

Haziran, 2026

GÜZEL SANATLARDA TEORİ VE UYGULAMALAR

EDİTÖR
PROF. TOLGA ŞENOL

DOI: 10.5281/zenodo.21157000

Güzel Sanatlarda Teori ve Uygulamalar

Editör

Prof. Tolga ŞENOL

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Prof. Dr. Tolga Şenol

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Haziran, 2026

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-6434-75-2

©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.platanuspublishing.com
e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

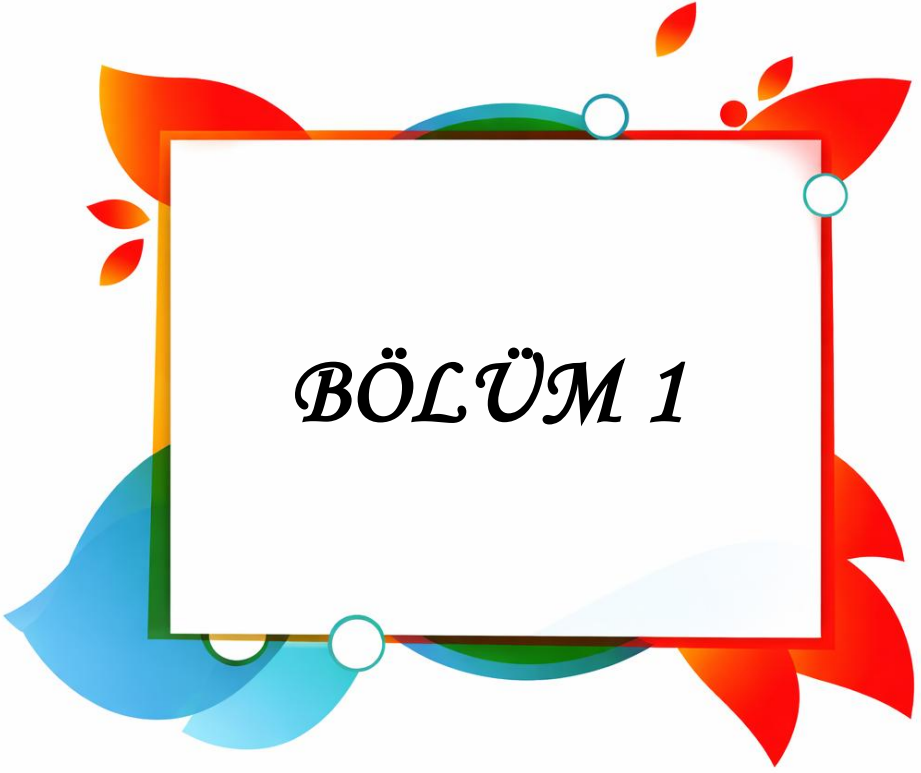
İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1	5
Türk Müziğinde Kullanılan Deri Vurmalı Çalgılar Üzerine Hazırlanan Lisansüstü Tezlerin Bibliyografik ve Bibliyometrik Analizi Gamze Köprülü Yazıcı	
BÖLÜM 2	27
Tını Algısında Harmonik İçerik, Zamansal Boyut ve Semantik Betimleme Muhammed Alişan Toygar & Elif Tekin Gürgen	
BÖLÜM 3	41
Bhutan Kültürünün İncelenmesi ve Moda Aksesuar Tasarımına Yönelik Koleksiyon Önerisi Zeynep Aslı Yıldırımır & Öznur Enes	
BÖLÜM 4	73
İmgesel Çizim Eğitiminde Uluslararası Yaklaşımlar ve Güzel Sanatlar Liseleri İçin Bir Model Önerisi Emine Biçer Kaya	
BÖLÜM 5	93
Zamanın Dokusunda Semboller: Anadolu Kaya Resimlerinin Kültürel Kimlik Oluşumundaki Rolü Tekin Bayrak	
BÖLÜM 6	115
Bulgaristan Kırcaali ve Varna yöresinden gelen Türklerin Müzik Kültüründe Göç, Sözlü Hafıza ve Rumeli Tavrı Emel Şentürk Göksoy	
BÖLÜM 7	129
Flüt Eğitiminde Geleneksel Türk Müziği Makam Dizilerine Dayalı Etütler: 9 Basit Makam Üzerine Uygulamalı ve Eğitimsel Bir Yaklaşım Emre Üstün	
BÖLÜM 8	155
El Lissitzky'nin Dlya Golosa (Ses İçin) Eserinde Konstrüktivist Tasarım Anlayışı Merve Özel	

BÖLÜM 10.....169

Visual Theology Inscribed in Rock

Tuncay Çiçek & Orhan Doğru



BÖLÜM 1

Türk Müziğinde Kullanılan Deri Vurmalı Çalgılar Üzerine Hazırlanan Lisansüstü Tezlerin Bibliyografik ve Bibliyometrik Analizi

Gamze Köprülü Yazıcı¹

1.GİRİŞ

Türk müzik geleneğinde ritim çalgıları, yalnızca müzikal yapının zaman unsurunu belirleyen araçlar değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı, icra ortamlarını ve kültürel aktarımı şekillendiren unsurlar arasında yer almaktadır. Farklı coğrafyalarda ve müzik çevrelerinde kullanım alanı bulan bendir, def, darbuka, davul, erbane, koltuk davulu ve kudüm, tarihsel süreç içerisinde dini törenlerden halk eğlencelerine, tasavvufi icralardan profesyonel sahne performanslarına kadar çeşitli ortamlarda varlığını sürdürmüştür. Bu çeşitlilik, söz konusu çalgıların yalnızca icra pratiği bakımından değil, yapısal özellikleri, repertuar içerisindeki işlevleri, eğitim süreçleri ve temsil ettikleri kültürel anlamlar bakımından da araştırma konusu hâline gelmesine zemin hazırlamıştır.

Türk müziğinde vurmalı çalgılar gerek sözlü gerekse çalgısal icralarda icraya yön veren temel çalgıdır. Türk müziğinde vurmalı çalgı icraları usul anlayışı üzerinden ortaya konurlar (Esenboğa, 2024, s.192). Türk klasik müziğinde el ve velleli vuruş olarak kabul edilen bir kullanım yanında Türk halk müziğinde ritmik saymaya dayalı bir kullanım söz konusudur. Kendine özgü yapısal ve icraya dayalı nitelikleriyle vurmalı çalgılar, tarihsel süreç boyunca farklı dönemlerde ve çeşitli müzik türleri içerisinde çok sayıda tür ve formuyla varlık gösterirler (Say, 2006, s.206). Bu çeşitlilik içerisinde vurmalı çalgılar icranın dinamik yönü yanında armonik ve melodik yönüne de etki etmektedirler (Göktaş 2010, s.67). İcra edilen müzik anlayışı içerisinde yer alan vurmalılar, müziğin estetik değerleri içerisinde şekillenmekte ve sınıflanmaktadır. Bu sınıflanmadaki temel unsur ise müzik geleneği, fiziki yapı ve temel işlev olarak ön plana çıkmaktadır (Karaoğlu 2024, s.757).

