anlaşmazlık olasılığı baş gösterdi. Türk Dışişleri Bakanlığı ise, davranışının elçinin rahatlığını sağlanması nedeniyle olduğunu söyleyerek anlaşmazlığın önünü aldı. Olay, Oundes Evening Te legraph gazetesi ve Near Eas mecmuasında yer aldı. Türkiye ile Mısır’ın neredeyse aralarının açılacağı, bu yazılarda da anlatılıyor ve bulunan çözüm şekli belirtiliyordu. Çok sonraları, Mısır ordusu şapkayı kabul ettiği gibi, halkı da giyer oldu. Başka Müslüman ülkeler de Mısırı izledi. Böylece, Atatürk’ün başa konan şapka ile vicdandaki inancın ilgisi bulanmadığı görüşü kanıtlandı (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, Cilt iki.1959, S:210; Akgün,1981,s.79).

Atatürk'ün üzerinde durduğu diğer bir konu ise dinî kıyafet meselesiydi. Osmanlı döneminde medreseden yetişmiş ulemanın cübbe, sakal ve sarıktan oluşan özel dinî kıyafetleri vardı. Bu kıyafetleri giyenlerin dini bilgisi bulunan fazilet sahibi insanlar olduklarına işaret ederdi. Fakat bu kıyafetler zamanla kendilerini bu sıfatlara benzetmek isteyen medrese eğitimi olmayan bazı kişilerin de istismarına yol açmıştı (Erdem,2021,s.396).

Bu nedenle Atatürk halkın din duygularını istismar eden yetkisiz kimselere fırsat vermemek için 1934'te çıkarttığı 'Bazı Kisvelerin Giyilemeyeceğine Dair Kanun' ile dinî kıyafet konusuna da yasal düzenlemeler getirmiştir.

Kanun 3 Aralık 1934'te mecliste görüşüldüğünde, 1925 yılında "Şapka İktisası Hakkında Kanun"un karşılaştığı muhalefette karşılaşmamış, Muş Milletvekili Hakkı Kılıç, İçişleri Bakanı Şükrü Kaya, Manisa Milletvekili Turgut, Isparta Milletvekili İbrahim beylerin konuşmalarının ardından hemen kanun maddelerinin oylanmasına geçilmiştir. Şükrü Kaya söz aldığı anda kanunu inkılâbın emrettiği bir zaruret olarak ifade etmiş, Turgut Bey ise kanunun "inkılâp umdelerinin en kuvvetlilerinden biri olan laikliğin memlekette tatbikat sahasında en esaslı ve en itinalı bir surette takibine ve devamına yegâne kuvvet olduğuna" işaret etmiştir (Erdem,2021,s.396).

Türkiye'de yaşayan Ermeni, Musevi ve Rumlar, din adamlarının kıyafetlerinin düzenlenmesine ve Hükümetin bu konudaki uygulamalarına olumlu bakarlarken, iyi dostluk ilişkilerinin kurulduğu bir dönemde özellikle Yunanistan'da basın konuya sert tepki göstermiştir. Katoliklerin tepkisine karşılık Protestanlar daha ılımlı karşılamıştır. Bu da Hristiyanlıktaki mezheplerin dine ve kıyafete bakışlarındaki farklılıktan kaynaklanıyor olsa gerektir (Arığ,2007,s.157).

Kıyafet Kanunu din adamları, memurlar, askerler olmak üzere belirli grupları kapsıyorsa da 4 Aralık 1934 tarihli Milliyet Gazetesi, kanunun kabulünden bir gün sonra 'Kanun şu ferde bu teşekküle karşı alınmış bir tedbir değildir, umumidir' yorumuyla tüm halkın yeni düzenlemelere göre hareket etmesi konusunda yönlendirici olduğu görülmektedir (İlhan,2017)(Şekil 5).



Şekil 5: Kıyafet Kanunu'nun Kabul Haberi 4 Aralık 1934 tarihli Milliyet Gazetesi (İlhan,2017)

Şapka Kanunu; fes ve sarığın dini bir kimlik haline gelmesi, halkın dini duyguları üzerinden kışkırtılmasına açık olması nedenlerine de bağlı olarak, Atatürk'ün yapmış olduğu devrimler içinde en çok tepki gösterilen devrim olmuştur. Bu kadar çok karşı çıkılma nedenleri arasında; yapılacak yeni devrimlerin önüne geçmek ve yeni kurulmuş Cumhuriyet'in temelleri sağlamlaşmadan din üzerinden yıpratılıp çöktürmek de yer alabilir. Çünkü bir toplum en kolay dini duyguları üzerinde harekete geçirilip değişimin önüne geçilebilir.

Bu nedenle Şapka Kanunu tek başına, sadece giyim kuşamla görsel görüntüyü modernleştirmeye yönelik sosyal nitelikli bir konu değildir. Çağdaşlaşma yolunda emin adımlarla ilerlenecek Laik bir toplum düzeni oluşturmak için atılmış en önemli adımlardan bir tanesidir. Çünkü giyim sadece görüntüyü değil, zihniyeti de değiştirir. İnsan zaman içerisinde giydiği giysinin etkisinde kalarak o kimlikte düşünmeye ve hareket etmeye başlar.

Atatürk; İmparatorluk sınırları içerisinde farklı ulusları birbirinden ayırmak için getirilen giyim kuşam farklılıklarının zaman içinde farklı dini kimlikleri ayırt etmeye dönüşmüş ve de benimsenmiş şeklinin Cumhuriyet ilanı sonrasında da 'medenî değildir diyerek' birdenbire ortadan kalmayacağını gayet iyi biliyordu. Atatürk'ün Şapka Kanunu çıkartmaya karar vermesi ve halkı bu fikre çıktığı yurt gezileriyle alıştırmaya çalışması, dini sembol haline gelmiş giyim kuşamı giysinin dini bir kimliği olamayacağını Türk halkına kabul ettirmek içindi.

Şapka ve Kıyafet Kanunlarının Cumhuriyet Dönemi Giyim Kuşamına Etkileri

Şapka ve Kıyafet Kanunları tüm karşı çıkışlara rağmen, erkekler ile kadınların giyiminde gözle görülür önemli değişimler ve modernleşmeler meydana gelmiştir. Erkek giyim kuşamında; Atatürk'ün yurt gezilerinde, toplantı ve balolarda giymiş olduğu farklı biçimde pantolon, ceket ve gömlek türleri, kumaşları, seçtiği aksesuarlar nedeniyle erkekler arasında 'Atatürk Gibi

Giymek' ön planda olmuştur. Öte yandan Atatürk'ün önderliğinde Batı gibi giymek temel olduğu için, dönemin giyim modasının da toplumun giyim kuşamı üzerinde büyük etkileri olduğu görülmektedir. Örneğin 1920li 30lu yıllarda İngiliz tarzı giyim biçimi modaydı ve erkeklerin giyiminde İngiliz etkileri hakim olmaya başlamıştı. 'İngiliz giyim tarzı rahat, şekilci olmaktan kaçınan, sıradan görünmek isteyen bir tarzdı' (Baydar ve Özkan,1999, s.45). Atatürk'ün giyim kuşam biçiminin ve İngiliz tarzının etkisiyle o yıllarda erkekler 'yünlü bir kumaş olan flanel, suni ipek, pamuklu dokuma kumaşlardan ceketler ve pantolonlar giymeye başladı. Sert gömlek yakaları yumuşak, kolasız, açık kullanılan yakalara dönüştü' (Önlü,2017,115). Atatürk'ün giyim anlayışı sadece erkekler üzerinde etkili olmadı. Kadınlar da bu modern giyim tarzına uyum sağlamaya başladı. Atatürklü yıllarda İngiliz tarzı sadece pantolon, ceketlerde değil, yelek ve kazak türü giysilerde de etkisini gösterdi. 'İngiliz tarzı önü açık ve düğmeli ya da kapalı yelekler, kazaklar tercih edilen giysilerdendi. Ekose, balıksırtı dokuma ceketler, saç örgülü, baklava motifli kazaklar, hırkalar en belirgin giyim tarzıydı. Bu giysiler, pantolonların üzerine ceketsiz giyildiği gibi incelik ve kalınlıklarına göre ceket içerisine de giyiliyordu' (Önlü,2017,115).

Takip eden yıllarda, Atatürk'ün yapmış olduğu yurt içi gezilerinde giyim kuşama yönelik Batı tarzı giyim önerileri, kadınların peçeyi ve çarşafı bırakmaları için telkinleri, özellikle Müslüman kadınları daha rahat ve Batı tarzı modern kıyafetlere yönlendirmiştir. Atatürk öncelikle kendi giyim tarzı ile topluma önderlik etmeyi tercih etmiştir. Düzenlediği toplantılar, yapmış olduğu balolarla hem kendi giyim tarzı ile, hem de toplantı ve balolara katılan erkek ve kadınların modern giysi görünümleriyle topluma örnek olmayı hedeflemiştir (Şekil 6).

İstanbul ve İzmir'de ve ticaret yollarının geçtiği bölgelerde özellikle yabancı diplomatlar, seyyahlar ve ticaret yapan yabancıların giyim kuşamlarının etkisiyle 'Şapka ve Kıyafet Kanunları' ndan önce etkili olmaya başlayan modern giyim

tarzı, Atatürk'ün Batı tarzı giyimi önermesi ile 'Kanunlarla' birlikte köylerden kasabalara daha geniş halk kitleleri arasında yayılım gösterdi(Şekil 7).



Şekil 6: Atatürk Hariciye Köşkü Yılbaşı Balosu'nda ,31 Aralık 1929 (2011,18 Nisan)



Şekil 7 : Şapka devrimi sonrası erkek giyimi, Dikili/İzmir, Vahap Önlü Aile Albümü

Atatürk ilk aşamada tepki çekmemek için kadınların giyimine yönelik özel bir kanun çıkartmadıysa da, kadınların da Batılı kadınlar gibi giyilme temennisinde bulunmuş ve bunu bir çağdaşlaşma adımı olarak belirtmiştir. 'Kadın ve erkek eşitliğine ilişkin çıkarılan 1926 tarihli Medenî Kanun sonrası kadının peçe ve çarşafı çıkarması ve çağdaş kıyafeti benimsemesi istenmiştir. Bu konuda yerel yönetimler ve basın yoluyla kamuoyu oluşturulmaya çalışılmıştır. Trabzon, Giresun, Sivas gibi illerle bazı ilçelerde peçe ve çarşaf giyilmesi yasaklanmıştır'(Arığ,2007,s.158).

Atatürk çıktığı yurt gezilerinde Türk kadınlarının da şapka giymeleri konusunda temenni de bulunmuştur. 24 Eylül 1925 tarihinde Bursa'yı ziyaretinde

diğer illere gidişinde olduğu gibi, yine elinde şapkası vardı. Karşıl原因 gruplar arasında kadınlar da yer alıyordu. İçlerinde Batı tarzı giyim içerisinde olanlar vardysa da, başlarında şapka yerine çarşaftan bir geçiş olarak düşünölen, saçlarını az da olsa açıkta bırakan sıkma baş adı verilen, eşarbin arkasının kıvrıldığı ya da arkasından eşarbin ucu sarkan türban tarzı başlıklar ile yer almaktaydılar (Şekil 8).

Bursa seyahati sırasında halk Atatürk'ün şapkasını inceliyordu. Bir hanım, hanımların şapka giymesi hakkında Atatürk'ün fikrini sordu. Atatürk de: "Hanımlar da erkekler gibi Şapka giymelidirler. Başka türlü hareket etmemize imkan yoktur..." şeklinde yanıt verdi Atatürk'ün ricası 25 Eylül 1925 tarihli gazetelerde yer aldı (Şekil 9) ve memnuniyetle karşılandı (Mustafa Kemalim, t.y.).



Şekil 8: Atatürk'ün Bursa gezinden

(Cumhuriyet gazetesi, 25 Eylül 1925, Sayfa: 1-2.;

Akt:<https://mustafakemalim.com/muda-nyada-gazi-pasayi-karsilayanlar-arasinda-neden-sapkali-hanim-yoktu/>)



Şekil 9: Atatürk'ün Bursa'ya gelişinde kadınlara tavsiyesinin gazete haberi

(Cumhuriyet gazetesi, 25 Eylül 1925, Sayfa: 1-2.

Akt: <https://mustafakemalim.com/hanimlar-da-sapka-giymelidir/>)

Bu tarihten sonra bütün yurttaki biçki ve dikiş kurslarında, genç kızlarımız tarafından birbirinden güzel şapkalar imal edildi (Şekil 10).



Şekil 10: Cumhuriyetin İlk Yıllarında Bir Biçki ve Dikiş Yurdunda İmal Edilen Modern Hanım Kıyafetleri Ve Şapkalar (Cumhuriyet gazetesi, 25 Eylül 1925, Sayfa: 1-2. <https://mustafakemalim.com/hanimlar-da-sapka-giymelidir/>)

Şapka Kanunu sonrası İstanbul’da bulunan şapka ticarethaneleri Avrupa’nın tanınmış şapka imalathanelerine sipariş vermiş, kısa zamanda Karaköy’de yeni şapka mağazaları açılmış, vitrinlerde silindir, melon, panama şapkalar sergilenmeye, her tarafta şapka markalarının reklamları yer almaya başlamıştır.

Şapka kanunu sonrası şapka mağazaları artış gösterse de, pahalı olduğundan halk şapka alamıyordu. Bu nedenle Şapka Kanundan sonraki ilk yıllarda yüzleri güldüren durumlar da olmuştu. Parası olmayanlar evdeki renkli kadın şapkalarını giymeye başladı. Renkli kumaşlardan kasket tarzı şapka diktirenler de oldu. Bu durumların önüne geçmek ve halkın şapka takmasını artırmak amacıyla, ekonomik gücü yeterli olmayanlar için kasket imalathaneleri kuruldu. Kasket imalathaneleri çok farklı türde kumaş ve renklerde kasketler üretmeye başladı. Bu süreçte şapkalar ticaretle uğraşan Levanten, Yahudi, Rum ve Ermeniler tarafından ya yurt dışından getiriliyor ya da onlar tarafından üretiliyordu. Bu durumun önüne geçmek ve üretimin yerli olmasını sağlamak için yerli malı üretme ve kullanma gerekliliği çıkarıldı ve 1934lere gelindiğinde yerli mal üretilmesi gerekliliği nedeniyle kurulan Sümerbank fabrikalarında şapkalık kumaşlar üretildi ve diktirildi. Hatta daha sonra İzmir Fuarı’na dönüşecek olan 9 Eylül Panayırı’nda, ‘Sümerbank Yerli Mallar Pavyonu’da sergilenmeye başlandı (Şekil 11).



Şekil 11:Şapkalar: Daha Sonra İzmir Fuar'ına Dönüşecek Olan İzmir 9 Eylül Panayırı'nda, Sümerbank Yerli Mallar Pavyonu, 1934. (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi / Umur Atrek Bağışı Fonu; Durakbaşa, t.y., Akt: Durakbaşa,t.y.)

Şapka kullanımı aynı yıllarda kadınlar arasında da yaygınlaşmaya başladı. Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin düzenlediği “Vatandaş yerli malı kullan!” kampanyası kapsamında Sümerbank Yerli Mallar standında kadın şapkaları da sergilenmeye başlandı (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi / İBB İzfaş Bağışı Fonu; Akt: <https://100sene100nesne.com/sapka/>) (Şekil 12)



Şekil 12: Milli İktisat Ve Tasarruf Cemiyeti'nin Düzenlediği “Vatandaş Yerli Malı Kullan!” Kampanyası Kapsamında Sümerbank Yerli Mallar Standında Kadın Şapkaları, 1934. (Ahmet Piriştina Kent Arşivi Ve Müzesi / Umur Atrek Bağışı Fonu; Akt: Durakbaşa, T.Y.)

Şapka kanunu esas olarak kadınlar için yapılmamış olsa da, kadınlar tarafından coşkuyla karşılanmış ve uygulamıştır. Kadın nüfusunun çoğunluğunun kırsalda olan bir toplumda kılık kıyafet kanunları öncelikle aydın ve eğitimli kadınlar tarafından benimsenmiştir...Bunların giyim beğenileri de Avrupalı kadınlarla aynıdır. Varlıklı ailelerden gelen, çalışan çalışmayan kadınlar

modadaki değişmeleri kentte, büroda, suarede, plajda aşırılığa kaçmadan dikkatle izlemektedirler (Şahin,2006,s.234).

Şapka ve Kıyafet Kanunu sonrası kadın giyim kuşamındaki değişim, bički dikiş kursları ve açılan Kız Sanat okullarıyla Batı'dan Doęu'ya tüm Anadolu'da daha geniş kitlelere yayılmaya başladı. 1928 yılında kurulan Kız Sanat Enstitüleri kadınlarda giyim kuşamın modernleşmesinde önemli gelişmelere neden oldu. Kız Enstitülerinin ardından 1932 yılında Akşam Kız Sanat Okulları, sonraki yıllarda Olgunlaşma Enstitüleri açılmıştır(Durakbaşı,t.y.).

“Enstitülerde ve açılan diğer bički- dikiş okullarında yetişen kızlar, hazır giyimin yaygın olmadığı bu dönemde kıyafet dikmeyi öğrendiler, diktikleri kıyafetleri giyerek ve defilelerini yaparak batılı giyim tarzının yaygınlaşmasına aracılık ettiler. Öğrencilerin bir bölümü devlet burslarıyla Avrupa'ya öğrenim görmeye gönderildi, daha sonra ülkeye dönerek, öğrendikleri en son Paris ve Londra modalarını atölyelerinde uyguladılar. Bu okullar bulundukları kentlerin moda merkezi durumuna geldi” (Baydar ve Özkan,1999,s.48).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, dönemin modasının da etkisiyle; etek boyları dize kadar yükseldi, bacaklar giysilerin altından görünür hale geldi. Elbiselerin göğüs bel hatları kaybolarak düzleşti (Şekil 13). Elbise modelleri, yeni yetme kız çocuğunu andırır tarzda, düz kesimliydi. Elbise kolları kısalmıştı. Hatta kolsuz denilebilecek boyutta küçük kollu hale geldi. Baş örtüleri farklı bir biçimde bağlanmaya başlandı, zaman içinde yok denecek kadar azaldı. Kadın giyiminde kısa çizmeler yerini ayakkabılara, yün çoraplar naylon çoraplara bıraktı (Önlü,2017,s.115)



Şekil 13:1930larda Kadın Giyimi
(Cumhuriyet'in Takviminden,2021)

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, giyim kuşamın tamamıyla Batı tarzı modern bir kimliğe bürünüp yayılması için, Cumhuriyet ve Kızılay baloları düzenlenmiş,

kadınlar vücudu saran uzun veya arka eteği uzun tuvaletler giymişlerdir. Erkekler de frak, takım elbise papyon giymişler, toplum üzerinde modern kıyafetlerin şıklık algısı oluşturulmuştur. ‘Cumhuriyet şıklığının temsil edildiği balolarda Batı Ülkelerine modern Türk Devletinin moda anlayışı ve çağdaşlaşma süreci basın yoluyla yansıtılmıştır’(Ketmen,2021,s.39).

‘1930’lara gelindiğinde ekonomik krizle birlikte giyim tarzları da sadeleşmişti fakat, Cumhuriyet’e yeni geçiş sürecindeki balo merakı nedeniyle özellikle gece kıyafetleri, kadınlarda sade ama gösterişliydi. Etek boyları modanın etkisiyle tekrar uzamıştı’ (Önlü,2017,s.116). 1930’ların gündüz giyimi ise kadınlarda dar ve uzun bir silüet modaydı. Giysilerde ağırbaşlı ve kadınsı çizgiler hakimdi. Ekonomik krize rağmen giysiler eteklerde pileler, gösterişli yakalar, omuza takılan çiçekler, bele takılan kemerlerle zenginleştiriliyordu. Empirme desenli (küçük çiçek desenli) kumaşlar, gündüz giysilerinin vazgeçilmezlerindendi (Cumhuriyet’in 75 Yılı,1999, s.142,196).

Erkeklerde ise, krizin etkisiyle takım elbiseler daha sade bir biçime bürünmüştü. Ceketlerde dikkat çeken tek düğme ve kruvaze biçimlerdi. Erkek giyimindeki değişimler özellikle İzmir ve İstanbul gibi büyük şehirlerde sadece şehirleri değil kasabaları da kapsıyordu (Şekil 14).



Şekil 14:1930’larda Erkek Giyimine Örnekler, 1931, Dikili/İzmir Vahap Önlü Aile Albümü

Şapka ve Kıyafet kanunları sonrası giyim kuşamdaki değişim Atatürk’ün büyük desteği ve çabalarıyla birlikte, düzenlenen balolar, toplantılar, gazetelerde yer alan şapka ve giyim reklamları, dergilerde çıkan haber ve moda çizimleri gibi pek çok nedenlerle Cumhuriyet’in ilk on yılında tüm toplumu etkisi altına alarak hızla gelişmeye devam etmiştir. Atatürk’ün 10 Kasım 1938’de vefatı sonrasında

da giyim kuşamdaki değişim ve gelişimde bir duraklama olmamış, halk artık alıştığı Batı tarzı giyinmeye modayı da yakından takip ederek devam etmiştir.

SONUÇ

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, gerçekleştirilen Şapka ve Kıyafet Kanunları Türkiye halkına giyim kuşam olarak modern ve çağdaş bir görünüm kazandıran kanunlardır. O dönem şekilcilik olarak eleştirilen kanunlar özünde insanın düşüncesinin de giyimi ile beraber gelişim göstereceğinin bir göstergesi idi. Bu nedenle giyim kuşamda modernleşme hem dış görünüm hem zihniyet değişimi bağlamında çağdaş dünyaya açılan bir pencere idi. Atatürk, uygar toplumların geleneksel giyim biçimlerini terk ederek benimsediği modern giyim kuşamı çağdaşlaşma atılımı olarak görüyordu. Yaptığı devrimlerin tümünde olduğu gibi, çağdaşlaşma atımları arasına modern dünyaya ayak uydurabilmek için Şapka ve Kıyafet Kanunlarını da ekledi. Atatürk, giyim kuşam konusunda da çağla uyumlu olan modern bir görünüme bürünmenin Türkiye Cumhuriyeti içerisinde çağdaş bir yaşam anlayışı oluşturma konusunda çok etkili olacağını biliyordu. Üstelik bu türden bir giyim kuşam biçimi özellikle Batı ülkelerinde Türklere karşı Cumhuriyet öncesi yıllarda oluşmuş olumsuz algıları da yok edecek, dini öge haline getirilmiş çok kimlikli giyinmeyi, Türkiye Cumhuriyeti toprakları içerisinde yaşayan Türk ve diğer halklar arasında ayırımı da ortadan kaldıracak, ötekileşme konusu son bulacaktı.

Şapka ve Kıyafet Kanunları öncesi, II. Mahmut'la birlikte giyim kuşamda modernleşme sürecine gidilmişse de, süreç içerisinde fes, sarık ve cüppenin dini bir kimlik haline gelmesinin önüne

geçilememiştir. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında da, Türk halkının büyük çoğunluğunun şalvar, gömlek, üç etek, cepken, kaftan, cüppe, ayakta çizme ya da yemeni, erkeklerin başında başta fes, sarık, kadınlarda yaşmak, üzerlerinde ferace tarzı giyim kuşam içinde olmaları, hem Batı toplumlarında hem ülke sınırları içerisinde Türk halkının ötekileştirilmesine, alay konusu olmasına, giyim kuşamı ile dahi bir ulus olamamışlığı ile bağdaştırılmıştır.

Sanayi Devrimi'nden itibaren Batı toplumları ilim ve teknoloji ile birlikte aynı anda giyim kuşamda da modernleşmeye sürecine girmiş ve giyim kuşamdaki etkileri Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde yoğun olarak İstanbul ve İzmir'de yaşayan, Türklerle ortak bir giyim kuşam kültürüne sahip olan Levanten, Yahudi, Rum, Ermeni halklarını da etkilemiştir. Giyim biçimlerini değiştiren Gayrimüslim halklar Türk halkının fes, sarık, cüppe, yaşmak, ferace türü giysilerini bir anda Dini simge olarak nitelendirmiş ve Türkler kendi

toprakları içerisinde ötekileştirilmiştir. Türk halkı bir anda; ilim ve ticaretin de ağırlıklı olarak Levanten, Yahudi, Rum, Ermenilerin ellerinde olması nedeniyle hem bu alanlarda hem de giyim kuşamda çağın gerisinde kalmış, kendini yenileyemeyen sömürölmeye hazır bir toplum haline getirilmiştir. Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilanı ile Batı toplumlarının sömürge ölkesi halinden kurtulunmuştur fakat; Atatürk; ölkenin sosyal, ekonomik, hukuk, ticari ve pek çok alanda olduğu gibi giyim kuşam olarak da modern bir görünüme bürünüp değışip yenilenmesi gerektiğini düşünmektedir. Atatürk; çok okuyan, gezip görüp inceleme ve araştırma yapan, son derece öngörölü bir lider olarak çağın gerisinde kalmanın, kendini yenileyememe ve sömürölmeye açık olma anlamına geldiğini gayet iyi biliyordu. Bu türden bir tehlikenin oluşmaması için en köklü çözüm giyim kuşam da dahil her alanda kalkınmak, modernleşmek, çağdaş bir toplum haline gelmekti. Çağdaş bir toplum haline gelmek için yukarıda da sözü edildiği gibi, sadece zihniyeti değıştirmek yeterli değıldi. Zihniyetle birlikte görünüm de değışmeliydi ki insanın içiyle dışı, zihniyeti ve akılcılığı kılığı ile uyum saplayıp bir bütün olarak hareket edebilsin.

1925 şapka ve 1934 Kılık Kıyafet Kanunları Türk toplumunun bir bütün olarak hareket edebilmesi, kafasındaki kimlik karışıklığının ortadan kaldırılması, sosyal ve günlük hayatta da daha rahat ve özgür hareket edebilmesi için çıkarılan kanunlardı. İnsan kendini giyim kuşamı içinde özgür hissederse zihni de özgürleşir, daha akılcı, yaratıcı ve verimli düşünür ve hareket edebilirdi. Bu nedenle, Şapka ve Kıyafet Kanunları dış görünümdeki ve zihniyetteki çağdaşlaşmayı temel almış kanunlardır. Atatürk diğer devrimlerde olduğu gibi, Şapka ve Kıyafet Kanununu ile; Türk halkının çok ulusluluk ve dini ögeler nedeniyle bastırılmış kendi öz kimliğini yeniden kazanmasını sağlamıştır. Modernleşme sürecini; Orta Asya'dan Anadolu topraklarına taşıdığımız, bu topraklarda harmanladığımız kendi öz değerlerimizi, tarihimizi, kendi öz dilimizi koruyarak gerçekleştirmeye özen göstermiştir. Atatürk'ün temel hedeflerinden bir tanesi, giyim kuşam değışimiyle de, zihindeki batıl inanışları söküp atmak ve toplumu akılcı hale getirmektir. Bu nedenle Atatürk için şapka sadece bir başlık değıl, dönem itibari ile de özgür düşüncenin ve özgürce fikir üretebilmenin bir ifadesidir.

Atatürk gerçekleştirdiği devrimlerle Türk ulusunun kendi kimliğini koruyarak, çağdaş uygarlığın bir parçası olmasını hedeflemiştir. Atatürk'ün bu hedefini süreç içerisinde benimseyen Türk halkının giyim kuşamının değışiminde elbette ki kadınların emeği büyük olmuştur. Açılan bıçkı dikiş kursları, sonrasında kurulan kız enstitöleri önce kadın sonra erkek giyiminde süreci

hızlandırmış ve kendi giyimini, şapkasını kendi üretir hale gelmiş ve Türk halkı dışa bağımlılıktan kurtulmuştur.

KAYNAKÇA

- Akgün, Seçil (1981), Şapka Kanunu, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, Yıl 1981 Cilt: 14 Sayı: 25, 69-79. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1898611>
- Akgün, Seçil (t.y.), *Şapka Kanunu*, 11 Şubat 2023 tarihinde <https://www.altayli.net/sapka-kanunu.html> adresinden alındı.
- Alkan, M. Ö.(2017). Fes İnkılâbından Şapka Devrimine: Fes-Kalpak-Kabalak, *Atlas Tarih* ,116-123. <https://www.academia.edu/90023745/Fes>
- Arabacı,H. ve Saatçioğlu,K.(2021). Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne Şapkanın Değişim Serüveni, *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Issue/Sayı 6, 260-280. <http://arts.artuklu.edu.tr/en/download/article-file/1784679>
- Arıĝ, A. S.(2006). Türklerde Kıyafet’in Kısa Tarihi, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 64-65-66, Cilt: XXII, Mart-Temmuz-Kasım, <https://atamdergi.gov.tr/ozet/160/tur>
- Arıĝ, A. S.(2007)., *Atatürk Türkiye’sinde Kılık ve Kıyafette Çağdaşlaşma*, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- Atatürk’ün Bütün Eserleri (2005), Cilt 17, 18 Eylül 1924- 28 Eylül 1925, İstanbul, Kaynak Yayınları.
- Atatürk Hariciye Köşkü Yılbaşı Balosu’nda(2011,18 Nisan), 10 Temmuz 2023 tarihinde <https://www.ataturkinkilaplari.com/ar/128/ataturk-hariciye-kosku-yilbasi-balosu%E2%80%99nda--31-aralik-1929-.html>
- Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, Cilt iki(1959),Ankara,Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Atay,F. R.(2021), *Çankaya*, Ankara, Pozitif Yayınları.
- Aysal, N. (2011), Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri, *Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi*, X/22, 3-32, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cttad/issue/25243/266919>
- Baydar,O.,Özkan,D.(1999),*75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*,İstanbul,Tarih Vakfı Yayınları.
- Bıyıklıoğlu, T. (1959),Atatürk Anadolu’da(1919-1921),cilt 1,Ankara, TTK Yayınları.
- Ellison, G.(1999), *Ankara’da Bir İngiliz Kadını*,Çeviren:Osman Olcay,İstanbul, Bilgi yayınevi.

Cumhuriyet'in 75 Yılı (1999), Cilt 1, 1923-1953, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Durakbaşı,A.(t.y.), Şapka, 3 Temmuz 2023 tarihinde <https://100sene100nesne.com/sapka/> sitesinden alınmıştır.

Erdem, N. (2021), Bazı Kisvelerin Giyilemeyeceğine Dair Kanun” Sebebiyle Türk-Yunan İlişkilerinde Yaşanan Kısa Süreli Kriz, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Sayı: 68, 391-427. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1791247>

Işık, E. (2021), Erken Cumhuriyet Dönemi Kadın Dergilerinde Kadın İmajı: Ev Kadın Dergisi Örneği, *Folklor Edebiyat*, Cilt 27, sayı 106, 211-228. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/65397/1007404>

İlhan, M. (2014), *Cumhuriyet Dönemi Gazeteleri 1929-2007 Yılları Arasında Çıkan Gazeteler*, Aydın, Mercek Gazetesi Yayınları,3.Baskı.

İmece, M. S.(1959),*Atatürk'ün Şapka Devrimi'nde Kastamonu ve İnebolu Seyahatleri 1925*,Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Kansu, M. M.(2009) ,*Erzurum'dan Ölümüne Kadar Atatürk'le Beraber I*, Ankara, TTK Yayınları.

Karal,E.Z.(1980),*Atatürk ve Devrim-Konferans ve Makaleler*, Ankara, Kültür Yayınları.

Ketmen,İ. (2021),M.Kemal Atatürk ve Cumhuriyet Dönemi Modası, *New Era International Journal Of Interdisciplinary Social Researches*, Cilt 6, No: 8, 35-43. <https://newerajournal.com/index.php/newera/article/view/40/39>

Kılık Kiyafet Kanunu Ne Zaman ve Ne Amaçla Çıkarılmıştır (2021,1 Ekim), 10 Temmuz 2023 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/kilik-kiyafet-kanunu-ne-zaman-ve-ne-amacla-cikarilmistir-41907347> adresinden erişilmiştir.

Kıyafet kanunları Esası(1944,4 Aralık), 3 Temmuz 2023 tarihinde <https://www.gastearsivi.com/gazete/milliyet/1934-12-04/1> adresinden alınmıştır.

Korkmaz,Z.(2016), *M. Kemal Atatürk, Nutuk, C.II. (1920-1927)*, Ankara,Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

Mustafa Kemalim(t.y.), *Mudanya'da Gazi'i Karşılayanlar Arasında; Neden Şapkalı Hanım Yoktu?*, 10 Temmuz 2023 tarihinde <https://mustafakemalim.com/mudanyada-gazi-pasayi-karsilayanlar-arasinda-neden-sapkali-hanim-yoktu/> sitesinden alındı.

Mütercimler,E.(2008), *Fikrimizin Rehberi gazi Mustafa Kemal*, İstanbul, 6.Basım,,Alfa Yayınları.

- Önder,M.(1998), Atatürk Fransa-Picardie Manevralarında, *Erdem Dergisi*, Cilt: 11 Sayı: 32, 527-532 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44373/548811>
- Önlü, N.(2017), İzmir’de Giyim Kuşam Kültürü, *İzmir Kent Ansiklopedisi, Kültür Sanat 1*, İzmir, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 97-114.
- Özalp,K.(1992), Atatürk’ten Anılar, Ankara, İş Bankası Yayınları.
- Sakal,F.(2007), Şapka İnkılabının Sosyal Ve Ekonomik Yönü Destekler Ve Köstekler, *Turkish Studies International Periodical For the Languages Literature and History of Turkish or Turkic Volume 2/4 Fall*,1308-1318. https://www.arastirmax.com/en/system/files/dergiler/79199/makaleler/2/4/a_rastirmax-sapka-inkilabinin-sosyal-ekonomik-yonu-destekler-kostekler.pdf
- Salt Araştırma*(t.y.), 10 Temmuz 2023 tarihinde <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/21950> adresinden ulaşılmıştır.
- Sevin, N. (1973),*On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bakış*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Solak, M. (2018, 4 Aralık), Kıyafet Kanunu’nun Amacı Neydi, 10 Temmuz 2023 tarihinde Aydınlik Gazetesi, adresinden erişilmiştir.
- Şahin,Yüksel(2006),*1920-1930 Yılları Arasında Türkiye’de Kadın Silüetinde Moda Anlayışı ve Değişimler*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları.
- Şahin, E. (2018). Geçmişten Günümüze Kadın Süreli Yayınlarına Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım, *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 5, Sayı 16, 86-105. https://www.researchgate.net/publication/324189220_GECMISTEN_GUN_UMUZE_KADIN_SURELI_YAYINLARINA_KARSILASTIRMALI_BIR_YAKLASIM#fullTextFileContent
- Şapka İktisası Hakkında Kanun* (1925,25 Eylül),10 Temmuz 2023 tarihinde <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=671&MevzuatTur=1&MevzuatTertip=3> adresinden erişilmiştir.
- T. B. M. M. ZABIT CERİDESİ*,3 XII 1934(1934,1 Aralık), 10 Temmuz 2023 tarihinde <https://www5.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d04/c025/tbmm04025011.pdf> adresinden erişilmiştir.
- Tez, Z.(2008), *Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi*, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- Tezcan,M.(1983), Giyim Olgusuna Sosyo-Kültürel Bakış ve Türklerde Giyim ,*Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* ,Cilt 16, Sayı 1,255-276, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aubfd/issue/48533/616218>
- Topuz, H. (2002), *Gazi ve Fikriye*, 6. B., İstanbul, Remzi Kitabevi.