Son yıllarda müzikoloji, organoloji, icracılık ve müzik eğitimi alanlarında gerçekleştirilen lisansüstü çalışmaların artış göstermesi, vurmalı çalgılar üzerine

¹ Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
ORCID: 0000-0002-6354-3999

oluşan akademik birikimin daha görünür bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. Ancak bu çalışmaların önemli bir bölümü farklı üniversitelerde, farklı disiplin anlayışlarıyla ve birbirinden bağımsız biçimde yürütüldüğünden, alanın bütüncül görünümünü ortaya koyan değerlendirmelere duyulan ihtiyaç dikkat çekmektedir. Deri vurmaları ekseninde hazırlanan tezlerin bir araya getirilmesi, hangi konuların ön plana çıktığını, hangi araştırma yöntemlerinin tercih edildiği, alanın hangi yönlerde gelişim gösterdiği ve alanda mevcut olan boşluğun görünür kılınması bakımından önem taşımaktadır.

Arapça Esame-i kütüb olan ve günümüzde kitabiyyat olarak çevrilen bibliyografya kelimesi kitapların tanıtımı ve tavsifi ile ilgilenir (Kılıçarslan ve Ertuğ, 2016, s.338). YÖK Ulusal Tez Merkezi üzerinde bibliyografya çalışmalarının yapıldığı pek çok alan mevcuttur. Bibliyografik yöntemle oluşturulan çalışmalar, tezlerin sistematik ve bütüncül bir çerçevede değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır (Yazıcı, 2025, s.2). Bibliyometri ise, belirli bir alan ya da konuya ait geniş ölçekli yayın verilerini analiz ederek araştırma alanının genel görünümünü ortaya koyan, entelektüel yapıyı görünür kılan ve zaman içinde oluşan bilimsel eğilimleri belirlemeyi amaçlayan bütüncül bir analiz yaklaşımıdır (Çiğdem ve diğerleri, 2023, s. 112).

Bu araştırma, Türk müziğinde kullanılan deri vurmali çalgılar üzerine hazırlanmış lisansüstü tezlerin incelenmesine yönelik olarak yarı nitel/ nicel araştırma yaklaşımı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Çalışmada betimsel bibliyografik ve bibliyometrik inceleme yöntemi esas alınmış, alan yazınında yer alan tezler belirli ölçütler doğrultusunda değerlendirilmiştir. Araştırmanın veri kaynağını, YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanında erişime açık olarak bulunan lisansüstü tezler oluşturmaktadır. Araştırma sürecinde bendir, darbuka, davul, def, erbâne, kudüm ve kös anahtar kelimeleri kullanılarak tarama yapılmış, elde edilen veriler müzik alanı ile sınırlandırılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda araştırma konusu ile doğrudan ilişkili olduğu belirlenen ve erişimine izin verilen toplam 21 tez çalışma kapsamına alınmıştır. Konu ile ilişkisi bulunmayan ya da erişime kapalı durumda olan tezler ise değerlendirme dışında bırakılmıştır.

Çalışmada yöntem olarak, veri toplamada doküman incelemesi kullanılmıştır. İncelenen tezler, hazırlandıkları üniversite, yıl, tez türü, konu alanı, amaç, yöntem ve içerik özellikleri bakımından ele alınmış, elde edilen bilgiler sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Bunun yanında tezler içerik yönelimlerine göre icra, müzikoloji, organoloji, etnomüzikoloji, müzik eğitimi ile müzikoloji ve diğer başlıkları altında tematik olarak sınıflandırılmıştır. Araştırma kapsamında ulaşılan bulgular betimsel analiz yaklaşımı doğrultusunda yorumlanmış, tezlerin yıllara göre dağılımı, üniversitelere göre yoğunlaşma durumu, tez türleri ve çalışma alanlarına ilişkin eğilimler frekans ve yüzde değerleri üzerinden

değerlendirilmiştir. Böylece Türk müziğinde kullanılan deri vurmali çalgılar üzerine oluşan akademik birikimin genel görünümünün ortaya konulması, alanın gelişim yönlerinin belirlenmesi ve ileride gerçekleştirilecek araştırmalara kaynak oluşturabilecek bir çerçevenin sunulması amaçlanmıştır. Araştırmada incelenen tezler, ele aldıkları temel konu ve çalışma yönelimleri dikkate alınarak tematik biçimde sınıflandırılmıştır. Bu doğrultuda performans, teknik uygulama, metodoloji ve icra pratiği merkezli çalışmalar icra, kültürel, tarihsel ve kuramsal içerikli çalışmalar müzikoloji, çalgı yapımı ve yapısal özelliklere odaklanan çalışmalar organoloji, saha araştırmasına dayalı yöresel ve kültürel müzik incelemeleri Etnomüzikoloji, öğretim modeli ve eğitim süreçlerine yönelik çalışmalar ise müzik eğitimi başlığı altında değerlendirilmiştir. Disiplinlerarası nitelik taşıyan çalışmalar ise içerik özellikleri doğrultusunda müzikoloji ve diğer başlığı içerisinde ele alınmıştır. Belirli alanların akademik hafızasını oluşturmada katkı sağlayan bibliyografik çalışmalar aynı zamanda, gelecekte yapılacak çalışmalara yol göstermek, yeni çalışma alanları sunması, alandaki boşluğun tespiti açısından önemlidir. Ayrıca doğru yöntemlerle sürecin doğru yönetilmesi adına da önem taşımaktadır (Köroğlu, 2015, s. 61).

2. DERİ VURMALILAR ÜZERİNE ÇALIŞILAN TEZLERİN BİBLİYOGRAFİK ANALİZLERİ

2.1. “Türk Kültüründe Ve Türk Musikisinde ‘Tuvıl’ Üzerine Bir İnceleme” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 89844

Yazar: Okan SAĞLAMBILEN

Yıl: 1999

Tür: Yüksek Lisans

Konu: Müzikoloji

Yer Bilgisi: Atatürk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzikoloji Anabilim Dalı

Sağlambilen’e ait olan çalışmada, vurmali çalgılar arasında yer alan, Türk kültürü ve müziğinde önemli bir konuma sahip olan davul çalgısına ait, Orta Asya Türk kültürü içerisinde kullanım adlarından biri olan tuvıl teriminin kültürel, tarihsel ve müzik boyutları, terime ait etimolojik değişimler incelenmiştir (1999, s.4,5). Türk ve Batı müziğinde yer alan vurmali çalgılar, Türk müziğinde düzum ve usul, Türk davulunun Batı müziği çalgılarına etkisi başlıkları çalışma içerisinde yer almaktadır (1999, s. III, IV). Nitel araştırma yöntemli çalışmada doküman incelemesi ile betimsel model kullanılmıştır. Böylelikle tuvılın yalnızca

bir çalgı ya da çalgı terminolojisi değil, Türkler için askerî, inanç, eğlence, tören gibi pek çok konuda pek çok kültürel unsuru temsil ettiğinin ortaya konması amaçlanmıştır (1999, s. IV, I)