Ünaydın,R.E.(1954), *Atatürk-Tarih ve Dil Kurumları Hatıralar,VII.Türk Dil Kurultayında Söylenmiştir*, Ankara, TDK Yayını,TTK Basımevi.

18 Mart Çanakkale Zaferi 107 Yaşında (2023,2 Şubat), 10 Temmuz 2023 Tarihinde <https://qualitydergisi.com/18-mart-canakkale-zaferi-107-yasinda/> sitesinden alınmıştır.

Cumhuriyet'in Takviminden...(2021,23 Ağustos), 14 Şubat 2025 tarihinde <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/genc-cumhuriyetin-takviminden-1861279> sitesinden alınmıştır.

BÖLÜM 3

Ahmet Hamdi Tanpınar
Hakkında Yazılan Doktora
Tezleri Üzerinden Bir
Meta-Sentez Çalışması

Mehtap Ulubaşoğlu¹

¹ Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
ORCID:0000-0003-3544-6785

Giriş

20. yüzyıl Türk edebiyatının modernist şair ve yazarlarından olan Ahmet Hamdi Tanpınar, hakkında çok sayıda yazı kaleme alınan ve bilimsel araştırmalara konu olan nadir edebiyatçılarımızdan biri ve Cumhuriyet döneminin ilk öğretmenlerindendir. Şair, romancı, deneme yazarı, edebiyat tarihçisi, siyasetçi ve akademisyen olan Tanpınar, yaşadığı dönemde kendi ifadesi ile sükut suikastına uğramış ancak ölümünden yıllar sonra hem muhafazakâr hem de modern kesim tarafından eserleri dikkat çekmeye başlamış, akademik alanda da çok sayıda bilimsel çalışmalara konu edilmiştir. Ölümünden sonra giderek artan bu ilgi, onun düşünce yapısının yalnızca kendi dönemi ile sınırlı kalmayıp, bugün dahi örnek olacak bir zihin dünyasına sahip olduğunu göstermektedir. Öğrencisi Eraslan'ın hocası Tanpınar hakkındaki şu yorumu, onun bugün dahi neden büyük bir ilgi ile okunduğunu kanıtlar niteliktedir:

Ona göre edebiyat bir bütündü ve kültürün temel unsurlarından biriydi. Merhum hocam Yeni Türk Edebiyatı uzmanı olmakla beraber, derste bütün dünya edebiyatına, felsefeye, müziğe, plastik sanatlara sosyoloji ve psikolojiye velhasıl sosyal ve kültürel yapıyı oluşturan her şeye yer verirdi. Geniş bir kültüre, kuvvetli bir sezgiye, esprili zekâyâ sahip olan merhum hocam, derslerini kültür şöleni ve zevk haline getirirdi. Buna rağmen sanatkâr kişiliği ağır basardı (Eraslan 2012: 159).

Öğrencisi Birol Emil'in, hocası hakkındaki şu yorumu da oldukça anlamlıdır; “Onun ders anlatış tarzı hiç de alışılan cinsten değildi. Konu tekti fakat bu tekliğin içinde inanılmaz derecede bir çeşitlilikten, zenginlik, derinlik ve güzellikten ibaret bir, çokluk vardı” (Emil 2012: 160). Bu yorum Emil'in “Estet Bir Fikir Adamı” başlıklı yazısından alınmıştır. Bu başlık Tanpınar'a dair derin bir anlam içermektedir. Emil'in bu tanımı, bir yönüyle onun estetik kimliğini bir diğer yönüyle de fikir dünyasının ne denli zengin olduğunu, aydın ve entelektüel yönünü ortaya koymaktadır.

Uçman'ın Tanpınar hakkındaki benzer bir yorumu da bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir:

Şiir, hikâye, roman, deneme ve fikrî yazılar yazan, edebî tenkit ve edebiyat tarihi alanında eserler kaleme alan ve bütün bu eserleriyle Türk edebiyat ve kültür tarihimizde kendine müstesna bir mevki edinen Tanpınar'ın eserlerinde tarih, edebiyat, musiki, estetik, mimari, felsefe, psikoloji ve plastik sanatlara ait bilgi

ve yorumların inanılmaz bir bileşim halinde oldukça zengin bir görünüm arz ettiği kolayca fark edilir. Tanpınar'ın bu çok yönlü kişiliğinin arkasında doymak bilmeyen bir tecessüs ve öğrenme merakı ile şairane duyarlık ve dikkat, muazzam bir hafıza gücü, büyük bir kültür birikimi ve zengin bir hayat tecrübesi vardır (Uçman 2012: 168).

Tanpınar'ın zengin düşünce dünyası, dünya görüşü ve estetik kimliği bilimsel araştırmalara da konu olmuş hakkında çok sayıda lisansüstü tez çalışması yapılmıştır. Bu çalışma, Tanpınar hakkında yazılan doktora tezlerinden elde edilen verilerle hazırlanmış bir meta-sentez çalışmasıdır. Meta-sentez çalışmaları, belirli alanlarda yapılan ve aralarında benzerlik bulunan çalışmalara dair nitel bulguları değerlendirerek, fark ve benzerlikleri ortaya koyarak, yeni yorum ve çıkarımlar yapmayı amaçlayan çalışmalardır. Bu tarz çalışmalarda, her bir çalışmanın özgünlüğü öncelikle daha detaylı ve multidisipliner bir bakış açısını ortaya koymak mümkün olmaktadır. Bu çalışma, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın zihni dünyasını, onun hakkında yazılan tezlerden elde edilen verilerle, meta-sentez yöntemi ile yorumlayarak üst bir bakış açısını ortaya koymak, yeni yapılacak çalışmalar için bir yol haritası oluşturmak ve alandaki tekrarı önlemek için hazırlanmıştır. Bu amaca yönelik olarak Ulusal Tez Merkezi'nde yapılan literatür taraması ile Ahmet Hamdi Tanpınar hakkında 1994-2024 yılları arasında yazılmış 77 bilimsel çalışmaya ulaşılmıştır. Bu çalışmalar, 17 doktora tezi ve 60 yüksek lisans tezinden oluşmaktadır. Meta-sentez çalışmaları nitel çalışmalar olduğu için meta-analizlerde ihtiyaç duyulan nicel verilere ihtiyaç duyulmamış, örneklem grubu olarak yalnızca doktora tezleri kullanılmış, yüksek lisans tezleri çalışmaya dâhil edilmemiştir. Nicel veri yalnızca 1994 yılından günümüze değin, Tanpınar hakkında yazılan tüm akademik çalışmaların artış oranını tespitiye yönelik olarak kullanılmıştır.

Tanpınar ve Sanata Dair...

Sanat, sanatçıların yaşadıkları dönem itibarıyla, kendi iç dünyalarındaki algı ve imgelemleri süzgeçten geçirerek, somut bir platforma yansıtma araçlarıdır. Ortalama bir fert için sanat, güzel ve estetik olanın sanatçı tarafından ortaya çıkarılmasıdır. Ancak sanat bu iki tanıma indirgenecek kadar sığ değildir. Sanat, hem sanatçıların hem de ortalama insanların güzel algısının çok ötesindedir. Güzel bir resim, güzel bir şiir, güzel bir müzik, okuyucuyu/dinleyiciyi düşündürmeli, zihnini kurcalamalıdır. Üstelik 'güzel' kavramı göreceli, değişken, bireye özgü bir hazzır. O nedenle sanatın en temel anlamı, insanların birbirleri ile

ilişki kurmalarını sağlayan araçlardan biri olmasıdır. Bu bağlamda Tolstoy'un şu sözleri, sanatın anlamını açıkça ortaya koymaktadır:

Söz, insanların düşünce ve deneyimlerini birbirlerine aktarmaya yarar; böylece o insanları bir araya getirmenin, birleştirmenin aracı işlevini görür; sanatın işlevi de tıpkı bunun gibidir. Sanatın insanlar arasında kurduğu ilişkinin sözün kurduğu ilişkiden farkı, sözün insanların birbirlerine düşüncelerini, sanatın ise duyguları aktarmanın aracı olmasıdır. Sanat bir başkasının yansıttığı duyguları görerek ya da duyarak algılayan birinin, bu duyguların aynısını yaşaması temeline dayanan bir etkinliktir (Tolstoy 2016: 49).

Tolstoy'un bu sözlerinden anlaşılacağı üzere bir toplumda sanat vasıtasıyla duyguların paylaşılması, o toplumun bireylerini bir arada tutarken, bir diğer yönüyle de toplumsal bütünlüğü sağlayacaktır.

Zaman geçtikçe sanatsal ifade biçimleri değişime uğrarken, kimi sanatçıların ifade biçimleri kendi zamanının ötesinde bir anlam ifade etmekte o nedenle bugün daha farklı bir idrak ile okunabilmektedir. Türk edebiyat dünyasında Ahmet Hamdi Tanpınar eserlerinin kendi yaşadığı dönemin aksine bugün bu denli ilgi çekici olması, onun sanat dilinin zengin anlamlar içermesinden dolayıdır. Kendi yaşadığı dönemin edebiyat camiasında ilgi görmemiş, kendi ifadesiyle 'sukut suikasti' ne uğramış, ölümünden yıllar sonra ise yazıları dikkat çekmeye başlamış, son yıllarda özellikle 1980 sonrasında onun hakkında yüzlerce yayın yapılmış ve bu yayınlarla Tanpınar kendi döneminde göremediği ilgi ve merakın odağı olmuştur. Bu anlamda Tanpınar, kendine özgü sanat dili ile duygu ve düşüncelerini, kendi zihin dünyasını okuyucuya aktararak, Türkiye'nin sosyal, toplumsal ve kültürel tarihinin yeniden okunmasında önemli bir rol oynamıştır. Tanpınar, estet yönü ile edebiyat dünyasına değerli eserler sunarken, dönemin toplumsal yapısını, bu yapıdaki problemleri de derin ve zengin bir dünya görüşü ile ortaya koymuştur. Döneminin en büyük sorunlarından biri olan 'medeniyet değiştirme' meselesi yazılarının temel izleği olmuş, bu sorun roman ve hikâyelerinde, resim, müzik ve mimari sanatı üzerinden sembolik bir dil ile aktarılmıştır.

Türk siyasi düşünce hayatında, modernlik ve muhafazakârlık tartışmaları kapsamında Tanpınar, sıklıkla başvurulmuş bir şahsiyet olarak öne çıkmış, hem muhafazakâr kesim hem de modern kesim kendi içinde onu konumlandırmıştır. Oysa Tanpınar, ne modern ne muhafazakâr, hem modern hem de muhafazakâr kanadın temsilcisi olmuştur. Bu yönüyle Tanpınar, her iki grup arasında, sentezci

yapısıyla öne çıkmıştır. Bu bağlamda, hakkında çok sayıda yayın yapılmasının temel nedenlerinden biri olarak onun sentezci zihin dünyasının bir sonucudur demek yanlış olmayacaktır. Türk modernleşmesinin trajedisini, roman ve hikâyelerinde kurguladığı karakterler üzerinden kimi zaman dramatik kimi zaman da ironik bir tarzda okuyucuya sunması, Tanpınar hakkında farklı bir portrenin çizilmesine vesile olmuştur. Hakkında çok fazla yazı kaleme alınan Tanpınar’a dair söylemlerden dikkat çeken birkaç kesit şöyledir:

“Tanpınar’da yeni yüksek medeniyet, seçkinlerce ve Cumhuriyetin ilkeleri doğrultusunda kurulacaktı. Kendisinin politik görüşü entelektüel kimliğinin kaynaklık ettiği bir seçkinciliktir” (Şahin 2012: 465).

“Her büyük yazarda olduğu gibi Tanpınar’da da çok güçlü bir kendilik bilinci olduğunu görebiliyoruz. Formasyon olarak aslında tipik bir Cumhuriyet aydını olması muhtemel olabilecek Tanpınar, içinden çıktığı modernleşmeci zihniyete teslim olmuyor. Tek parti dönemi CHP milletvekili olmasına rağmen, modernleşmeci zihniyetin geçmişle, gelenekle kurduğu kopuşcu ilişkisinin üzerine gidiyor Tanpınar çünkü Türkiye’nin temel trajedisinin farkında. Tanpınar, Türkiye modernleşmesinin trajedisini en iyi anlatan yazardır” (Fadıllıoğlu 2022: 216).

“Bu kısa ömrümde dört devir gördüm: Hürriyet devri, Mütareke devri, Cumhuriyet devri, Demokrasi devri. Buna çok az bildiğimi sandığım Tanzimat ve Abdülhamit devirlerini de ilave edersek, altı devir olur. Aziz vatanımızda işlerin nasıl başladığını ve nasıl gevşeyerek bittiğini az çok bilirim” (Kerman 2007: 39).

“Tanpınar’ın eserlerini okudukça ona olan saygım, hayranlığım arttı. Onun her kitabını okurken işaret ettiği bir konunun peşine düştüm. Bu bakımdan Tanpınar “ufuk açıcı” bir sanatçıdır. Bu özellik pek az yazarda bulunur. Her okuyan onun bir başka yönünün peşine düşecek, her nesil onu daha farklı bir şekilde yorumlayacaktır. İşte kültürün gelişmesi de böyledir” (Enginün, 2019: 203).

“Kalabalıklarla aynı hayatı paylaşamayan Tanpınar, farklılığını hayata yansıtamadığı için, hayatın acımasızlığından, sanatın kucaklayıcı dünyasına sığınmış, huzuru huzursuzlukta arayan, mükemmeliyet endişesinin çerçevelediği kendi dünyasıyla, her türlü çirkinliğin sergilendiği harici âlemi

ayırır dehlizde gezinen, zihni cemiyet meseleleriyle dolu bir avaredir” (Erbay 2001: 1).

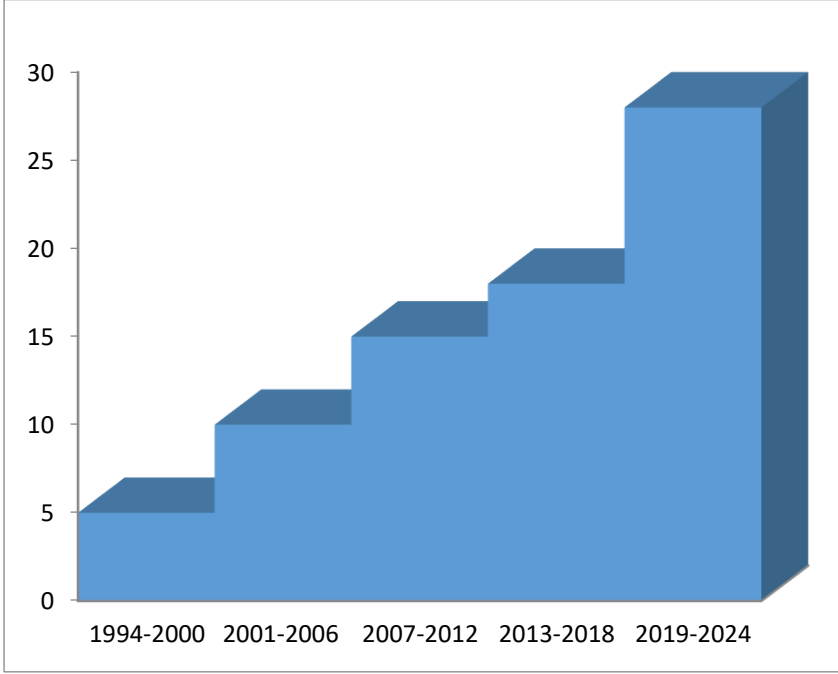
Tanpınar’a dair çok sayıda yazı kaleme alınması ve bilimsel çalışmalara konu olması, onun daha üst bir bakış açısı ile okunmasını gerekli kılmaktadır. Tanpınar’ın zihin dünyasını daha detaylı çözümlemek, bugünün bakış açısı ile yorumlayarak dünü daha derin anlamak ve anlamlandırmak adına, farklı üniversitelerde yazılan lisansüstü çalışmaların ışığında hazırlanan bu meta-sentez çalışması, yeni yapılacak çalışmalar için bir yol haritası olmak amacıyla hazırlanmıştır. Aşağıda Tanpınar hakkında yazılan tüm tezlerin yıllara göre dağılımı bir tablo halinde sunulmuştur:

Tablo1, Yıllara Göre Tez Dağılım Tablosu

Yıllar	1994-2000	2001-2006	2007-2012	2013-2018	2019-2024
Doktora Tezleri	2 tez	1 tez	5 tez	5 tez	4 tez
Yüksek Lisans Tezleri	3 tez	9 tez	10 tez	13 tez	24 tez
Toplam	5 tez	10 tez	15 tez	18 tez	28 tez

Bu tablodan hareketle 30 yıllık süreçte, Tanpınar hakkında yazılan yüksek lisans ve doktora tezlerinin sayısının, dikkat çekici boyutta arttığı görülmektedir. Bu artış görsel olması amacıyla bir grafik ile aşağıda verilmiştir.