2.2. “Geleneksel Türk Müziğinde Var Olan Usullere Göre Asma Davul alım Metodu” Başlıklı Tez alışmasının Analizi

Tez No: 102088

Yazar: Bortan OLDA

Yıl: 2000

Tr: Yüksek Lisans

Konu: İcra

Yer Bilgisi: Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı

Olda’a ait çalışmada, davul çalgısının tarihsel gelişim süreci ve organolojik yapısı ele alınmış, ritim unsurları ile Türk müziği usul sistemine ait notasyon ve icra özellikleri incelenmiştir (2000, s. IV, V). Bunun yanı sıra, Batı müziğinde kullanılan ritim notasyonu ve İcra anlayışının davul çalma tekniklerine aktarımı değerlendirilmiş, Türk müziği ve Batı müziği ritimleri arasında bir anlayış ortaya konmuş, Aydın, Muğla ve İzmir yörelerine ait zeybek ezgileri, geleneksel davul icrası çerçevesinde ele alınarak uygulamalı örneklerle incelenmiştir, Batı müziği notasyon sistemine uygun bir asma davul çalma yöntemi geliştirilmiştir (2000, s. 2, 3). Nitel araştırma yöntemi doğrultusunda yürütülen çalışma, tarihsel, betimsel ve karşılaştırma modeli temel alınarak yapılandırılmıştır (2000, s.2). Araştırmada, asma davulun Türk müziği usul sistemi içerisindeki uygulanabilirliğinin ortaya konulması ve vurmalı algılar organolojisi alanına katkı sağlanması amaçlanmıştır (2000, s.3).

2.3. “Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun İncelenmesi” Başlıklı Tez alışmasının Analizi

Tez No: 253857

Yazar: Mustafa şAHİN

Yıl: 2009

Tr: Sanatta Yeterlik

Konu: İcra

Yer Bilgisi: İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Temel Bilimler Anabilim Dalı / Türk Halk Müziği Bilim Dalı

Şahin'e ait çalışmada, asma davulun tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve çalgının organolojik yapısı ile icra teknikleri halay, horon, bar, karşılama ve zeybek gibi farklı halk oyunu türleri üzerinden değerlendirilmiş, ilgili uygulamalar nota örnekleriyle desteklenmiştir (2009, s. v, vii). Bunun yanı sıra, temel ritim ve usul bilgilerine yer verilmiş, ana, birleşik ve karma usuller doğrultusunda çeşitli egzersiz örnekleri hazırlanmıştır (2009, s. vi). Araştırma sürecinde tarihsel ve betimsel yöntemlerin yanı sıra görüşme, gözlem ve deneysel yöntemlerden de yararlanılmıştır (2009, s. 9,10). Daha önce gerçekleştirilen çalışmaların bir araya getirilerek bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmesi amaçlanmış ayrıca Türk halk oyunlarında asma davul icrasının teknik ve uygulama boyutunda geliştirilmesine katkı sağlayacak yeni egzersiz parçalarının oluşturulması hedeflenmiştir (2009, s. iii).

2.4. “Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği Ve İcra Analizi” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 306683

Yazar: Esra KARAOL

Yıl: 2011

Tür: Doktora

Konu: İcra

Yer Bilgisi: İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzikoloji Ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı / Müzikoloji Ve Müzik Teorisi Bilim Dalı

Karaol'a ait çalışmada, vurmali çalgılara ilişkin yazılı kaynakların belirlenmesine yönelik literatür incelemelerine yer verilmiş, darbuka sanatçısı Mısırlı Ahmet'in Mısır deneyimi ile Galata Ritimhanesi süreci ayrıntılı biçimde ele alınmıştır (2011, s. xv). Bunun yanı sıra, toprak darbukanın tarihsel gelişimi, organolojik özellikleri ve diğer darbuka türlerinden ayrılan yönleri incelenmiştir (2011, s. xv). Araştırmada ayrıca, Mısırlı Ahmet tarafından geliştirilen icra yaklaşımı kapsamında sağ ve sol el kullanımı, parmak vuruş teknikleri, darb pozisyonları, farklı vuruş biçimleri ve çeşitli performans tekniklerine ilişkin uygulamalı bilgiler değerlendirilmiştir (2011, s. xv). Nitel araştırma yöntemi doğrultusunda yürütülen çalışmada alan araştırması, literatür taraması ve müzikal analiz yöntemleri kullanılan betimsel bir yol izlenmiştir (2011, s. xv). Araştırmanın temel amacı, Mısırlı Ahmet'in geliştirdiği darbuka tekniğini

çözömlenerek, söz konusu tekniğın uygulama biçimlerini sistematik bir çerçevede ortaya konarak darbuka çalgısının görönlölüğü ifade edilmeye çalışılmıştır (2011, s. iii).

2.5.“Trakya'da Yaşayan Romanların Döğünlerinde Asma Davul İle İcra Ettikleri Dokuz Zamanlı Ritmik Yapılar” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 286605

Yazar: Erkan KANAT

Yıl: 2011

Tür: Yüksek Lisans

Konu: İcra

Yer Bilgisi: İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziğı Anabilim Dalı.

Kanat’a ait çalışmada, Trakya’nın tarihsel serüveni, Trakya’da yaşayan Romanlar ve Roman müziğine ait özellikler (2011, s. iii), bu bölgede yaşayan Romanların dokuz zaman performansları ve Türk müziğinde kullanılan dokuz zamanlı usullerle birlikte Romanların icra ettiğı dokuz zamanın ritimlerin analizi işlenmiştir (2011, s. iv). Çalışmada, alan araştırması (2011, s. xiii) ve müzikal analiz yöntemi kullanılmıştır. Trakya bölgesinde yaşayan Romanlar’ın icra ettikleri dokuz zamanlı ritmik uygulamadaki farklılıkların ortaya konması amaçlanmıştır (2011, s. i).

2.6. “Bendir Çalgısının Profesyonel Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 296277

Yazar: Müslüm AKDEMİR

Yıl: 2011

Tür: Sanatta Yeterlik

Konu: İcra

Yer Bilgisi: Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziğı Anasanat Dalı / Türk Musikisi Sanat Dalı

Akdemir’e ait çalışmada, bendir çalgısına ait organolojik özelliklere, vurmali çalgılara ait uluslararası kavramlara, bendir icrasına yönelik olarak hazırlanan metodoloji ve terminoloji çalışmalarına, metodoloji özelinde koordinasyon, ritmik ve teknik çalışmalara yer verilmiştir (2011, s. I,II,III). Betimsel çalışmada literatür taraması ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır (2011, s. 217). Çalışmada,

ulusal ve uluslararası konservatuvar eğitimlerine yönelik metodolojik bir yaklaşım oluşturulmuştur (2011, s. X).