Grafik 1, Yıllara Göre Tez Dağılım Grafiği



Yukarıdaki tablo ve grafik Ahmet Hamdi Tanpınar hakkında 1994-2024 yılları arasında yazılan yüksek lisans ve doktora tezlerinin tamamını kapsamaktadır. Tüm bu akademik çalışmalar, onun sanatçı kimliğinin ötesinde, aydın ve entelektüel kimliğinin, düşünce dünyasındaki derinliğin bugün dahi dikkatle, ilgiyle ve merakla araştırıldığını göstermektedir. Bu meta-sentez çalışmasında kullanılan veriler, Tanpınar hakkında yazılan doktora tezlerinden elde edilmiştir, çalışmaya yüksek lisans tezleri dâhil edilmemiştir. Yüksek lisans tezleri yalnızca nicel veri tablosu oluştururken kullanılmıştır. 1994-2024 yılları arasında yazılan doktora tezleri, tezin yazıldığı yıl, yazar ismi, tez başlığı, tezin yazıldığı üniversite ve bölüm, tezin ana ve alt temaları başlıklarıyla aşağıda bir tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 2, 1994-2024 Yılları Arasında Yazılmış Doktora Tez Tablosu

Yıl	Yazar	Tez Başlığı	Üniversite	Bölüm	Ana Tema	Alt Temalar
1994	Rıfat Günday	Problemes du temps chez Marcel Proust et Ahmet Hamdi Tanpınar (Marcel Proust ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Sorunları)	Marmara Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	Zaman Mukayeseli çalışma	Hayal kurma, bellek, bilinç, bilinçaltı, rüya, iç konuşma. kişilerde fiziksel ve ruhsal değişimler
1998	Şaban Sağlık	Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma	On Dokuz Mayıs Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Romancı-roman metni-okur üzerinden roman kavramı. Popüler ve Estetik Roman Mukayeseli Çalışma	Romanda yapı unsurları, olay örgüsü, tematik yapı, biçimsel yapı, Popüler romancı Esat Mahmut Karakurt, estetik romancı Ahmet Hamdi Tanpınar
2002	Meriç Erdoğan	Bir Düşündür Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar	İstanbul Üniversitesi	Siyasal Bilimler	Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşünce yapısı	Sanat, edebiyat, müzik, devlet ve toplum, ekonomi, felsefi (zaman), Doğu-Batı, çağdaşlaşma, batılılaşma üzerine düşünceler.
2008	Hülya Bayrak Akyıldız	Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman Tekniği	Ankara Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Kendine özgü roman tekniği	Sanat, müzik, kültür, kimlik, zaman, rüya, bireysel ve toplumsal çatışmalar
2009	Barış Özer	Türk Modernleşmesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar	Ege Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Türk modernleşmesi	Hayat retoriği, kimlik inşası, toplumsal ve sınıfsal ilişkiler, mazi, geçmiş
2010	Lokman Tanrıkulu	Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Huzur' Romanın Almanca Çevirisi ('Seelenfrieden') Örneğinde Edebi Çeviri Eleştirisi	Gazi Üniversitesi	Yabancı Diller Eğitimi	Çeviri eleştirisi	Huzur romanı
2010	Demet Sancı Uzun	Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" Adlı Eserinin Sözvarlığı ve Eserin Sözcükbilim Açısından İncelenmesi	Atatürk Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Eserde Sözvarlığı ve Sözcükbilim	Eserin sözcük bilimi, isimler, zamirler, sıfatlar, zarflar, edatlar, bağlaç, ünlem, filler ve söz varlığı

2010	Şule Demirkol Ertürk	Şehir Çevirmenleri Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ve Orhan Pamuk'un Edebi Anlatılarında, Türkçe, İngilizce ve Fransızca Dillerinde, İstanbul'un Çevirisinin Metonimik Yönleri ve Kırımları	Boğaziçi Üniversitesi	Mütercim Tercümanlık	Şehir ve metin arasındaki ilişkiler Mukayeseli Çalışma	İstanbul, Türk milleti, Türk milliyetçiliği, İstanbul'un Batı karşısında kimlik kaybı
2014	Mustafa Ahmet Düzdağ	The Diaries Of Virginia Woolf And Ahmet Hamdi Tanpınar: Culture And Disillusionment (Virginia Woolf ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Günlüklerinde Kültür ve Buhran)	Fatih Üniversitesi	Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat	Toplumsal dönüşüm Mukayeseli Çalışma	Medeniyet değiştirme sorunsalı, Türk modernleşmesi, Batılılaşma süreci, kimlik problemi, karşılaştırmalı kültür
2015	Ali Öncü	Değerler Eğitimi Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'da Değerler	Marmara Üniversitesi	Felsefe ve Din Bilimleri	Değerler eğitimi ve roman ilişkisi Mukayeseli Çalışma	Tutunamayanlar romanı, Huzur romanı, dini değerler
2016	Muhammed Emir İlhan	Yazılı Kültür Bağlamında Hatırlama ve Kültürel Bellek: Örnek Bir Okuma Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar	Hacettepe Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Yazılı ve sözlü kültür, hatırlama, kültürel bellek	hayal, hatıra, rüya, zaman, mekân medeniyet krizi, eşik, devamlılık
2017	Müge Göncü	Korkunun Edebi Görüntüleri/Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay'ın Roman ve Hikayelerinde Entelektüelin Korkuları	Balıkesir Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Modernizmin etkisi ile romancılarda kişisel korkular Mukayeseli çalışma	Korku, tereddüt, kaygı Doğu-Batı sorunu, ahlaki yozlaşma değersizlik, aidyetsizlik, belirsizlik, geç kalmışlık, kimlik değişimi
2017	Özge Şahin	Türk Romanında Kültürel Dönüşüm ve Eşya (Ahmet Midhat, Hâlit Ziya Ve Ahmet Hamdi Tanpınar Örnekleri)	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Eşya ve kültürel dönüşüm Mukayeseli Çalışma	Batılılaşma, alaturka, alafranga, konaktan apartmana geçiş
2021	Ayşe Çıpan Büyükcım	Modernleşme, Hafıza, Kimlik Kavramları Ekseninde Tanpınar ve Pamuk Romanlarında Mimari	İstanbul Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Modernleşme ve mimari Mukayeseli Çalışma	Modernleşme sürecinde kimlik, hafıza, konak-apartman ikiliği, mekân

2023	Serhat Toker	Time, Temporality And Social Transformation In The Work Of Ahmet Hamdi Tanpınar (Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Zaman, Zamansallık Ve Toplumsal Dönüşüm)	Orta Doğu Teknik Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Zaman, toplumsal dönüşüm	Doğu-Batı, geleneksel-modern, eski-yeni, geçmiş-şimdi, birey-toplum ilişkisi
2024	İlhan Süzgün	Unutulmuş Kanona Ahmet Hamdi Tanpınar	Trakya Üniversitesi	Türk Dili ve Edebiyatı	Kanonlaşma	Kültür milliyetçisi, modernist, muhafazakâr
2024	Mehtap Ulubaşoğlu	Pozitivizmle Bir İç Çatışma: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Devrimsel Zaman Algısında Müziğin Rolü	Erciyes Üniversitesi	GSF Müzik	Devir Kuramı, Müzik	Bergson felsefesi, klasik Türk müziği, Türk halk müziği, Batı müziği

Bu tablo, tüm doktora tezlerine dair genel bir bilgi vermek amacıyla hazırlanmış, meta-sentez çalışması için tüm tezler dikkatle okunmuş ve her bir tezin ana ve alt temalarını ortaya koyarken çalışmaların özgünlüğü öncelenmiştir.

Meta-sentez Çalışma Bulguları ve Yorum

1994-2024 yılları arasında yazılan 17 doktora tezi üzerinden yapılan bu meta-sentez çalışmasında, yedi doktora tezi mukayeseli çalışma olarak dikkat çekmektedir. Bu mukayeseli çalışmalarda Ahmet Hamdi Tanpınar, Marcel Proust, Esat Mahmut Karakurt, Virginia Woolf, Ahmet Midhat, Hâlit Ziya, Oğuz Atay, Orhan Pamuk ve Peyami Safa ile irtibatlandırılmıştır.

R.Günday'ın (1997) çalışmasında, Marcel Proust ile Tanpınar arasındaki karşılaştırma, zaman kavramı üzerinedir. Her iki yazar için de zaman, takvim zamanı olmanın ötesindedir. Zaman kavramı, geçmiş, şimdi ve geleceği kapsayan yekpare zamandır ve yaşanan her an devam zincirinin bir halkasını oluşturmaktadır. Bu çalışma, Tanpınar'ın Türk edebiyatına yeni bir boyut kazandırdığını ortaya koymaktadır.

Ş.Sağlık'ın (1998) çalışmasında, Tanpınar ile Esat Mahmut Karakurt arasındaki ilişkilendirme, estetik ve popüler roman üzerinden yapılmıştır. Tanpınar estetik roman, Karakurt ise popüler roman alanında öne çıkmaktadır. Çalışmada, halka yönelik sanat popüler, seçkinlere yönelik sanat ise estetik olarak tanımlanmıştır.

Ş.Demirkol Ertürk'ün (2010) çalışmasında, Tanpınar ile Orhan Pamuk arasındaki ilişki, şehir ve metin üzerinden kurulmuştur. Tanpınar'ın *Beş Şehir*, Pamuk'un ise *İstanbul, Hatıralar ve Şehir* isimli eserleri birbiri ile irtibatlandırılarak, anlatılarının bağlamları ortaya konmuştur. Bu çalışma yazarın ifadesiyle, metin ve bağlam çözümlemesine dayanmaktadır.

M.A.Düzdağ'ın (2014) çalışmasında, Tanpınar ile Virginia Woolf arasındaki ilişki, karşılaştırmalı kültür ve kimlik problemleri üzerinden ele alınmıştır. Her iki yazarın kültürel değişim konusundaki farkındalıkları ve değişimin topluma yansıyan trajedisi ve bu trajedinin yarattığı kimlik problemi, farklı kültürel perspektiflerden çalışmaya konu edilmiştir.

Bir diğer mukayeseli çalışma, A.Öncü (2015) tarafından, Tanpınar ve Oğuz Atay arasında yapılmıştır. Tanpınar'ın *Huzur* isimli romanı ile Atay'ın *Tutunamayanlar* isimli romanları, yazarların kendi çağının toplumsal sorunlarına ayna tutmaları açısından çalışmaya konu edilmiş, roman okumanın, değerler üzerindeki etkisi ele alınmıştır.

M.Göncü'nün (2017) mukayeseli çalışması, Tanpınar, Peyami Safa, Oğuz Atay arasında yapılmıştır. Çalışmanın ana teması 'korku' olarak öne çıkmaktadır. Çalışmada yazar ve toplum arasındaki ilişkinin roman kurgusuna yansması ve bu bağlamda romanların toplum üzerindeki işlevsel ve estetik özellikleri konu edilmiştir. Ayrıca yazarların modernleşmenin etkisi ile kendi yaşam öykülerinden kaynaklanan korkuları arasındaki ilişki de ortaya konmuştur.

Ö.Şahin (2017) tarafından Tanpınar, Ahmet Midhat ve Hâlit Ziya arasında yapılan mukayeseli çalışma, kültürel dönüşümün yazarların romanlarına nasıl yansıdığı ve romanlarda nasıl işlendiği üzerine hazırlanmıştır. Mekân olarak İstanbul seçilmiş ve bu şehirdeki ev eşyasının modernleşme ile birlikte nasıl değişime uğradığı ortaya konmuştur. Kültürel değişim ile birlikte, eşyanın kullanım biçimleri, yazarların romanları arasında karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

A.Çıpan Büyükcem (2021) tarafından Tanpınar ile Orhan Pamuk romanları arasında yapılan mukayeseli çalışmada, her iki yazarın ilgi duyduğu mimari ve güzel sanatların romanlarında nasıl ele alındığı, modernleşme sürecinde ortaya çıkan mimari değişimlerin yazarların romanlarına nasıl yansıdığı ortaya konmuştur.

Doktora tezleri, temalar açısından değerlendirildiğinde ise ilk olarak öne çıkan tema, modernleşme, çağdaşlaşma ve batılılaşma olarak dikkat çekmektedir. Tanpınar'ın, Osmanlı Türk toplum tarihi içerisinde büyük kırılmaların yaşandığı

bir devrin edebiyatçısı olması ve bu kırılmaları eserlerine derin bir dünya görüşü ve estetik bir dille yansıtmayı, dokuz çalışmada karşılık bulmuştur. Bu kırılmaların bir sonucu olarak Tanpınar, Türk toplumunda yaşanan medeniyet krizini 2 Mart 1951 tarihli yazısında şöyle ifade eder:

Bugün umumi hayatımızda herhangi kökten bir ameliyeyi yapabilmek için lazım gelen şartlardan adeta mahrum gibiyiz. Bizi değiştirecek şeylere karşı ne bir mukavemet gösterebiliyoruz, ne de ona tamamıyla teslim olabiliyoruz. Sanki varlık ve tarih cevherimizi kaybetmişiz; bir kıymet buhranı içindeyiz. Hiç birini büyük manasında kendimize ilave etmeden her şeyi kabul ediyor; ve her kabul ettiğimizi zihnimizin bir köşesinde adeta kilit altında saklıyoruz (Tanpınar 2017: 39).

Fiilen Tanzimat ile başlayan modernleşme, çağdaşlaşma, batılılaşma hareketlerinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde Türk toplumunda ve Türk insanında yarattığı trajediyi Tanpınar “medeniyet buhranı” olarak görmüş, bu buhranı roman ve hikâyelerine taşımıştır. Dolayısıyla çalışmaların hemen yarısında Tanpınar hakkında bu tema dikkat çekici boyutta öne çıkmaktadır.

Doktora tezlerinden elde edilen veriler doğrultusunda ikinci olarak üzerinde durulan tema, Doğu-Batı sorunudur. Bu tema sekiz tezde çalışılmıştır. Tanpınar'ın zihin dünyasını meşgul eden en belirgin kaygılarından biri, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişin yol açtığı toplumsal buhrandır. Geleneksel Türk toplum yaşamına, Batı'dan alınan yeni fikir ve değerlerin girmesiyle eskinin çöküşü ve yeninin yarattığı toplumsal kaygı Tanpınar'ın da kaygısıdır. Bu noktada Tanpınar yeni olan Batılı dünya görüşünün taraftarıdır ancak geleneğe de sıkı sıkıya bağlıdır. Onun şu sözleri bu düşünce yapısını açıkça ortaya koymaktadır; “Bir yandan tarihi zaruretlerden kudret alan bir irade ile Garb'a gittik, öbür yandan hakiki cevheri ile bizde konuşmaya başladığı zaman sesine kulaklarımızı kapatmak imkânsız olan bir mazinin sahibiyiz” (Tanpınar 2017: 45). Bu düşünce yapısının estetik bir bakış açısıyla eserlerine yansımaları bugün dahi Tanpınar'a olan ilgi ve merakı kaçınılmaz kılmaktadır. Türk toplum yaşamında, Doğu ve Batı arasında bir bocalayış ve arayış bugün dahi varlığını sürdürmektedir.

Çalışmalarda öne çıkan bir diğer tema, toplumsal ve bireysel kimlik problemi olarak tespit edilmiştir. Tanpınar'a göre toplumsal ve bireysel kimlik probleminin ana nedeni, batılılaşma ile başlayan medeniyet buhranıdır. Ona göre Türk toplumunun en büyük sorunu kendi geleneğinden koparak bilmediği, tanımadığı

Batı medeniyetinin girdabında kaybolmaktır. Toplumsal ve bireysel kimlik problemi sekiz tez çalışmasında öne çıkmış, Tanpınar'ın bu probleme dair görüşleri derinlemesine araştırılmıştır.