2.7.”Türk Dünyasında Kullanılan Geleneksel İdiofon Ve Membranofon Vurmalı Çalgılar Ve Koltuk Davulu Notasyon Örneği” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 319850

Yazar: Ferhat UZUNBAŞ

Yıl: 2012

Tür: Yüksek Lisans

Konu: Müzik Eğitimi

Yer Bilgisi: Sakarya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Folklor Ve Müzikoloji Anabilim Dalı / Folklor ve Müzikoloji Bilim Dalı.

Uzunbaş’a ait çalışmada, çalgılar ve çalgılar özelinde vurmalı çalgılara ait organoloji ve organoloji bölümleri, Türk dünyasında yer alan ve kullanılan idiofon ve membranofon vurmalılar, geleneksel idiofon vurmalılar, koltuk davuluna ait çalma teknikleri ve notalama konuları incelenmiştir (2012, s. i, ii, iii). Durum tespitine yönelik kaynak tarama yöntemi (2012, s. 4) kullanılan çalışmada Türk dünyasında kullanılan vurmalı çalgılarda isim, organolojik özellikler ve farklılıklar, kullanım alanları gibi konuların tespitinin yapılarak, çalgıyı icra eden icracılara kaynaklık etmesi amaçlanmıştır (2012, s. 3,4).

2.8. “Asma Davul Çalgısıyla Ritim Öğretimi Ve Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 385762

Yazar: Kerem Cenk YILMAZ

Yıl: 2015

Tür: Sanatta Yeterlik

Konu: İcra

Yer Bilgisi: Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Anasanat Dalı / Türk Musikisi Sanat Dalı

Yılmaz’a ait çalışmada, asma davulun tarihsel gelişimi, organolojik yapısı ve Türkiye’nin farklı yörelerindeki kullanım özellikleri ele alınmıştır. Adana, Adıyaman, Aydın, Çanakkale, Diyarbakır, Gaziantep, Kastamonu, Malatya ve Trabzon yörelerine ait asma davul örnekleri incelenmiş, ayrıca yeni tip asma davulların yapısal ve icrasal özellikleri değerlendirilmiştir (2015, s. V, VI, VII).

Çalışma kapsamında stüdyo kayıtlarına dayalı icra uygulamalarına, vurmali çalgılar alanında kullanılan terminolojiye ve asma davullara ilişkin frekans ölçümlerine yer verilmiştir (2015, s. VII). Bunun yanında belirlenen icra terminolojisi doğrultusunda ritmik okuma ve performans becerisini geliştirmeye yönelik etütler hazırlanmış, elde edilen bulgular eğitim ve icra açısından yorumlanmıştır (2015, s. VII, VIII). Bu doğrultuda araştırma betimsel, karşılaştırmalı ve uygulamalı yönleri bir arada barındıran nitel bir çalışma olarak yapılandırılmıştır. Araştırmada doküman incelemesi, organolojik inceleme, akustik analiz ve performans çözümlemesi yöntemlerinden ve asma davula yönelik yeni bir notasyon ve işaret sistemi geliştirilerek model geliştirme yaklaşımı kullanılmıştır (2015, s. 3, XXV). Asma davul üzerinde ritim öğretimi ve icrasında ulusal/ uluslararası düzeyde kullanılabilirliğini artırmak, vurmali çalgılar alanında ortak bir terminoloji oluşturmak ve farklı yörelerdeki kullanım biçimleri incelenerek güncel bir kaynak ortaya konmuştur (2015, s. XXV). Ayrıca çalışma kapsamında hazırlanan ritim egzersizlerinin kare kod teknolojisi ile desteklenmesi yoluyla, asma davul öğretimi ve icrasına erişilebilir ve çağdaş bir yaklaşım kazandırılması hedeflenmiştir (2015, s. XXV).

2.9. “Bendirin Yapısına Göre Ses Özellikleri Ve El-Parmak Tekniğinin İncelenmesi” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 435263

Yazar: Celalettin AKDAĞ

Yıl: 2016

Tür: Yüksek Lisans

Konu: İcra

Yer Bilgisi: Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Anasanat Dalı.

Akdağ’a ait çalışmada, bendir çalgısına ait organolojik özellikler, bendir çalım teknikleri, çalgıya ait ses özellikleri incelenmiştir (2016, s. II, III, IV). Literatür taraması ile birlikte bendir çalgısına ait ses özelliklerinin belirlenmesine yönelik müzikal analizle birlikte oluşturulmuş notasyonlar için model oluşturma yöntemi kullanılmıştır (2016, s. XIII). Çalışmada, çalım teknikleri bakımından bendir ile benzer özellikler taşıyan vurmali çalgılar için, bendirin duyum ve icra karakterini yansıtabilecek bir notalama sisteminin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca geliştirilen bu sistem aracılığıyla, yalnızca bendir icrasına değil, benzer teknik özelliklere sahip diğer çalgıların eğitim ve uygulama süreçlerine de katkı sağlayabilecek izlenebilir bir yöntemsel çerçevenin ortaya konulması hedeflenmiştir (2016, s. 1).

2.10. "Siirt İli Pervari İlçesinden Derlenen Müzik Pratikleri (Erbane Geleneği)" Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 494088

Yazar: Serdal ARSLAN

Yıl: 2017

Tür: Yüksek Lisans

Konu: Müzikoloji

Yer Bilgisi: Cumhuriyet Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anabilim Dalı

Arslan'a ait çalışmada, Pervari ilçesinin demografik özellikleri ile birlikte coğrafi ve tarihsel serüveni, ilçede dini hayat ve müziğe yansımaları, halkoyunları ve düğün müzikleri, dengbejlik geleneği, erbane çalgısının tarihsel seyri ve organolojik özellikleri, dini ve din dışı müzik örneklerinin analizi verilmiştir (2017, s. iii, iv). Genel tarama ve görüşme yöntemlerinin kullanıldığı betimsel çalışmada eserlerin analizi için müzik analiz yöntemi kullanılmıştır (2017, s. xi). Derlenen ezgilere ait nota örnekleri üzerinden geleneksel yapı incelenmiş, yöre müziğinin karakteristik özellikleri ve geleneksel icra anlayışı hakkında değerlendirmelerde bulunulmuştur (2017, s. 2).

2.11. "İzmir İli Bergama İlçesi Müzik Uygulamalarında Asma Davul İcrası" Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 452066

Yazar: Onurcan KAYA

Yıl: 2017

Tür: Yüksek Lisans

Konu: Etnomüzikoloji

Yer Bilgisi: Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Temel Bilimler Anabilim Dalı / Türk Müziği Bilim Dalı

Onucan'a ait çalışmada, asma davulun tarihi süreci ve organolojisi, Türkiye'de kullanılan asma davul icra farklılıkları, vurmali ve asma davula ait notalama ve semboller, Türk müziğinde usuller, Bergama ilçesi hakkında tarihi, coğrafi ve demografik bilgiler, Bergama müziğine ait unsurların (çalgı, müzisyen, repertuvar) incelenmesi ve asma davul icrası çalışmayı oluşturmuştur (2017, s. içindekiler 1,2,3). Nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup çalışma betimsel,

karşılaştırmalı ve etnomüzikolojik araştırma modeli doğrultusunda yapılandırılmıştır (2017, s. ii). Araştırma kapsamında asma davulun tarihsel gelişimi, organolojik özellikleri ve Türkiye’deki icra farklılıkları literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemiyle ele alınmıştır. Bergama müziğine ait çalgılar, müzisyenler ve repertuar unsurları alan araştırması kapsamında gözlem ve görüşme tekniklerinden yararlanılarak incelenmiştir. Asma davul icraları performans analizi yöntemiyle değerlendirilmiş, elde edilen veriler karşılaştırmalı ve yorumlayıcı bir yaklaşımla analiz edilmiş, İzmir’in Bergama ilçesinde sürdürülen asma davul geleneğini ele alarak bölgeye özgü İcra anlayışını ortaya çıkarmayı hedeflemiştir (2017, s. ii, 1). Bu doğrultuda, icra pratiğini şekillendiren teknik, kültürel ve yerel unsurların belirlenmesi ve söz konusu özelliklerin yöresel müzik anlayışı içerisindeki yerinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır (2017, s. ii).

2.12.“Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas'ta Davul Zurna Pratikleri” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 497238

Yazar: Göktürk ERDOĞAN

Yıl: 2018

Tür: Doktora

Konu: Müzikoloji

Yer Bilgisi: Erciyes Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Erdoğan’a ait çalışmada, , Orta Asya’dan başlayarak İslâmiyet’in kabulü ve sonrasındaki süreç davul-zurna geleneği ile mehter başlığı altında ele alınmıştır (2018, s. xiii). Müzik ile kültür arasındaki ilişki, modernleşme ve gelenek ekseninde değerlendirilmiş, geleneksel müzik anlayışı, anlam dünyası, Türk kültüründeki geçiş dönemi düğünleri, ritüel kavramı, kültürel bellek ve müziğin toplumsal işlevi kavramsal bir çerçeve içerisinde incelenmiştir (2018, s. xiii, xiv). Araştırmada, zurna geleneğinin taşıyıcı topluluklarından biri olarak kabul edilen Sivas Poşaları üzerinde durulmuş, bu topluluğun demografik yapısı ile bölgenin müzik kültürüne sağladığı katkılar değerlendirilmiştir (2018, s. xiv). Bunun yanı sıra, Sivas yöresindeki davul-zurna icra pratikleri, gerçekleştirildiği ortamlar, sosyal bağlamlar ve etkinlikler doğrultusunda ele alınmıştır (2018, s. xiv). Çalışmanın veri toplama sürecinde alan araştırmasına dayalı yöntemlerden yararlanılmış, görüşme, gözlem ve alan notları temel veri kaynakları olarak kullanılmıştır (2018, s. v). Araştırmada, kentleşme süreçleriyle birlikte dönüşüme

uğrayan davul-zurna icralarının ve bu icraların gerçekleştirildiği ritüel ortamlarının geçirdiği değişimlerin incelenmesi amaçlanmıştır (2018, s. 3).

2.13.“Türk Kam Davullarındaki İmgeler Ve Günümüz Türk Resmine Yansımaları”² Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 531987

Yazar: Elif BİLGEN

Yıl: 2018

Tür: Yüksek Lisans

Konu: Müzikoloji / Resim

Yer Bilgisi: Akdeniz Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı

Bilgen’e ait çalışmada, Türk kültürü içerisinde davulun tarihsel ve kültürel konumu ele alınmış, özellikle kam davulunun Türk topluluklarındaki yeri ve işlevi üzerinde durulmuş, bu kapsamda kam geleneğine ait kültürel unsurlar, başta davul çalgısı olmak üzere çeşitli yönleriyle değerlendirilmiştir (2018, s. vi). Ayrıca Türk kam davulları üzerinde yer alan sembol ve imgeler incelenmiş, söz konusu görsel unsurların çağdaş Türk resim sanatındaki yansımaları ele alınmıştır (2018, s.vii, viii). Araştırmanın uygulama boyutunda, kam davuluna ilişkin imgelerin özgün resim çalışmaları üzerindeki etkileri örnekler aracılığıyla değerlendirilmiştir (2018, s. ix). Nitel araştırma yöntemi doğrultusunda yürütülen çalışmada literatür taraması, analiz ve görüşme tekniklerinden yararlanılmıştır (2018, s.1). Araştırmada, mistik ve sembolik anlamlar taşıyan kam davullarının çağdaş dönem Türk resim sanatındaki kullanım biçimlerinin ortaya konması amaçlanmıştır (2018, s. 1).

² Çalışma, resim alanında hazırlanmış olmakla birlikte inceleme merkezinde Kam davulları yer almakta, davulun kültürel, tarihsel ve sembolik yönleri değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda tez, Türk müziği vurmalı çalgıları literatürüyle ilişkili disiplinlerarası bir çalışma olarak değerlendirilmiş ve araştırma kapsamına dâhil edilmiştir.

2.14.“Türk Halk Müziği Ritmik Yapılarının Bendir İle İcrasında Dizüstü Çalım Tekniği” Başlıklı Çalışmanın Analizi

Tez No: 588198

Yazar: Yaşar ERDOĞAN

Yıl: 2019

Tür: Yüksek Lisans

Konu: İcra

Yer Bilgisi: Haliç Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Türk Müziği Anasanat Dalı / Türk Müziği Bilim Dalı

Erdoğan’a ait çalışmada, ritim olgusunu oluşturan temel unsurlar ile müzik yazımında kullanılan işaret ve gösterimler ele alınmış, bununla birlikte Türk halk müziği icralarında kullanılan vurmali çalgılar incelenmiştir (2019, s. v, vi). Araştırmanın odak noktasını oluşturan bendir çalgısı ise organolojik özellikleri, kullanım alanları ve icra teknikleri bakımından ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Türk halk müziğinde yer alan usul yapıları, bendir çalgısı üzerinden örnek türküler aracılığıyla analiz edilerek çalgının ritmik işlevi ortaya konulmaya çalışılmıştır (2019, s. vi, vii). Araştırma sürecinde gözlem, görüşme ve analiz yöntemlerinden yararlanılmış (2019, s.1, 2), elde edilen veriler doğrultusunda çalışmanın, müzik eğitimi veren kurumlarda kaynak ve uygulama materyali olarak kullanılabilmesi hedeflenmiştir (2019, s. 1).

2.15.“Brezilya Ritimlerinin Gitarla İcrası Örneğinden Yola Çıkarak Asma Davul Ritimlerinin Gitara Uyarlanması” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 599535

Yazar: Güneş DEMİR

Yıl: 2019

Tür: Yüksek Lisans

Konu: İcra

Yer Bilgisi: İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Anabilim Dalı

Demir’e ait çalışmada, gitar çalgısı ile birlikte afro-Brezilya ritim kalıplarının gitarda çalımı, asma davulun organolojik özellikleri ile birlikte asma davul icrasında vurulan darbların notasyonu ile asma davul ritimlerinin ve farklı Türk halk müziği formlarına ait temel kalıpların gitar çalgısında uygulanması yer

almıştır (2019, s.xi, xii). Nitel çalışmada, literatür taraması ile birlikte gözlem, transkripsiyon ve nota temini için arşiv taraması gerçekleştirilmiştir (2019, s. 11,12) Klasik gitar çalgısının Anadolu Halk müziğindeki ritmik kullanımı üzerine katkı sağlaması amaçlanmıştır (2019, xvii).