Bu meta-sentez çalışmasında, doktora tezlerinden elde edilen veriler ışığında Tanpınar'da “zaman” kavramı da en çok dikkat çeken temalardan biridir. Tanpınar'ın zaman algısı, mekanik, takvim zamanından oldukça farklıdır. Ona göre zaman lineer değil, geçmiş, bu günü ve geleceği içine alan yekpare, parçalanmaz, döngüsel bir zamandır. Ona göre insan ölümlü ancak cemiyetler ebedidir. Bir cemiyetin ebedi olarak varlığını koruyabilmesi ise bu döngüsel zamanı yaşamakla mümkündür. Bu bağlamda, geçmiş ve geleceği bu günün farkındalığı ile yeniden okumak, Tanpınar'ın zaman kavramının temel dayanağı olarak dikkat çekmektedir. Kendi ifadesi ile “devam ederek değişmek, değişerek devam etmek” sözü, onun zihin dünyasındaki zaman kavramını açıkça ortaya koymaktadır. Meta-sentez analizine dahil edilen altı tezde bu tema çalışılmış, Tanpınar'da zaman kavramı, onun devam yanı sıra süreklilik anlayışı ortaya konmuştur. Tanpınar'ın altını çizdiği, derin düşündüğü konuların hepsi esasen süreklilik şuurunun bir sonucu olarak dikkat çekmektedir. Ona göre kültür, edebiyat, sanat, tarih, felsefe, mekân, modernleşme, medeniyet değiştirme gibi konuların her biri toplumun devam zincirinin bir halkasıdır, bu halkalardan birinin kopması o toplumun yozlaşmasının hatta ebediliğini kaybetmesinin en temel nedenlerinden biri olarak görülmektedir.

Çalışma bulgularından elde edilen bir diğer tema mekân olarak dikkat çekmektedir. Dört çalışma da bu tema derinlemesine analiz edilmiş, Tanpınar'ın süreklilik anlayışı içerisinde mekândaki değişim mimari açıdan analiz edilmiş, Türk toplumunun ev ve konak yaşamından apartman yaşamına geçişi, medeniyet değiştirmenin bir sonucu olarak ele alınmıştır. Apartman yaşamına geçiş, eskiye de yeniye de adapte olunamayışın dolayısıyla cemiyet yaşamındaki kopuşun bir simgesi olarak dikkat çekmektedir. Beş Şehir isimli kitabı onun bu değerlendirmesinin en güzel örneğidir. Onun mimari yapıda, mekânda değişim algısı, cemiyet yaşamındaki devamsızlığın ve çöküşün bir uyarısı niteliğindedir. Tanpınar'a göre mekân, bireylerde hatıraların canlanmasına, geçmiş bir anın bu güne taşınarak bu günün dünya görüşü ile geçmişle hesaplaşmak ve geçmiş ile aradaki bağı güçlendirmek anlamını taşımaktadır. Ona göre “Her mimari eser milli hayatın bir koruyucusudur. Bu koruyucu tanrıları kaybede ede cemiyet bir gün devam fikrini kaybeder... Milliyet dediğimiz... Başta mimari olmak üzere bir yığın sanat eseri ve tarih hatırasıdır” (Tanpınar 2017: 225).

Rüya teması yine beş çalışmada öne çıkmaktadır. Çalışmalardan elde edilen bulgular doğrultusunda Tanpınar’da rüya, esasen insanın uyanıkken gördüğü bir iç zaman meselesidir. Tanpınar’a göre rüyalar, hafızalarda yer eden geçmişe dair kayıtlardır ve bireyin tüm sınırları aşarak, özgür düşünce dünyasını yansıttığı bir bilinçaltı okumasıdır. Rüyalar, geriye dönüşlerle eskiyi bu güne taşıyarak, bu günü farklı bir bakış açısıyla değerlendirmenin bir vasıtası gibidir.

Güzel sanatlar ve özellikle musiki teması dört çalışmada araştırılmıştır. Tanpınar, musiki için “sanattan ziyade dine benzer” der. Çünkü ona göre musiki, tıpkı rüya gibi insanı maddi dünyadan soyutlayarak manevi bir dünyaya kapı aralamaktadır. Ona göre musiki, maziye bu güne, bu günü ise maziye taşıyan ve geleceği şekillendiren kültürel kimliğimizin en değerli hazinelerinden biridir. Hem Batı sanatlarına hem de Türk sanatına ilgi ve merak duyan Tanpınar sanatı, nesilleri birbirine bağlayan bir köprü gibi görmekte, geçmişini unutan toplumların geleceği kurgulamalarının mümkün olamayacağı düşüncesindedir.

Tez çalışmalarından elde edilen bulgular ışığında Tanpınar’ın edebi kimliğinin sadece sanat yapmak değil, sanatı eserlerinde bir vasıta olarak kullanarak Türk toplumunun içinde bulunduğu medeniyet değiştirme buhranını tanımlamak ve gelecek nesillere bu sıkıntıları aktararak farkındalık uyandırmak amacını taşımaktadır. O nedenle bugün yapılan Tanpınar okumaları ve çalışmaları Türk toplum yaşamının tarihsel serüvenini aktarması açısından değerli görülmekte ve ilgiyle çalışılmaktadır. Onun eserleri her okunduğunda adeta bir anahtar gibi Türk toplumunun yaşadığı medeniyet buhranının farklı bir yönü açılmaktadır.

Doktora tezleri üzerinden yapılan bu meta-sentez çalışmasında, Tanpınar’ın eserlerinin yalnızca tema bağlamında değil, sanatçı kimliği ve dünya görüşünün yanı sıra onun eserlerinin teknik olarak çalışıldığı da tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular ışığında dört çalışmanın Tanpınar’ın eserlerindeki roman tekniği alanında, iki çalışmanın ise çeviribilim alanında yapıldığı görülmektedir. Çeviribilim alanındaki çalışmalardan birisi Yabancı Diller Eğitimi, diğeri ise Mütercim Tercümanlık bölümlerinde yapılmıştır. On bir çalışmanın, üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde yapıldığı, bir çalışmanın Fransız Dili ve Edebiyatı, bir çalışmanın Felsefe ve Din Bilimleri, bir çalışmanın Siyasal Bilimler alanında bir çalışmanın ise Güzel Sanatlar Müzik alanında yapıldığı tespit edilmiştir.

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebiyatçı kimliği yalnızca edebiyat alanı ile sınırlı kalmamış, alanın dışına taşan, birey, toplum, güzellik, felsefe, psikoloji, rüya, mimari, tarih, Doğu, Batı, medeniyet değişimi, modernleşme gibi birçok konu üzerinde derinleşmiş ve tüm bu konuları ustalıklı eserlerine taşımıştır. Bu konuların hepsi birbirinden farklı gibi görünse de onun eserlerinde bir bütünlük içerisinde. Verdiği mesajlarla, bugün dahi onu her okumada farklı çıkarımlar yapılmaktadır. Onun zihin dünyasını anlamak ve anlamlandırmak için en az onun kadar toplum ve birey yaşamını içselleştirmek, kafa yormak, derinleşmek gerekmektedir. Hakkında bu denli yazılar yazılması, akademik alanda çalışmalar yapılması da onun zihin dünyasının bu güne bakan yüzünü anlamak ve anlamlandırmak içindir demek yanlış olmayacaktır. Literatüre kazandırılan yüzlerce eserin her biri onun farklı bir yönüne ışık tutmaktadır. Bu çalışmada Tanpınar hakkında 1994-2024 yılları arasında yazılmış doktora tezlerinden elde edilen verilerle meta-sentez çalışması yapılmış, onun derin ve zengin zihin dünyasına dair doktora tezlerinden elde edilen bulgular, bundan sonra yapılacak çalışmalara bir yol haritası olmak ve alandaki tekrarı önlemek amacıyla ortaya konmuştur.

Kaynakça

- AKYILDIZ, B. Hülya (2008) *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman Tekniği*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- BÜYÜKCAM, Ayşe Çıpan (2021). *Modernleşme, Hafıza, Kimlik Kavramları Ekseninde Tanpınar Ve Pamuk Romanlarında Mimari*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- DÜZDAĞ, M. Ahmet (2014). *The Diaries Of Virginia Woolf And Ahmet Hamdi Tanpınar: Culture And Disillusionment*, Doktora Tezi, Fatih Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- EMİL, Birol (2012). *Edebiyatımızın Zirvesinden 3 İsim, Namık Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar-Kemal Tahir*, “Estet Bir Fikir Adamı: Ahmet Hamdi Tanpınar”, Yayına haz. Prof. Dr. Kâzım Yetiş, Elginkan Vakfı, İstanbul: Tuna Basım.
- ENGİNÜN, İnci (2019). *Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- ERASLAN, Kemal (2012). *Edebiyatımızın Zirvesinden 3 İsim, Namık Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar-Kemal Tahir*, Yayına haz. Prof. Dr. Kâzım Yetiş, Elginkan Vakfı, İstanbul: Tuna Basım.
- ERBAY, Erdoğan (2001). *Doğumunun 100. Yılında Tanpınar'ın Huzur'unda Musikinin Büyülü Dünyası*, İstanbul: Aktif Yayınevi.
- ERDOĞAN, Meriç (2002), *Bir Düşünür Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- ERTÜRK, D. Şule (2010). *Şehir Çevirmenleri Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ve Orhan Pamuk'un Edebi Anlatılarında, Türkçe, İngilizce ve Fransızca Dillerinde, İstanbul'un Çevirisinin Metonimik Yönleri ve Kırılımları*, Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- FADILLIOĞLU, Besim F. (2022). *Zamanın İçinden Zamanın Dışından, Gelenek ile Modernlik Arasında*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- GÖNCÜ, Mine (2017). *Korkunun Edebi Görüntüleri/Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay'ın Roman ve Hikayelerinde Entelektüelin Korkuları*, Doktora Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- GÜNDAY, Rıfat (1997), *Problemes Du Temps Chez Marcel Proust Et Ahmet Hamdi Tanpınar*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- İLHAN, E. Muhammed (2016). *Yazılı Kültür Bağlamında Hatırlama ve Kültürel Bellek: Örnek Bir Okuma Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- KERMAN, Zeynep (2007). *Tanpınar'ın Mektupları*, İstanbul: Dergah Yayınları.

- ŞAHİN, İbrahim (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar, Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- ÖNCÜ, Ali (2015). *Değerler Eğitimi Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'da Değerler*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- ÖZER, Barış (2009). *Türk Modernleşmesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- SAĞLIK, Şaban (1998). *Popüler roman ve estetik roman kavramları açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanları üzerine mukayeseli bir çalışma*, Doktora Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- SÜZGÜN, İlhan (2024). *Unutulmuş Kanona Ahmet Hamdi Tanpınar*, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- ŞAHİN, Özge (2017). *Türk Romanında Kültürel Dönüşüm ve Eşya (Ahmet Midhat, Hâlit Ziya ve Ahmet Hamdi Tanpınar Örnekleri)*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2017). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- TANRIKULU, Lokman (2010). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Huzur' Romanın Almanca Çevirisi ('Seelenfrieden') Örneğinde Edebi Çeviri Eleştirisi*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- TOLSTOY, L. N. (2016). *Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, Sanat Nedir? Çeviren, Mazlum Beyhan*, İstanbul; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- TOKER, Serhat (2023). *Time, Temporality And Social Transformation In The Work Of Ahmet Hamdi Tanpınar*, Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- UÇMAN, Abdullah (2012). *Edebiyatımızın Zirvesinden 3 İsim, Namık Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar-Kemal Tahir*, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kültürel süreklilik”, Yayına haz. Prof. Dr. Kâzım Yetiş, Elginkan Vakfı, İstanbul: Tuna Basım.
- ULUBAŞOĞLU, Mehtap (2024). *Pozitivizmle Bir İç Çatışma: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Devrîsel Zaman Algısında Müziğin Rolü*, Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.
- UZUN, S. Demet (2010). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” Adlı Eserinin Sözvarlığı Ve Eserin Sözcükbilim Açısından İncelenmesi*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.

BÖLÜM 4

Klâsik Türk Müziği Makamlarının Eserler Üzerinden Yeniden Okunmasında Çeşni Mukayeseleri: Şedaraban Makamı Örneği

Nihat Ozan Köroğlu¹ & Murat Birer²

¹ Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü
ORCID: 0000-0001-9631-8926

² Öğr. Gör. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik
Bölümü, ORCID: 0000-0002-0146-1453

GİRİŞ

Türk müziği nazariyatı açısından yeni bilimsel çalışmaların artırıldığı 21. yüzyılda makamların yorumlanmasında ağırlık merkezinin eski kuramsal eserlerin yorumlanmasına ve eser örnekleriyle bu yorumların desteklenmesine dayandığı, mevcut çalışmaların genel olarak tündengelim çizgisinde seyrettiği görülür. Buna karşın kuramsal birikimden ziyade geleneksel repertuarı temel alan ve makamlara bir tür seyir kılavuzu olarak, tümevarım yöntemini öne alacak bir anlayışla yaklaşan karşılaştırmalı çalışmaların nispeten azınlıkta ve sınırlı düzeyde kaldığı dikkati çekmektedir.³ Bir makamın öğrenilmesinde, yüzyıllardır birincil düzeyde işlev gören repertuar bilgisi, meşk sistemi içinde son derece anlamlı ve tutarlı olan bir eğitsel “materyal” olarak, talebeye dolaysız, işlerliği olan, çok yönlü bir model sunmaktadır. Nitekim makamsallığın doğası gereği ancak icra pratikleriyle anlam kazanan ve zihne oturan nazari kurallar, sesli düzeyde yorumlanabilir ve kıyaslanabilir bir tür “seyir haritası” olan repertuarı daha bütüncül ve daha derin boyutlarda algılama olanağı vermektedir. Makamları, bestecilerin “çerçeveledikleri” anlam versiyonları özelinde bir icracı gözüyle incelemek, makamsal “kurgu”nun kişiye ve zamana göre çeşitlilik gösteren ve yer yer kuralları esnetebilen yeni ifade alanlarını teşhis edebilmenin yanı sıra, birbirine çok yakın görünen makamlar arasındaki benzerlik ve farklılıkların da tespit edilmesine olanak verecektir. Bu bağlamda Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi’ne göre “şed” statüsünde değerlendirilen bazı makamların geçmiş dönem bestecileri tarafından ne şekilde “yorumlandıkları” sorusu, doğru “okunduğunda” konuya kayda değer farklı bir bakış açısı getirebilir. Bu “okuma” ve yorumlama işleminin safhalarına geçmeden önce makamların teorik kitaplarda hangi açılardan incelendiğine bakmak gerekir:

Özellikle 20. yüzyılda yazılmış olan nazariyat kitapları incelendiğinde, makamlar bağlamında genellikle şu başlıklara yoğunlaşıldığı dikkati çekmektedir: Giriş, seyir, karar türleri, karar perdesi, asma ve muvakkat karar perdeleri, yeden, dizi, çeşniler/dörtlü ve beşliler, dizi, güçlü perdeler, makamın kendine has perdeleri, mülâyim ve mütenafir perdeler/aralıklar, aralık ve frekanslar, donanım, genişleme, transpozisyon, geçki, makam sınıflandırmasındaki yeri... Bu başlıkların hepsinin bir makamın yorumlanmasında bir işlev sahibi olduğu açıktır. Bununla birlikte bunları her makam için ayrı ayrı kurallar oluşturacak şekilde değerlendirip yorumlayan nazariyatçıların kitaplarında verdikleri bilgiler, her eserde aynı biçimde

³ Bu konuda nazari açıdan hem mevcut kuramsal eserlerin hem de repertuar eserlerinin karşılaştırıldığı en kapsamlı kitap, Yakup Fikret Kutluğ’un 2000 yılında yayınlanan ve bugün de önemini koruyan *Türk Musikisinde Makamlar* isimli hacimli kitabıdır.

uygulanmadığından, birebir karşılık bulamamaktadır.⁴ Bunda bestecilerin, işledikleri makama aynı düzeyde hâkim olmamaları ya da yaratıcılık vasıflarının aynı seviyede olmaması gibi durumların etkili olmuş olabileceği fikri ilk bakışta muteber birer varsayım olarak görünse de form tercihleri, bestecilik anlayışları, seçtikleri bağlamlar, ruh dünyaları ve makamı algılama biçimleri de bu sürece etkide bulunmuş olabilir.

Makamların oluşumunda birinci derecede önemli bir konumda olan çeşnilerin, seyir hattı içinde vurgulanan perdelerle birlikte ne denli dikkat çekici bir işlevi yerine getirdikleri aşikârdır. Bestecilerin bu çeşni tercihlerinde farklı kanallar oluşturdukları, dolayısıyla bir anlamda makamın kurallarını esneterek farklı versiyonların ortaya çıkmasına alan açtıkları gözlenmiştir. Çeşnilerden hangilerinin birincil, hangilerinin ikincil düzeyde önemli görüldüğü, ne sıklıkla kullanıldıkları, hangi çeşnilerin hangi çeşnilerle birlikte kullanıldığı, zemin ve nakarat bölümlerine göre dağılımları, formlara göre kullanım tercihleri gibi araştırılmaya değer pek çok detay, aslında makamsallığın, mevcut kuralları esnetebilen karmaşık doğasını yakından tanımaya vesile olacak zengin bir içerik oluşturmaktadır.

Bu inceleme hattında hangi çeşnilerin makamın aslî unsuru, hangilerininse ikincil değerde olduğu noktasında eldeki repertuvar verilerinin nazariyat kitaplarından potansiyel olarak daha fazla veri sunduğu gerçeği su götürmez. Nitekim mevcut nazarî bilgilerin, her ne kadar makamlar konusunda bir tür genel kaideler bütünü olarak işlev gördükleri açıksa da ancak makamların temel özelliklerini merkeze alacak şekilde kurgulanmış oldukları da mevcut eserlerle kıyas edildiğinde açıkça fark edilmektedir.⁵ Zaten musiki eserlerinin nesiller arasında yüzyıllarca nota kullanılmaksızın, sözlü olarak intikal ettirildiği ve ancak tavrılı bir icra ile gerçek varlığının duyumsanabildiği bir gelenekte, kitabî bilgilerin ancak temel konulara ışık tutabilecek düzeyde yarar sağlayacağı ortadadır. Dolayısıyla besteci ve icracıların vizyonu ölçüsünde bazı kuralların esnetilebildiği, kurallar içinde kurulan hiyerarşinin zaman zaman bozulabildiği

⁴ Bu çalışmanın ilerleyen boyutlarında bu saptama, eserler üzerinden örneklenerek açıklanacaktır.