2.16. “Gümüşhane İlinde Tespit Edilen Ortak Oyun Havaalarının Asma Davul Çalım Tekniğine Göre Notasyon Yazılımı” Başlıklı Çalışmanın Analizi

Tez No: 588064

Yazar: Ünsal YILDIZ

Yıl: 2019

Tür: Yüksek Lisans

Konu: Müzikoloji

Yer Bilgisi: Haliç Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Türk Müziği Anasanat Dalı / Türk Musikisi Sanat Dalı

Yıldız’a ait çalışmada, Gümüşhane ilinin kültürel, tarihsel ve demografik özellikleri, ortak halk oyunları ve bu oyunlarda yer alan türküler, çalgılar, asma davul ve tespit edilmiş ortak oyun havalarına ait asma davul notasyonu çalışılmıştır (2019,s. vi, vii). Nitel çalışmada, gözlem (2019, s. 2) ve notasyon oluşturmada müzikal analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada, yöreye ait ortak halk oyunlarının tespiti ve gelecek çalışmalara kaynaklık etmesi amaçlanmıştır (2019, s. 4).

2.17. “Türk Müzik Tarihi İçerisinde Kudümün Rolü Ve Türkiye’de Güncel İcra Durumu İncelemesi” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 739049

Yazar: Selin KARANCI

Yıl: 2022

Tür: Yüksek Lisans

Konu: Müzikoloji

Yer Bilgisi: Anadolu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Müzik Anasanat Dalı

Karancı’ya ait çalışmada, Türk müziğinde kudüm çalgısı tarihi ve organolojik özellikleri, kudüm notasyonu ve Türkiye’de kudüm çalgısı güncel icraları hakkında bilgiler verilmiştir (2022, s. vii, viii). Nitel çalışmada veri analiz yöntemi kullanılmıştır (2022, s. 6). Çalışmada, Türk kudüm kültürüne ilişkin

unsurların ve değişim çizgilerinin ortaya konması ve kudüm çalgısının ve kudüm icrasının geçmişten günümüze uzanan gelişim sürecine dair kapsamlı bilgiler sunan akademik bir kaynak oluşturulması hedeflenmiştir (2022, s. 2).

2.18. “Hafız Amir Ateşin Dini Eserlerinde Profesyonel İcraya Yönelik Yaklaşım İle Kudüm Çalım Tekniği” Başlıklı Tez Çalışmasının Analizi

Tez No: 792968

Yazar: Caner KURT

Yıl: 2023

Tür: Yüksek Lisans

Konu: İcra

Yer Bilgisi: İstanbul Okan Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anasanat Dalı / Müzik Sanat Dalı

Kurt’a ait çalışmada, Amir Ateş’in musiki hayatı, dini formlu eserlerinin analizi, kudüm algısının Türk müziği tarihindeki yeri ve organolojik özellikleri, vurmali çalgılarda kullanılan notasyonlarla birlikte bu notasyonların kudüm çalgısına uygulanması konuları işlenmiştir (2023, s. iii, iv). Nitel çalışmada literatür taraması ve müzikal analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışma, Amir Ateş’in dinî içerikli eserlerinin kudüm eşliğinde icrası sürecinde elde edilen deneyimlerin incelenmesi ve bu icra pratiğinin çözümlenmesi konuları işlenmiştir. Araştırma süreci, icraya dair gözlem ve değerlendirmeler üzerinden şekillendirilmiş, elde edilen bulgularla, kudüm icrası gerçekleştirecek sanatçılar için yönlendirici bir nitelik taşıması hedeflenmiştir (2023, s. 5).

2.19. “Asma Davul İcrası Üzerine Bir Araştırma: Adem Göçer Örneği” Başlıklı Çalışmanın Analizi

Tez No: 803406

Yazar: Cengiz BÜYÜKŞAHİN

Yıl: 2023

Tür: Yüksek Lisans

Konu: İcra

Yer Bilgisi: Karabük Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Kültürel Miras Ve Miras Alan Yönetimi Anabilim Dalı

Büyüķşahin’e ait çalışmada, Türk kültürü, müzikal unsurlar, algılar, Abdallık geleneği, Kırşehir abdalları ve Abdal Adem Göçer’in müzikal hayatı incelenmiştir (2023, s. 1,2). Araştırmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş,

veri toplamada görüşme ve alan araştırması kullanılmış ve ulaşılan bulgular içerik analizi ile sonuçlandırılmıştır (2023, s. 10). Dini ritüelleri icra eden din adamları ile kam ve şamanların toplumsal işlevleri, araştırma kapsamında günümüz davul icracılarının rolü ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, söz konusu figürler arasındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması ve elde edilen veriler üzerinden yorumlara ulaşılması hedeflenmiştir (2023, s. 6).

2.20. “Güzel Sanatlar Liseleri Vurmalı Çalgılar Eğitimi Programına Yönelik Bendir Çalgısı Öğretim Modeli Önerisi” Başlıklı Çalışmanın Analizi

Tez No: 859821

Yazar: Kamil KARAOĞLU

Yıl: 2024

Tür: Doktora

Konu: Müzik Eğitimi

Yer Bilgisi: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Karaoğlu'na ait çalışmada, çalgı eğitimi ve Türk müziği usulleri, bendir çalgısı hakkında bilgiler verilmiştir (2024, s. ix). Model önerisine yönelik deneysel sürece ait unsurlar ve deneysel süreç bilgilerinin ardından veri analizleri değerlendirilmiştir (2024, s. x, xi). Yarı nitel ve yarı nicel çalışmada ön test-son test uygulamalı tek grupla yatı deneysel ve durum çalışması yaklaşımından yararlanılmıştır (2024, s. v). Çalışma kapsamında, güzel sanatlar liselerinde yürütülen vurmalı sazlar eğitimine katkı sağlayacak başlangıç düzeyinde bendir öğretim yaklaşımı geliştirilmesi hedeflenmiş modelde, belirli haftalık eğitim süreçleri planlanmıştır. Uygulama sürecinin ardından hazırlanan öğretim yaklaşımının eğitim ortamındaki uygulanabilirliği, verimliliği ve öğrencilerin öğrenme süreçlerine sağladığı katkı değerlendirilmiştir (2024, s. v).