⁵ Örneğin Abdülbaki Nasır Dede'nin *Tedkik u Tahkik* isimli ünlü eserinin *Süzidil* makamında ayrılan bölümü incelendiğinde yazarın makama sadece perdeler üzerinden seyir ve çeşni merkezli bir bakış açısıyla yaklaştığı, okuyucuya sadece temel düzeyde bir kılavuz sunduğu dikkati çeker. (Tura, 2006: ?) Bunda Dede'nin aynı zamanda üstat bir ney icracısı ve besteci olarak makamsal inceliklerin tüm boyutlarıyla ancak icra ve beste düzeyinde açığa çıkabileceğine vakıf olmasının etkisi olduğu kuvvetle muhtemeldir. Makamlara bu çerçeveden yaklaşarak sınırlı verilerle açıklamalar getiren yazarların sayısı az değildir. Örnek olarak; Yalçın Tura'nın (2001) *Kitâb ü ilmü'l mûsikî a'lâ vechi'l hurûfât*, Gökhan Yalçın'ın (2016) *Haşim Bey Mecmuası eserleri ve Hakan Cevher'in (1992) Rehber-i Mûsikî* adlı yüksek lisans tezi verilebilir.

ve istisnaî uygulamaların kendini kabul ettirebildiği, eserlerin bizzat notaya alınmaya değer bulunmasından da açıkça anlaşılabilmektedir.

Problem cümlesi ve alt problemler

Bu çalışmanın problem cümlesi şu temel soruyla ifade edilebilir: “Şedaraban makamının farklı versiyonları var mıdır?” Bu bağlamda oluşturulan alt problemler şunlardır?

“Şedaraban makamında bestelenen eserlerde hangi çeşniler, ne sıklıkla kullanılmaktadır?”

“Şedaraban makamında bestelenen eserlerde çeşni kullanımlarında formlara göre farklılaşmalar mevcut mudur?”

“Kullanılan temel çeşnilere göre şedaraban makamının versiyonları kaç tanedir?”

YÖNTEM

İncelenen eserler, doğum yılları 16-19. yüzyıllar arasına rastlayan besteciler ve farklı formlar özelinde karşılaştırmalı bir anlayışla çalışılmıştır. Burada özellikle dindışı sözlü eserlerde sıklıkla karşılaşılan dört bölümlü yapı üzerine temellendirilen bir analiz yaklaşımından ilham alınmış, bununla birlikte makamın temel yapısı zemin ve nakarat bölümlerinde net olarak çözümlenebildiğinden meyan bölümü devre dışı bırakılmıştır. Diğer formlarda da bu temele yaklaşan bir analiz mantığı tercih edilmiştir.

Nazarî kitaplarda verilen genel-geçer bilgiler yerine repertuvardaki eserlere yoğunlaşılmıştır. Nota seçimlerinde internet kaynakları merkeze alınmış olup, bunlar içinde divanmakam.com, devletkorosu.com ve notaarsivleri.com isimli web sitelerindeki belgeler öncelikli olarak tercih edilmiştir. Bu kaynaklardan elde edilen notalarda, yer yer dikkat çekebilen bariz notasyon hataları saklı tutulmak kaydıyla yazılmış olan her versiyonun belirli bir meşk kanalından aktarıldığı fikri kabul edilmiş⁶; bununla birlikte kişisel ve toplu icra tecrübelerinden istifade edilerek, elden geldiğince en çok tercih edildiği saptanan nota örnekleri üzerinde çalışılmıştır.

⁶ Zira hangi eserin daha doğru bir versiyon olduğu fikri, bambaşka bir çalışmanın konusu olarak kapsamı son derece aşmaktadır. Ek olarak mevcut notaların hangisinin daha doğru olduğu konusunda fikir yürütmek, yazan kişilerin meşk ettiği hocaları ve meşk silsilesini de sorgulatacağından konuyu bambaşka bir tartışma zeminine oturtacaktır.

Araştırmanın yöntem kısmında nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmış olup, yapılan literatür taraması sonucunda ulaşılabilen notalar doküman analizi yöntemiyle ayrıntılı olarak incelenerek elde edilen veriler arasında karşılaştırmalar yapılmıştır. “Algıların ve olayların doğal ortamında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma”⁷ olarak tanımlanan nitel araştırma kapsamında, ulaşılabilen notasyon kaynaklarının çeşni bakımından nitelikleri üzerinde durulmuştur. “Geçmişte ya da halen var olan bir durumu halen var olduğu şekilde belirlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımları” (Tarkun, 2000: 29) olan tarama modeli kapsamında 16. yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına uzanan beste örnekleri notaya aktarıldıkları şekilde kronolojik olarak tespit edilmiş ve formlarına göre sınıflandırılmıştır. “Araştırma verilerinin birincil kaynağı olarak çeşitli dokümanların toplanması, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilen bilimsel bir araştırma yöntemi” (Sak vd., 2021: 228) olarak bu çalışmada model alınan doküman analizleri de eldeki verilerin çeşni düzeyinde sınıflandırılması ve karşılaştırmalı olarak incelenmesi esasına dayandırılmıştır.

Yapılan değerlendirmelerde bugün akademik çevrelerde çokça eleştiriliyor olsa da pratikliği ve betimleme kolaylığı sebebiyle Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine ait kavramsal verilerden istifade edilmiş, bu verilerin yeterli gelmediği durumlarda ise akademik düzeyde dolaşımda olan alternatif açıklama yöntemlerine başvurulması öngörülmüştür.

BULGULAR

Nota arşivlerinde şedaraban makamının yazılışıyla ilgili “şetaraban”, “şataraban”, “şedd-i araban” gibi kullanımlara rastlanmıştır.

Doğum yılı 20. yüzyıldan önce olan bestecilerin eserleri incelendiğinde şedaraban makamındaki örneklerin çeşitli formlardan toplam yüz on altı tanesine ulaşılabilmektedir.

Eserler incelendiğinde, temel ve ikincil düzeyde kullanılan çeşnilerin farklı ağırlıklarda eserlere yansıtıldığı gözlenmiştir. Örneğin bazı eserlerde çeşnilerin yoğun şekilde ve birbirleriyle ilişkilendirilecek seviyede kullanıldığı, bazılarında ise daha mütevazı düzeyde işlendiği ve çeşninin sadece cümle sonlarında hissettirildiği dikkati çekmektedir. Bu bakımdan makamın işlenişinde asma ve muvakkat kararlar açısından da farklı yönelim ve eğilimler olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca zemin ve nakarat bölümlerindeki çeşni dağılımları her eserde

⁷ <https://avys.omu.edu.tr/app/public/fatih.altug> (Erişim: 24.02.2025)

aynı değildir. Özellikle zeminde üç farklı çeşni kullanımının öne çıktığı, dolayısıyla makamın daha giriş bölümünde bile bestecilerce en az üç farklı kural geliştirildiği gözlenmiştir. Bu durum nakarat bölümünde de dikkate değer şekilde benzerlik göstermektedir. Ek olarak konuya formlar özelinde yaklaşıldığında da bu dağılımlarda bariz şekilde farklılıklar olduğu saptanmıştır.

Eserlerin notaya geçirilmesinde ağırlıklı olarak Arel-Ezgi Uzdilek sisteminin esas alındığı örnekler dikkati çekmekle birlikte, nota yazımlarında özellikle donanım işaretleri açısından farklı tercihler bulunduğu görülmüştür. Bazılarında do diyez ve fa diyezin eser içinde gösterildiği, donanıma yansıtılmadığı, si bemol ve mi bemol işaretlerinin de küçük mücennep bemolü olarak gösterildiği dikkati çeker. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre yazılan eserlerin çoğunda genellikle fa ve do için bakiye diyezi ile si ve mi için bakiye bemolü kullanımının donanıma yerleştirildiği dikkati çekmektedir. Bunların dışında sadece si ve mi için küçük mücennep bemolünün donanıma yerleştirildiği örneklerle de ulaşılmıştır. Ayrıca istisnâ olarak donanıma sadece do ve fa için bakiye diyezi konulan nota örneklerine de rastlanmıştır.

Geleneksel makam anlayışına göre genellikle zemin ve nakarat bölümünde geçki kullanımının tasvip edilmediği düşünülse de eserlerin azımsanmayacak bir kısmında bu anlayışa uymayan örneklerin motif veya cümlecik düzeyinde sıklıkla kullanıldığı da gözlenmiştir.

Bazı eserlerde yeden olarak kaba çargâh perdesinin kullanıldığı gözlenmiştir.

Bazı eserlerde yerinde ve çargâhta nikriz ile ırak ve eviç perdesinde hüzzam çeşnilerinin kullanılması dolayısıyla bu makamın Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre bileşik türde versiyonlarının olduğu saptanmıştır.

Şedaraban Makamının Repertuvar Üzerindeki İzdüşümleri

Aşağıda yer alan tabloda doğum yılı 16. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında kalan besteciler üzerinden toplamı on üç farklı formdan oluşan yüz on altı eserin formlar açısından sayısal dağılımları verilmiştir.

	DİNDİŞİ SÖZLÜ FORMLAR	TOPLAM SAYI	DİNİ SÖZLÜ FORMLAR	TOPLAM SAYI	ÇALGISAL FORMLAR	TOPLAM SAYI
1	Beste	3	Mevlevî ayini	1	Peşrev	7
2	Ağır Semai	1	Durak	2	Saz semaisi	9
3	Yürük Semai	2	İlâhî	1	Longa	1
4	Şarkı	86			Zeybek	1
5					Oyun havası	1
6					Saz eseri	1
TOPLAM FORM SAYISI: 13						
TOPLAM ESER SAYISI: 116						

Tablo 1. Şedaraban makamında formlarına göre sayısal dağılımı

Şedaraban makamında ulaşılabilen eserlere yönelik yapılan araştırmalar sonucunda toplamda yüz on altı esere ulaşılmıştır. Bunların müzik formları açısından dağılımı; seksen altı şarkı, dokuz saz semaisi, yedi peşrev, üç beste, iki durak, iki yürük semai, bir ağır semai, bir Mevlevî ayini, bir ilâhî, bir longa, bir zeybek, bir oyun havası ve bir saz eseri şeklindedir. Repertuvar verilerine göre Şedaraban makamında tespit edilen en eski eserin Gazi Giray Han’a (1554-1607), en yeni eserin ise Yesari Asım Arsoy’a (1896-1992) ait olduğu gözlenmiştir. Toplamda altmış dört bestecinin eserleri üzerinde çalışılmıştır. Bunlar arasında makamı en fazla kullanan bestecinin; on yedi şarkı, bir yürük semai ve bir saz semaisi ile toplamda on dokuz eser besteleyen Muallim İsmail Hakkı Bey (1865-1927) olduğu saptanmıştır. Kırk yedi bestecinin ise repertuvarda bu makamdan sadece birer eseri olduğu anlaşılmaktadır. Bu bestecilerin doğum yıllarının 16-19. yüzyıllar arasını kapsadığı görülmüştür. Bunlar arasında bir eserin bestecisi bilinmemekte⁸, iki bestecinin de aynı kişi olma ihtimali bulunmaktadır.⁹

Şedaraban makamındaki bu yüz on altı esere bestecilerce yansıtılan makamsal veriler incelendiğinde, bazı ortak noktaların birkaç istisna dışında hemen her örnekte belirgin şekilde saptanabildiği görülmektedir. Bu ortak noktalar şöyle özetlenebilir: Makamın birinci derece güçlünün neva, karar sesinin yegâh ve yeden sesinin kaba nim hicaz perdesi oluşu; güçlü perde civarından seyre

⁸ Lâedri: “Her zaman pîş-i nigâhımda hüveydâsın sen”. <https://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/20660.html> (Erişim: 12.02.2025) Eserin hangi besteciye ait olduğu saptanamamış olsa da geleneksel üslûba örnek bir veri olması bakımından bu kapsama dâhil edilmesi öngörülmüştür.

⁹ Bu besteciler Mustafa Sunar ve Kemanî Eyüplü Mustafa Bey’dir. Aynı kişiler olmasalar bile Eyüplü Mustafa Bey’in soyadı kanunundan önceki devirlerde isim yapmış olmasına bakılırsa doğum yılının 20. yüzyıldan önceye tekabül etmesi gerekir.

başlanması, nevada hicaz ve yegâhta hicaz çeşnilerinin zirgüleli versiyonlarının mutlaka gösterilmesi¹⁰, makamın arızalı sesleri olan dik kürdî, nim hicaz/kaba nim hicaz, hisar/kaba hisar ve eviç/ırak perdelerinin mutlaka kullanılması¹¹, inici bir seyir kullanımı ve bunun bir getirisi olarak tizden genişleme eğilimi. Aşağıda bu özelliklerin uygulandığı, şedaraban makamını oluşturan seslerin karar perdesinden tize doğru iki oktavlık yanaşık iki dizi hâlinde gösterildiği bir şekil verilmiştir.¹²

Şekil 1. Şedaraban makam dizisi

Diğer yandan makamın çeşni düzeyinde ve perde vurguları açısından işlenmesinde bestecilerce bariz şekilde ayrışmalar olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Örneğin çeşnilerin eser bölümleri eksenindeki dağılımlarında son derece dikkat çekici değişkenler olduğu gözlenmiştir. Ek olarak konuya formlar düzeyinde yaklaşıldığında bu değişkenlik oranı daha da artmaktadır. Aşağıda sırasıyla şarkı, klâsik formlar, dinî eserler, peşrevler, saz semaileri ve oyun havaları üst başlığı altında ayrı ayrı incelenen eserler, hangi çeşnilerin ne sıklıkla kullanıldığını sayısal verilerle kanıtlamaktadır:

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/gel_bahriyeli_ask_denizi_dalgalanirken.pdf (Erişim: 21.02.2025)

¹² https://www.makamlar.net/makamlar/sedaraban_makami.html sitesinden alınan bu genişletilmiş dizide düğâh perdesinin ikinci derece güçlü olarak gösterildiği dikkati çekmektedir. Bununla birlikte bu makamdaki eserler incelendiğinde bu yaklaşımın her zaman karşılık bulmadığı ilerleyen bölümlerde verilen istatistikî bilgilerle kanıtlanacaktır. Ayrıca makamın yeden sesinin bu dizide gösterilmediği de dikkati çekmektedir.

Şedaraban Makamındaki Şarkılarda Kullanılan Çeşniler

Klâsik Türk müziği repertuvarında ulaşılabilen seksen altı şarkıdan seksen birinde zemin bölümünde mutlaka nevada hicaz çeşnisi kullanılmıştır. Zeminde hicaz çeşnisinin kullanılmadığı tek bir eser olduğu gözlenmiş¹³; ayrıca iki eserde bu çeşninin tam olarak hissettirilmediği/birkaç sesle sınırlandırıldığı¹⁴, bir eserde ise çeşninin seslerinde dolaşıldığı halde neva üzerinde herhangi bir muvakkat veya asma kalış yapılmadığı saptanmıştır¹⁵. Nevada hicazdan sonra en sık kullanılan çeşninin yirmi sekiz örnekle rastta nikriz olduğu gözlenmektedir. Hemen ardından gelen düğâhta hicaz çeşnisinin ise on iki defa kullanıldığı analiz edilmiştir. Bu çeşniler dışında üç kez eviçte asma kalış yapıldığı ve ikişer kez de rastta bûselik ve çargâhta nikriz çeşnilerinin hissettirildiği saptanmıştır. Aşağıda bu çeşnilerin kullanım sıklığına göre sayısal verileri tablo hâlinde gösterilmiştir.

ŞEDARABAN ŞARKILARDA ZEMİN BÖLÜMÜNDEKİ ÇEŞNİ DAĞILIMLARI						
Nevada hicaz	Rastta nikriz	Düğâhta hicaz	Yegâhta hicaz	Eviçte asma kalış ¹⁶	Rastta bûselik	Çargâhta nikriz
82	28	12	11	3	2	2

Tablo 2. Şedaraban şarkılarda zemin bölümündeki çeşni dağılımları

Bu çeşnilere ek olarak bazı eserlerde dikkati çeken nim hicaz ve hisar perdelerindeki çeşnisiz asma kalışlarla neva perdesi üzerinde yapılan çeşnisiz muvakkat kalışların öne çıktığı örnekler de vardır. Bu asma kalışlar dışında istisnâ olarak segâhta ferahnâk (dörtlü olarak), düğâhta uşşak, hüseyinî ve kürdî, rastta rast, acemde çargâh, nevada ve düğâhta buselik, gerdaniyede nikriz; tiz nevada ve muhayyerde çeşnisiz asma kalış gibi kullanımlara da rastlanmıştır. Bu tür kullanımlarda bestecilerin ya sınırlı seslerle bir tür asma kalış gerçekleştirdikleri ya da bu çeşnilerin sınırları içinde seyreden ve tam bir asma kalış etkisi yaratmayan çok küçük ezgi kesitleri oluşturmayı tercih ettikleri dikkati çekmektedir. Her halükârda bu tür örneklerin, makamın ana karakterine ait, olmazsa olmaz çeşniler arasında yer almadıkları, zemin bölümlerindeki kullanım azlığından anlaşılmaktadır. Bu çeşnileri besteciler açısından bir tür

¹³ Bu eser Câvide Hayre Hanım'ın bestelediği, güftesi Ahmet Hâşim'e ait "Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden" isimli bir şarkıdır. Eserin dört bölümlü klâsik şarkı formatına uygun olmadığı gibi, makamın gerektirdiği genel seyir düzenine de fazla uymadığı gözlenmiştir. Neva'da Hicaz çeşnisinin birinci dizinin içinde (veya sonunda) değil, ikinci dizinin sonunda gösterildiği dikkati çekmektedir. Nota örneği için bkz. [https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/agir_agir_cikacaksin_bu_merdivenlerden\(1\).pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/agir_agir_cikacaksin_bu_merdivenlerden(1).pdf) (Erişim: 21.02.2025)

¹⁴ Bu eserler Muallim İsmail Hakkı Bey'in "Aşkımın mehdi o hoş sâhil-i deryâda melek" dizesiyle başlayan şarkısı ile Eyyûbî Mustafa Sunar'ın "Gel bahriyeli aşk denizi dalgaları" isimli şarkısıdır.

¹⁵ Bu eser, bestesi Neyzen Rıza Bey'e ait "Pek tâzesin amma senin yoktur eşin" isimli bir şarkıdır.

¹⁶ Burada bir çeşni ismi belirtmekten özellikle kaçınılmakla birlikte eviç perdesinde hüzzam çeşnisine yakın düşen bir ezgi kurgusu olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte bu çeşni ya dörtlü olarak işlenmiş ya da dördüncü perdede hüzzam çeşnisinin oluşması için gereken dik sünbûle perdesi yerine sünbûle perdesi kullanılmıştır. Bununla birlikte uygulamada dik sünbûle perdesinin icracılarca daha dikçe basılması beklenir.

sanat gösterme kaygısının dışavurumu olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir.

Diğer yandan gerek yukarıdaki tabloda gösterilen temel ve ikincil çeşniler gerekse bunların dışında istisnaî kullanımlar olarak gösterilen çeşniler ve çeşnisiz asma kalışlardan genellikle en az ikisinin birbirleriyle ilişki ağı oluşturacak şekilde zemin bölümünde kullanıldığı gözlenmiştir. Bu çeşniler arasında özellikle nevada hicazın birkaç istisna dışında hemen her eserin zemin bölümünde yer aldığı, ayrıca diğer çeşnilerden de en az birinin bununla ilişkilendirildiğı dikkati çeker. Bu çeşnilerin ezgisel bütünlük içindeki konumlarının nevada hicaz çeşnisine göre hiyerarşik olarak ikincil ve/veya üçüncül düzeylerde ayarlandığı düşünülebilir.

Öte yandan sadece nevada hicaz çeşnisinin kullanıldığı zemin bölümlerine de rastlanmıştır. Zemin bölümlerindeki muvakkat kalışların makamların doğası gereğı öncelikle güçlü perde üzerinde gerçekleştiğı dikkate alınırsa, nevada hicaz çeşnisindeki vurgunun zemin sonlarında daha baskın şekilde hissettirilmesinin gerekçesi anlaşılabılır.

Zemin bölümünde çeşni kullanımları açısından dikkati çeken bir diğer konu, birden fazla çeşninin bir arada işlendiğı örneklerin sayısal dağılımıdır. Bu bağlamda incelenen seksen altı şarkının tamamında nevada hicaz çeşnisi görülmekle birlikte¹⁷, bunların birçoğunda ek çeşnilerin de kullanıma sokulduğu tespit edilmiş, bir bölümünde ise yalnızca nevada hicaz çeşnisi kullanılmıştır. Bunların dışında nevada hicaz çeşnisi ile birlikte farklı bir makama ait olup, tam bir çeşni özelliğı göstermeyen ezgisel kesitlerin sunulduğu örneklerle de rastlanmıştır. Aşağıdaki tabloda bu kullanım tercihlerinin sayısal dağılımı görülmektedir.

ÇEŞNİ (ZEMİN BÖLÜMÜ)	KULLANIM SIKLIĞI
Nevada Hicaz + Rastta Nikrız	28
Nevada Hicaz + Diğer az kullanılan çeşniler	19
Nevada Hicaz (Tek başına)	16
Nevada Hicaz + Tam bir çeşni oluşturmayan ezgisel kesitler	10
Nevada Hicaz + Dügâhta Hicaz	9
Nevada Hicaz + Dügâhta Hicaz+ Rastta Nikrız	2

Tablo 3. Tam bir çeşni özelliğı göstermeyen ezgisel kesitler

¹⁷ Nevada hicaz çeşnisi zemin bölümünde mutlaka işlenmiş olmakla birlikte bazı eserlerde sadece bu çeşninin sesleri üzerinde gezinilmekle yetinildiğı ve neva perdesi üzerinde hicazlı olarak tam bir asma veya muvakkat kalış yapılmadığı örneklerle az da olsa rastlanmıştır.

Sonuç olarak şedaraban şarkıların zemin bölümlerinde nevada hicaz çeşnisinin zorunlu olarak duyurulduğu, ikinci olarak da en çok rastta nikriz çeşnisinin tercih edildiği gözlenmiştir. Ayrıca nikriz çeşnisi kadar olmasa da düğâhta hicaz çeşnisinin de bazı besteciler tarafından rağbetle kullanıldığı görülmektedir.

Makamın daha etraflıca işlendiği, geliştirildiği ve karar bölümünü içermesi bakımından karakterinin tam anlamıyla hissedilebildiği nakarat bölümlerinde ise zemin bölümüne benzer şekilde çeşnilerin farklı yoğunluklarla, karar çeşnisi haricinde çoğu kez farklı sıralarda ve zaman zaman makamın aslı yapısında bulunmadığı gözlenen ek çeşnilerle zenginleştirilerek işlendiği söylenebilir. Aşağıda bu çeşni kullanımlarının sayısal dağılımları tablo hâlinde verilmiştir.

ŞEDARABAN ŞARKILARDA NAKARAT BÖLÜMÜNDEKİ ÇEŞNİ DAĞILIMLARI								
Yegâhta hicaz	Rastta bûselik	Düğâhta hicaz	Irakta "hüzzam" ¹⁸	Rastta nikriz	Nevada hicaz	Düğâhta kürdi	Gerdaniyede bûselik	Rastta rast
86	31 ¹⁹	28	23	21	14	7	4	4

Tablo 4. Şedaraban şarkılarda nakarat bölümündeki çeşni dağılımları

Buna göre zemin bölümü özelinde hemen her eserde vurgulanan neva perdesindeki hicaz çeşnisi gibi, nakarat bölümünde de yegâhta hicaz çeşnisinin mutlaka gösterildiği dikkati çekmektedir. Bu çeşninin kaba nim hicaz perdesini yeden kabul edecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Nakarat bölümünde rastta bûselik çeşnisinin otuz bir kez, düğâhta hicaz çeşnisinin yirmi sekiz kez, irak'ta "hüzzam" çeşnisinin farklı versiyonlarıyla birlikte yirmi üç kez ve rastta nikriz çeşnisinin de yirmi bir kez kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu oran, şedaraban makamının kullanımında çeşniler açısından en az zemin bölümünde gözlemlendiği kadar kayda değer bir çeşitlilik göstergesidir. Kaldı ki özellikle rastta bûselik, rastta nikriz ve düğâhta hicaz çeşnilerinin işlenme oranları incelendiğinde bestecilerin büyük çoğunluğunun bunlardan sadece bir tanesini tercih ettiği, bazı bestecilerinse iki veya üç çeşniyi peş peşe kullandıkları gözlenmiştir. Aşağıdaki tabloda bu kullanım tercihleri sıklık derecelerine göre işlenmiştir.

ÇEŞNİ (NAKARAT BÖLÜMÜ)	KULLANIM SIKLIĞI
------------------------	------------------

¹⁸ Burada "hüzzam" çeşnisinin tırnak içine alınması, notada yazılan şeklinden farklı olarak icra hassasiyeti gerektiren perde nüansları içermesi kadar bazen dörtlü olarak, bazen de eksik Hüzzam beşlisi olarak kullanılmış olmasından da kaynaklanmaktadır. Ayrıca zaman zaman, Irak perdesi üzerinde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre tam bir çeşni karşılığı olmayacak şekilde, aralıkların pestten tize doğru S+T+B (S değil!) şeklinde dörtlü olarak da kullanılabildiği gözlenmiştir.

¹⁹ Bu sayının içinde 10 tanesinde sadece rastta bûselik çeşnisinin içerdiği seyir güzergâhı kullanılmış, rast perdesinde belirgin bir asma kalış gerçekleştirilmemiştir. Bununla birlikte oluşan nağmelerin rastta bûselik "hattı" içinde seyretmesinden dolayı tabloda özellikle ayrıştırılmamıştır.

Rastta bûselik (Tek başına)	20
Dügâhta hicaz (Tek başına)	19
Rastta nikriz (Tek başına)	12
Dügâhta hicaz + rastta bûselik	4
Rastta bûselik + dügâhta hicaz	3
Rastta nikriz + dügâhta hicaz	3
Rastta nikriz + dügâhta hicaz + rastta bûselik	1

Tablo 5. Şedaraban şarkılarda çeşni kullanım sıklığı

Repertuvarda bu çeşnilerin nakarat bölümünde kullanılmadığı az sayıda örneğe rastlanmıştır. Bunların dışında; neva, dügâh, acem, çargâh, kürdî/dik kürdî ve muhayyer perdelerinde yapılan çeşnisiz asma kalışlarla çargâhta nikriz, nevada kürdî ve bûselik, nim hisarda bûselik, bûselikte nişâbur ve acemde çargâh çeşnilerinin istisnâi olarak kullanıldığı eserler de vardır. Bununla birlikte bu tür çeşniler, şedaraban makamının temel yapısı içinde yer almayıp, tamamıyla bestecinin kendine özgü tercihlerden kaynaklanan keyfi/özgürlükçü bir ezgileme anlayışı olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak nakarat bölümlerinde, karar çeşnisi olan yegâhta hicazla birlikte makamın aslî çeşnisi olarak üç farklı tekil kullanımın öne çıktığı gözlenmiştir: Yirmi kez kullanılan rastta bûselik, on dokuz kez kullanılan dügâhta hicaz ve on iki kez kullanılan rastta nikriz. Bunların birbirleriyle veya başka çeşnilerle ilişkilendiği örnekler de bulunmakla birlikte şarkı repertuarı genelinde en çok bu üç çeşninin rağbet gördüğü anlaşılmaktadır. Bu bakımdan şedaraban makamının nakarat bölümlerindeki işlenişinde çeşni düzeyinde bestecilerce en az üç farklı türde kullanım olduğu gözlenmiştir.

Şedaraban Makamındaki Klâsik Eserlerde Kullanılan Çeşniler

Repertuvarda yer alan klâsik eserler; üç beste, bir ağır semai ve iki yürük semaiden oluşmaktadır. Klâsik eserlerin Türk müziğindeki çok yönlü öğreticilik vasfı dikkate alındığında, bu sınırlı sayıdaki örneğin makamın anlaşılmasında son derece önemli veriler içerdiği varsayılabilir. Klâsik Türk müziğinin önde gelen bestecileri arasında yer alan Hacı Sadullah Ağa, Tanbûrî İsak ve Muallim İsmail Hakkı Bey'e ait olan bu eserler incelendiğinde, şarkı formunun çeşnisel verileriyle temel düzeylerde uyduğu; fakat bazı noktalarda da ayrıştığı tespit edilmiştir. Tablo 6'da çeşnilerin zemin bölümündeki kullanım sıklığı sayısal düzeyde gösterilmiş aynı zamanda şarkı formuna göre ayrışan çeşni kullanımlarına da dolaylı olarak işaret edilmiştir.

KLÂSİK ESERLERİN ZEMİN BÖLÜMLERİNDEKİ ÇEŞNİ DAĞILIMLARI							
Neva 'da Hicaz	Gerdaniy e'de çeşnisiz veya Bûselik'li asma kalış	Eviç 'te Asma Kalış ²⁰	Rast 'ta Nikriz	Rast 'ta Bûselik	Yegâ h'ta Hicaz	Çargâ h'ta Nikriz	Dügâ h'ta Hüseynî
6	4	3	1	1	1	1	1

Tablo 6. Klasik eserlerin zemin bölümlerindeki çeşni dağılımları

Tablo 6'daki verilere göre klâsik eserlerin zemin bölümlerinde saptanan temel çeşniler arasında önceliğin yine nevada hicazlı olduğu görülmektedir. Şarkı repertuarından farklı olarak ikinci düzeyde gözlenen kullanım, gerdaniyede yapılan çeşnisiz ya da bûselikli asma kalıştır. Bunların yanında üç defa kullanılan eviç perdesinde hüzzam çeşnisine yaklaşan; fakat bu çeşninin tam olarak da hissettirilmediği bir ezgi kurgusunun öne çıkartıldığı da dikkatlerden kaçmamaktadır. Şarkı örneklerinde nevada hicazdan sonraki en sık kullanımların rastta nikriz ve düğâhta hicaz çeşnileri olduğu hatırlanacak olursa, klâsik eserlerde bu uygulamanın değiştirilmiş olduğu söylenebilir.

Nakarat bölümünde ise şarkı formuyla nispeten daha uyumlu bir çeşni kullanım sıklığından söz etmek mümkündür. Bununla birlikte düğâhta hicaz ve ırakta “hüzzam” çeşnilerinin kullanılmamış olması ve rastta nikriz çeşnisinin de sadece bir kez tercih edilmesi ilginç bir detaydır. Tablo 7'de klâsik eserler özelinde nakarat bölümlerine ait çeşni kullanım sıklıkları gösterilmiştir.

KLÂSİK ESERLERİN NAKARAT BÖLÜMLERİNDEKİ ÇEŞNİ DAĞILIMLARI								
Yegâhta hicaz	Rastta bûselik	Nevada hicaz	Rastta nikriz	Gerdaniyede çeşnisiz asma kalış	Kürdide çargâh	Acemde çeşnisiz asma kalış	Nim hisarda bûselik	Nevada buselik
6	5	4	1	1	1	1	1	1

Tablo 7. Klâsik eserlerin nakarat bölümlerindeki çeşni dağılımları

²⁰ Daha önce Hüzzam çeşnisi ile ilgili yapılan ihtarlar, bu tabloda da aynen geçerlidir.

Klâsik eserlerin zemin ve nakarat bölümlerine yansıyan çeşni kullanımları Tablo 8’de ayrıntılı olarak gösterilmiştir.

Besteci	Eser	Form	Zemin	Nakarat
Hacı Sâdullah Ağa (1730?-1801?)	Ne dem ki sînesi o gül-ruhun küşâde olur	Beste	Nevada hicaz, çargâhta nikriz- eviçte hüzzam 4’lüsü, nevada hicaz, düğâhta hüseyinî, nevada hicaz	Nevada hicaz, rastta buselik, yegâhta hicaz
Tanbûri İzak Efendi (1745-1814)	Ey safâ-yı ârızından çeşme-i hurşîd âb	Beste	Nevada hicaz, rastta buselik, nevada hicaz	Gerdaniye’de çeşnisiz asma kalış, Neva’da Hicaz, Rast’ta Buselik, Yegâh’ta Hicaz
M. İsmail Hakkı Bey (1865-1927s)	Yıllarca senin mâtem-i aşkınla gam olmuş	Beste	Nevada hicaz(ımsı), rastta nikriz, yegâhta hicaz, gerdaniyede buselik, nevada hicaz	Acemde çeşnisiz asma kalış, nim hisarda buselik, rastta buselik, yegâhta hicaz
Hacı Sâdullah Ağa (1730?-1801?)	Nedir merâm-ı (murâd-ı) dil-i kûy-i yâri biz biliriz	Ağır semai	Nevada hicaz - gerdaniye’de çeşnisiz asma kalış, nevada hicaz	Nevada hicaz, rastta buselik, yegâhta hicaz
Tanbûri İzak Efendi (1745-1814)	Pir olmada gerçi gönül amma civan ister	Yürük semai	Nevada hicaz, eviçte eksik hüzzam, nevada hicaz-gerdaniyede çeşnisiz asma kalış- nevada hicaz	Rastta buselik, rast’ta nikriz- nevada çeşnisiz asma kalış (gizli hicaz), rastta buselik- düğâhta kürdi bağlantısı ile yegâhta hicaz
M. İsmail Hakkı Bey (1865-1927)	Ruhsârına geysûleri döktün taramazsın	Yürük semai	Çargâhta nikriz- gerdaniyede çeşnisiz asma kalış, eviçte asma kalış, nevada hicaz	Nevada buselik, kürdîde çargâh, yegâhta hicaz, nevada hicaz, rastta nikriz, çargâh ve düğâhta çeşnisiz asma kalış, yegâhta hicaz

Tablo 8. Klâsik eserlerin zemin ve nakarat bölümlerine yansıyan çeşni kullanımları

Tablo 8’de belirtilen çeşnilerin her zaman tam bir çeşni olarak işlenmediği, bazen de ilgili bir başka çeşninin seyir güzergâhını göstererek ezgiler arasında ilişki kurulmasına yardımcı olduğu görülmüştür. Bu tür kullanımlarda ilgili perde üzerinde bir asma kalış yapılmamış olsa dahi bestecinin o çeşniye eserinde belirgin bir işlev yüklemiş olmasından hareketle yine de çeşni olarak değerlendirmeye alınması uygun görülmüştür.