2.21. “İran Ve Türkiye'de Geleneksel Def Yapım Yöntemlerinin Günümüz Modern Yapım Teknikleri İle Karşılaştırılması” Başlıklı Çalışmanın Analizi

Tez no: 888367

Yazar: Saman HOSSEİNİ

Yıl: 2024

Tür: Yüksek Lisans

Konu: Organoloji

Yer Bilgisi: Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Anabilim Dalı / Türk Müziği Bilim Dalı

Hosseini'ye ait çalışmada, Türkiye ve İran'da kullanılan def yapımına ait malzemeler ve geleneksel def yapım teknikleri ile çağdaş def yapım teknikleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir (2024, s. iv, v). Nitel araştırma içerisinde yer alan çalışmada literatür taraması kullanılmıştır (2024, s. ii). Araştırmada, İran ve Türkiye'de sürdürülen def yapım geleneğinin tarihsel gelişimi ve kültürel arka planı incelenmiş, geleneksel üretim yöntemleri ile günümüzde kullanılan modern yapım teknikleri arasındaki ortak ve ayrışan yönlerin karşılaştırmalı olarak ortaya konulması amaçlanmıştır (2024, s. i).

3. Değerlendirme

Çalışmaya dâhil edilen tez çalışmalarına dair bibliyometrik analizler aşağıdaki gibidir.

Tez Türü	f	%
Yüksek Lisans	15	71,4
Doktora	3	14,3
Sanatta Yeterlik	3	14,3
Toplam	21	100

Tablo 1. Tez Türlerine Göre Dağılım

Üniversite	f	%
Haliç Üniversitesi	5	23,8
İstanbul Teknik Üniversitesi	4	19,0
Ege Üniversitesi	3	14,3
Cumhuriyet Üniversitesi	2	9,5
Akdeniz Üniversitesi	1	4,8
Anadolu Üniversitesi	1	4,8
Atatürk Üniversitesi	1	4,8
Erciyes Üniversitesi	1	4,8
İstanbul Okan Üniversitesi	1	4,8
Karabük Üniversitesi	1	4,8
Sakarya Üniversitesi	1	4,8
Toplam	21	100

Tablo 2. Üniversitelere Göre Dağılım

Tema	f	%
İcra	8	38,1
Müzikoloji	8	38,1
Müzik Eğitimi	2	9,5
Organoloji	1	4,8
Etnomüzikoloji	1	4,8
Müzikoloji ve Diğer	1	4,8
Toplam	21	100

Tablo 3. Tematik Alanlara Göre Dağılım

Yıl Aralığı	f	%
1999–2009	4	19,0
2010–2019	11	52,4
2020–2024	6	28,6
Toplam	21	100

Tablo 4. Yıl Aralığına Göre Dağılım

Tezlerle göre dağılımda, 21 lisansüstü tezin büyük kısmını yüksek lisans tezleri oluşturmaktadır. Yüksek lisans tez oranı %71,4, doktora ve sanatta yeterlik tezleri oran ise ayrı ayrı olarak 14,3 tür. Bu alanda yüksek lisans seviyesinde tezlerin daha ağırlıklı olduğu ve ileri seviye akademik çalışmaların sınırlı kaldığını göstermektedir.

Üniversitelere göre dağılımda; tezlerin Haliç Üniversitesi %23,8, İstanbul Teknik Üniversitesi %19,0 olarak yoğunlaştığı görülmektedir. Adı geçen üniversitelerin Türk müziği ve icra alanlarında önemli bir merkez konumda olduğu görülmektedir. Tematik dağılımda; tezlerin önemli bir bölümünün %38,1 oranla icra ve %33,3 oranla müzikoloji alanlarında yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Organoloji, etnomüzikoloji ve müzik eğitimi alanlarında gerçekleştirilen çalışmaların ise daha sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Bu durum, alan araştırmalarında uygulamalı ve icraya yönelik çalışmaların ön planda tutulduğunu, çalgı yapımı ve eğitim odaklı araştırmaların ise görece daha az tercih edildiğini göstermektedir. Yıllara göre dağılımda; tez çalışmalarının en yoğun olduğu dönemin %52,4 oranla 2010-2019 yılları arası olduğu ve 2020 sonrası dönemde ise araştırma sayısında yeniden bir artış eğilimi görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu durum ilgili alanın son yıllarda akademik ilgi görmeye devam ettiğini ortaya koymaktadır.

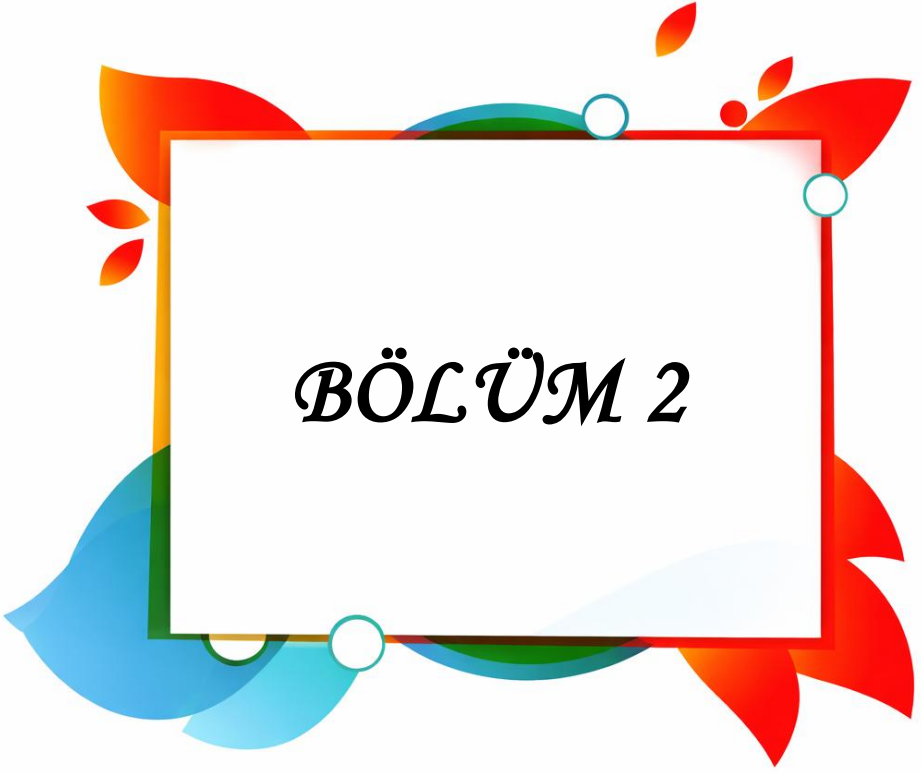
1999-2009 yılları arasında temel olarak davul ve usul merkezli çalışmalar öne çıkarken, 2010 sonrası dönemde icra teknikleri, metodoloji, notasyon ve performans odaklı tezlerde artış görülmüştür. 2020 sonrası çalışmalarda ise