Şedaraban Makamındaki Dinî Eserlerde Kullanılan Çeşniler

Bu başlık altında ulaşılabilen eserler toplamda dört tanedir. Bunlar da kendi içinde bir mevlevî ayini, bir ilâhi ve iki duraktan oluşmaktadır. Kendi içinde farklı yapılanmaları olan bu formların genelleyici üst başlıklar altında tablolaştırılması zor olduğundan burada eserler üzerinden betimlemeler yapılması tercih edilmiştir.

Dinî eserlerde sanat gösterme kaygısından çok, metnin içerdiği duygu yoğunluğunu güçlendirme amacının daha fazla ön plâna alındığı düşünülse de bu durum her form ve besteci için aynı derecede geçerli görünmemektedir. Bu bakımdan bol geçki içeren ve sanat gösterme eğiliminin ön plânda olduğu eser örneklerine rastlanabileceği gibi sadelikten şaşmayan ve dinsel amaca hizmet eden eserlerin incelenmesinde çeşni düzeyinde birbirinden çok farklı verilerin oluşmasını tabîi kılmaktadır.

Mevlevî ayini repertuarı içinde şedaraban makamında bestelenen tek eser olan Mustafa Nakşi Dede'ye (ö. 1854) ait ayin-i şerîfin birinci selâmı incelendiğinde²¹, seyre çargâh perdesi ile başlandığı ve öncelikle rastta bûselik çeşnisi hissettirilerek, daha sonra nevada hicaz gösterildiği tespit edilmiştir²². İlk üç porte içinde iki kez rast-neva aralığı hissettirilmiş ve makam özetlenerek sonunda yegâhta hicaz çeşnisiyle yeden kullanmadan karar verilmiştir. Nevada hicaz çeşnisinin kullanımında da genellikle yeden kullanılmamış olması, istisnâî kullanımlarda ise çargâh perdesinin tercih edilmiş olması dikkate değerdir. Eserin ilk sekiz portesinden sonra makamın aslî yapısında bulunmayan farklı makamlara geçkiler yapıldığı gözlenmiş ve bu sebeple çeşni analizleri burada sonlandırılmıştır. Bu sekiz porte içinde nevada hicaz, rastta buselik ve yegâhta hicaz çeşnilerinin kullanıldığı görülmüş, pek çok eserde karşılaşılan rastta nikriz ve dügâhta hicaz çeşnilerinin kullanım dışı bırakıldığı saptanmıştır.

Repertuarın durak formundaki örnekleri Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) ve Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) ait iki eserdir. Ezgi'nin "Be-hey bülbül nedir feryâd vâ eyle" mısraıyla başlayan eserinde nevada hicaz ve yegâhta hicaz çeşnileri dışında, genel olarak kalış hislerinin muğlak bir çerçevede bırakıldığı; rastta nikriz, bûselik ve rast, dügâhta hicaz ve uşşak, çargâhta bûselik çeşnilerinin içerdiği seslerde gezinildiği hâlde bu perdeler üzerinde asma kalış hissiyatının öne çıkartılmadığı gözlenmiştir.

Arel'e ait "Ey gönül n'eylersin sen bu cihânı" isimli eserdeki seyir hareketleri incelendiğinde ise makamın ilk üç portede özetlendiği, bununla birlikte nevada hicaz çeşnisi açıkça hissettirilmeden dügâhta hicazlı asma kalışın ardından yegâhta hicaz çeşnisinin gösterildiği saptanmıştır. Ayrıca karara giderken ırakta hüzzam çeşnisinin de tam bir asma kalış olmasa da bir yardımcı çeşni olarak seyre

²¹ <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sedarabanayinipdf1587290983.pdf> (Erişim: 23.02.2025)

²² Neva'da Hicaz çeşnisinde genellikle Hisar perdesi ile Eviç perdesinin arızalı ses olarak gösterildiği Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminden farklı olarak burada nim Hisar perdesi ve Eviç perdesi kullanılmıştır. Pratikte Hicaz makamının birden fazla çeşidi olduğu ve dolayısıyla Hicaz çeşnisinin karakteristiği olan Artık aralığın koma düzeyinde değişiklik gösterebildiği dikkate alınırsa, nim Hisar perdesinin gösterildiği versiyona da Hicaz denmesinde bir sakınca görülmemesi icap eder.

renk kattığı gözlenmiştir. Üçüncü portenin sonunda donanımın tamamen değiştirildiği/natürel hâle getirildiği ve sırasıyla düğâhta uşşak, nevada bûselik ve rast, düğâhta uşşak, nevada hicaz gibi çeşnilerin hissettirildiği görülür. Daha sonra bûselikte sabâ, nim zirgülede eksik segâh gibi şedarabanda alışılmadık geçki ve şed uygulamalarının öne çıkartılması, Arel'in bazı yazarlarca yenilikçi olarak kabul edilen bestecilik anlayışıyla ilgilidir.²³ Besteci, eserinde işlediği bu tür örneklemelerin ardından yegâhta hicaz çeşnisinin içerdiği ezgisel kesitlerle tam karar vermiştir.

Durak formunun önemli icra ustalarından zakirbaşı, besteci ve hoca Hacı Nafiz Bey'in (1849-1898) "Tecelli-i cemâl ister gönül, eğlenmez" mısraıyla başlayan ilâhisinde ise geleneksel bir üslûbun izleri gözlenmektedir: Besteci, nevada hicazlı muvakkat kalıktan sonra rastta nikriz ve ırakta hüzzam çeşnilerini basamak olarak kullanarak, kararda yegâhta hicaz çeşnisini yedenli olarak göstermiştir. Eserin kalan bölümlerinde ise gerdaniye ve neva perdelerini vurgulayarak yine yegâhta hicaz çeşniyle tam karar verildiği saptanmıştır.

Şedaraban Makamındaki Saz Eserlerinde Kullanılan Çeşniler

Repertuvardaki çalgısal formlar incelendiğinde; yedi peşrev, dokuz saz semaisi, bir longa, bir zeybek, bir oyun havası ve bir saz eseri olmak üzere toplamda yirmi esere ulaşılabildiği gözlenmiştir.

Gazi Giray Han (1554-1607), Çengi Ömer Efendi (?), Tanbûrî Büyük Osman Bey (1816-1885), Kemânî Aleksan Ağa (1850? -1910?), Kanûnî Mehmed Bey (1859-1925), Tanburî Cemil Bey (1873-1916) ve Refik Fersan'a (1893-1965) ait olan bu peşrevlerin birinci hâne ve mülâzime bölümleri incelendiğinde, çeşni kullanımı açısından Tablo 9'daki veriler elde edilebilmektedir.

²³ Bkz. (Öztuna, 1990: 85).

Besteci	Birinci Hâne	Mülâzime
Gazi Giray Han (1554-1607)	Nevada (Yarım ve Tam yedenli) hicaz, rastta bûselik	Nevada (Yarım ve Tam yedenli) hicaz, rastta bûselik, yegâhta (Yarım ve Tam yedenli) hicaz.
Çengî Ömer Efendi ²⁴ (?)	Nevada hicaz, gerdaniyede çeşnisiz asma kalış, eviçte hüzzam dörtlüsü, rastta bûselik	Çargâhta nikriz, düğâhta kürdi, yegâhta hicaz.
Tanbûrî Büyük Osman Bey (1816-1885)	Rastta nikriz, gerdaniyede bûselik, nevada hicaz, eviçte ve acemde çeşnisiz asma kalış, düğâhta hicaz	Düğâhta hicaz, rastta nikriz ve bûselik, çargâhta çeşnisiz asma kalış, ırakta hüzzam, yegâhta hicaz
Kemânî Aleksan Ağa (1850? - 1910?)	Rastta bûselik, gerdaniyede bûselik, eviçte hüzzam dörtlüsü, rastta bûselik	Kürdîde çargâh, gerdaniyede bûselik, yegâhta hicaz
Kanûnî Mehmed Bey (1859-1925)	Rastta nikriz, nevada hicaz, gerdaniyede bûselik, acemde çeşnisiz asma kalış	Nevada bûselik, düğâhta hicaz, rastta nikriz, rastta bûselik, ırakta hüzzam, yegâhta hicaz.
Tanbûrî Cemil Bey (1873-1916)	Nevada hicaz, rastta nikriz, gerdaniyede çeşnisiz asma kalış, çargâhta nikriz, eviçte hüzzam Dörtlüsü	Çargâhta ve rastta bûselik, yegâhta hicaz
Refik Fersan (1893-1965)	Rastta nikriz, nevada hicaz, eviçte hüzzam Dörtlüsü	Düğâhta kürdi, rastta bûselik, yegâhta hicaz

Tablo 9. Şedaraban makamındaki saz eserlerinde kullanılan çeşniler

Tablo 9’da yapılan karşılaştırmalarda zemin bölümünde yalnızca bir eserde nevada hicaz çeşnisinin kullanılmadığı; üç eserde rast ve gerdaniyede bûselik, dört eserde rastta nikriz ve eviçte hüzzam, bir eserde de düğâhta hicaz çeşnisinin işlendiği gözlenmiştir. Bunun dışında eviç, gerdaniye ve acemde çeşnisiz asma kalışlar kullanıldığı da dikkati çekmektedir. Nakarat bölümlerinde makamın doğası gereği eserlerin hepsinde yegâhta hicaz çeşnisi kullanılmış; ayrıca sadece bir eserde nevada hicaz, beş eserde rastta bûselik, iki eserde rastta nikriz, düğâhta hicaz, düğâhta kürdi ve ırakta hüzzam çeşnilerinin hissettirildiği görülmüştür. Ek olarak çargâhta bûselik, kürdîde çargâh gibi çeşnilerin istisnâ olarak kullanıldığı örneklere de denk gelinmiştir.

Konuya saz semaileri özelinde yaklaşıldığında formun yapısı gereği peşreve göre daha sınırlı ve dar bir alanda çeşni oluşturulduğu dikkati çeker. Eldeki dokuz saz semaisinin birinci hâne ve mülâzimeleri incelendiğinde çeşni kullanımı açısından elde edilen veriler Tablo 10’da gösterilmiştir.

Besteci	Birinci Hâne	Mülâzime
---------	--------------	----------

²⁴ Besteci hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamış olup, kendisine atfedilen peşrev notasına sadece www.neyzen.com adresinden ulaşılabilmektedir. (Erişim: 23.02.2025)

Çengi Ömer Efendi (?)	Nevada hicaz	Neva ve dik kürdide çeşnisiz asma kalış, düğâhta hicaz, yegâhta hicaz.
Kemençeci Nikolaki (v. 1915?)	Nevada hicaz	Rastta bûselik, yegâhta hicaz.
M. İsmail Hakkı Bey (1865-1927)	Rastta nikriz, nevada hicaz	Düğâhta kürdî, yegâhta hicaz
Tanbûrî Cemil Bey (1873-1916)	Nevada hicaz gerdaniyede bûselik, eviçte hüzzam dörtlüsü	Rastta bûselik, nevada (gizli) hicaz), yegâhta hicaz
Refik Tâlât Alpman (1873-1947)	Nevada hicaz	Rastta nikriz, çargâhta çeşnisiz asma kalış, düğâhta kürdî, ırakta hüzzam dörtlüsü, çargâhta bûselik, yegâhta hicaz.
Şehzâde Seyfeddin Efendi (1874-1927)	Nevada hicaz, gerdaniyede çeşnisiz asma kalış	Rastta bûselik, yegâhta hicaz.
Haydar Tathıyay (1890-1963)	Rastta nikriz, nevada hicaz, hicazda ferahnâk, nevada bûselik, düğâhta hicaz, segâhta çeşnisiz asma kalış,	Nevada (gizli) hicaz, segâhta ferahnâk, düğâhta kürdî, ırakta çeşnisiz asma kalış, yegâhta hicaz
Sedat Öztoprak (1890-1947)	*Seyir çıkıcı olarak başlatılmıştır! Eviçte hüzzam, nevada hicaz	Nevada (eksik) hicaz beşlisi, hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış, rastta nikriz, yegâhta hicaz
Münir Mazhar Kamsoy (1891-1973)	Nevada hicaz, rastta nikriz bağlantısı, eviçte hüzzam dörtlüsü	Düğâhta kürdî, rastta bûselik, yegâhta hicaz

Tablo 10. Saz semaisinin birinci hâne ve mülâzimelerindeki çeşni kullanımı

Tablo 10’da tüm saz semailerinde birinci hânedeki nevada hicaz çeşnisinin gösterildiği, üç yerde rastta nikriz ve eviçte hüzzam, iki yerde gerdaniyede bûselikli ve çeşnisiz asma kalışlar, bir yerde de düğâhta hicaz çeşnilerinin yer aldığı saptanmıştır. Bunların dışında oluşturulan çeşniler ikincil önemde ve süs mahiyetinde değerlendirilebilir. Mülâzime bölümlerinde ise istisnasız tüm eserlerde yegâhta Hicaz çeşniyle tam karar yapıldığı gözlenmiştir. Bunların dışında; dört eserde rastta bûselik ve düğâhta kürdî, üç eserde nevada hicaz, iki eserde rastta nikriz, bir eserde de düğâhta hicaz ve ırakta hüzzam çeşnilerinin hissettirildiği gözlenmiştir.

Şedaraban makamında peşrev ve saz semaileri dışında ulaşılabilen eserler ise; bir longa, bir sirto, bir oyun havası ve bir saz eseri olmak üzere toplam dört adettir. Tablo 11’de bu eserlerin birinci hâne ve mülâzime bölümlerinde kullanılan çeşnileri gösterilmektedir.

Form	Birinci Hâne	Mülâzime
Longa	Nevada hicaz	Yegâhta hicaz
Zeybek	Muhayyerde çeşnisiz asma kalış, nevada hicaz	Nevada çeşnisiz asma kalış, yegâhta hicaz
Oyun havası	Çeşni düzeyinde net verilere ulaşılammıştır.	Karar bölümü: Yegâhta hicaz-tiz nevada tam karar
Saz eseri	Seyre uygun değildir.	Karar bölümü: yegâhta hicaz

Tablo 11. Peşrev ve saz semaileri dışında kalan saz eserlerinde çeşni kullanımı

Hüseyin Sadettin Arel'e ait olan oyun havası ve saz eseri incelendiğinde seyrin, asma ve muvakkat kalışların genel olarak makamla örtüşmediği ve çeşnilerin net duyumunu muğlaklaştıran aralık kullanımlarının bolca kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bunda Arel'in yenilikçi bestecilik anlayışının etkileri büyüktür. Yesari Âsım Arsoy'a ait longa ve zeybekte ise makamın temel çeşnilerinin gösterildiği yalın bir kurgu göze çarpmaktadır. Bunda, söz konusu formların hareketli ve halk müziği eksenli olmalarının etkisi olduğu muhakkaktır.

SONUÇ

Türk müziği makamlarının incelenmesinde en sağlam kaynakların nazari eserlerden ziyade eldeki eserler olduğu gözlenmiştir. Eserlerde görülen farklı düzeylerdeki çeşni kullanımlarının hem makamın ifade olanaklarının geliştirilmesi hem de farklı versiyonlarının tespit edilmesi adına işlevselliği vardır. Bu farklılaşmaların formlar ve formları oluşturan bölümler düzeyinde ölçülebilir olması, makamların düşünüldüğünden çok daha karmaşık düzeylerde işlenebildiğini belgelemektedir. Bu bakımdan makamlara kuramsal kitaplarda verilen genelleyici bilgilerin ötesine geçerek besteci ve form odaklı, daha detaylı bir perspektiften bakmanın makamın gerçek doğasını açığa çıkartacağı aşikârdır.

KAYNAKÇA

- Cevher, H. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve rehber-i mûsikî*, (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Tura, Y. (2001). *Kitâb ü ilmü'l mûsikî a'lâ vechi'l hurûfât*, İstanbul: Tura Yayınları-Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü tahkîk*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (1988). *Türk musikîsinin mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (2017). *Türk musikîsi nazariyatı ve usûlleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi*. (Cilt 1). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi, 4(1), 227-256. <https://doi.org/10.33400/kuje.843306>
- Tavşancıl Tarkun, E. (2000). Nitel araştırmalar. Öneri Dergisi, 3(14), 29-34. <https://doi.org/10.14783/maruoneri.734111>
- Yalçın, G. (2016). *Haşim Bey Mecmuası*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları

İNTERNET ARŞİVİ

- https://www.makamlar.net/makamlar/sedaraban_makami.html (Erişim: 21.02.2025)
- www.neyzen.com (Erişim: 20.02.2025)
- www.notaarsivleri.com (Erişim: 20.02.2025)
- www.divanmakam.com (Erişim: 20.02.2025)
- www.devletkorosu.com (Erişim: 20.02.2025)
- <https://avys.omu.edu.tr> > app > public > fatih.altug (Erişim: 24.02.2025)