eğitim ve güncel icra yaklaşımları dikkat çekmektedir. Vurmalı algıların uygulama ve performans temelli bir yapıya sahip olması, akademik çalışmaların daha çok icra teknikleri ve performans geliştirme alanına yönelmesine neden olmuştur. Çalgı yapımı ve yapısal incelemeler, saha ve teknik uzmanlık gerektirdiğinden organoloji alanındaki çalışmaların daha sınırlı kaldığı görülmektedir. Alan araştırmasına dayalı etnomzikolojik çalışmaların zaman, saha ve kaynak kişi gerektirmesi nedeniyle bu alana yönelimin daha sınırlı olduğu anlaşılmaktadır. Bölgesel çalışmaların ağırlıklı olarak Trakya, Ege Bölgesi, Sivas ve Güneydoğu Anadolu çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir. İncelenen tezlerde en fazla çalışılan çalgı asma davul olmuştur. Bunun yanında bendir üzerine yapılan çalışmaların da yoğunluk gösterdiği dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdağ, C. (2016). *Bendirin yapısına göre ses özellikleri ve el-parmak tekniğinin incelenmesi* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Akdemir, M. (2011). *Bendir çalgısının profesyonel performansına yönelik metodolojik bir* (Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi) Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Arslan, S. (2017). *Siirt ili Pervari ilçesinden derlenen müzik pratikleri (erbane geleneği)* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi).
- Bilgen, E. (2018). *Türk kam davullarındaki imgeler ve günümüz Türk resmine yansımaları* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Büyükşahin, C. (2023). *Asma davul icrası üzerine bir araştırma: Adem Göçer örneği* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) Karabük Üniversitesi, Karabük.
- Çiğdem, K. A. G., Dikmen, A. U., Özkan, S. (2023). Bibliyometrik analize genel bir bakış. *Türkiye Sağlık Okuryazarlığı Dergisi*, 4(3), 112-116.
- Demir, G. (2019). *Brezilya ritimlerinin gitarla icrası örneğinden yola çıkarak asma davul ritimlerinin gitara uyarlanması* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Erdoğan, G. (2018). *Kentleşme süreci bağlamında Sivas'ta davul zurna pratikleri* (Yayımlanmış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri).
- Erdoğan, Y. (2019). *Türk halk müziği ritmik yapılarının bendir ile icrasında dizüstü çalım tekniği* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Esenboğa, Y. (2024). Geçmişten günümüze Türk din müzikisi'nde icra edilen vurmali çalgılar. *Journal of Music and Folklore Studies*, 1(2), 190-204.
- Göktaş, E. (2010). Dünya'da ve Türkiye'de vurmali çalgılar. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (4), 66-78.
- Hosseini, S. (2024). *İran ve Türkiye'de geleneksel def yapım yöntemlerinin günümüz modern yapım teknikleri ile karşılaştırılması* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) Ege Üniversitesi, İzmir.
- Kanat, E. (2011). *Trakya'da yaşayan Romanların düğünlerinde asma davul ile icra ettikleri dokuz zamanlı ritmik yapılar* (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Karancı, S. (2022). *Türk müzik tarihi içerisinde kudümün rolü ve Türkiye'de güncel icra durumu incelemesi* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

- Karaoğlu, K. (2024). *Güzel sanatlar liseleri vurmali çalgılar eğitimi programına yönelik bendir çalgısı öğretim modeli önerisi* (Yayımlanmış Doktora Tezi) Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Karaoğlu, K. (2024). Türkiye’de vurmali çalgılar alanında yazılmış lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizi. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 753- 771.
- Kaya, O. (2017). *İzmir ili Bergama ilçesi müzik uygulamalarında asma davul icrası* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi) Ege Üniversitesi, İzmir.
- Kılıçarslan, Z., Altuğ, E. (2016). Bibliyografya. *Türk Kütüphaneciliği*, 30 (2), 338-339.
- Köroğlu, S. A. (2015). Literatür taraması üzerine notlar ve bir tarama tekniği. *GİDB Dergi*, (1), 61- 69.
- Kurt, C. (2023). *Hafız Amir Ateş’in dini eserlerinde profesyonel icraya yönelik yaklaşım ile kudüm çalım tekniği* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi, İstanbul.
- Say, A. (2006). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şahin, M. (2009). *Türk halk oyunları türlerine göre asma davulun incelenmesi* (Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Uzunbaş, F. (2012). *Türk dünyasında kullanılan geleneksel idiofon ve membranofon vurmali çalgılar ve koltuk davulu notasyon örneği* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Yazıcı, Ö. (2025). *Türk müziği alanında dizinlenmiş olan lisansüstü tezlerin açıklamalı bibliyografyası* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat.
- Yıldız, Ü. (2019). *Gümüşhane ilinde tespit edilen ortak oyun havalarının asma davul çalım tekniğine göre notasyon yazılımı* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Yılmaz, K. C. (2015). *Asma davul çalgısıyla ritim öğretimi ve performansına yönelik metodolojik bir yaklaşım* (Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi) Haliç Üniversitesi, İstanbul.



BÖLÜM 2

Tını Algısında Harmonik İçerik, Zamansal Boyut ve Semantik Betimleme*

Muhammed Alişan Toygar¹ & Elif Tekin Gürgen²

1. GİRİŞ

Müzikal sesin algılanması, perde, süre, gürlük ve ritim gibi ölçülebilir öğelerin toplamına indirgenemez. Dinleyici, bir sesi işitirken kaynağın kimliğine, yüzey niteliğine, enerji davranışına, mekânsal çağrışımına ve estetik etkisine ilişkin çok sayıda bilgiyi birlikte işler. Bu bilgilerin önemli bir bölümü tını başlığı altında toplanır. Tını, fiziksel sesin spektral ve zamansal özellikleriyle bağlantılıdır. Bununla birlikte söz konusu özelliklerin dinleyici zihninde nasıl örgütlendiği ve hangi kelimelerle ifade edildiği de aynı ölçüde önemlidir. Bu nedenle tını araştırmaları akustik, psikoakustik, müzik psikolojisi, orkestrasyon, ses tasarımı ve dilbilimsel anlam çalışmaları arasında konumlanan geniş bir araştırma alanı olarak gelişmiştir (Saitis & Weinzierl, 2019; Siedenburg & McAdams, 2017).

Tını literatüründe uzun süre etkili olan klasik tanım, aynı perde, gürlük ve süreye sahip iki sesin farklı duyulmasını sağlayan işitsel niteliğe odaklanmıştır. Deneysel kontrol açısından yararlı olan bu çerçeve, gerçek müzikal bağlamı açıklamakta sınırlı kalır. Müzikal deneyimde tını, kaynak tanıma, kaynaklar arası benzerlik ve farklılık kurma, orkestral katmanları ayırma, duygusal çağrışım üretme ve sözel betimleme pratikleriyle birlikte işler. Güncel çalışmalar bu nedenle tınıyı basit bir ses rengi olarak değil, birden çok akustik ve bilişsel katmanın birleştiği bir algısal örgütlenme biçimi olarak ele almaktadır (Fischer et al., 2021; McAdams, 2019).

Bu derlemede tını algısı üç eksen üzerinden değerlendirilmektedir. İlk eksen doğuşkan ya da harmonik içeriktir. Temel frekans, üst doğuşkanlar, spektral zarf, harmonik enerji dağılımı, armoniklik dışılık ve spektral merkez gibi özellikler, sesin parlak, koyu, metalik, dolgun ya da temiz duyulmasında belirleyici olabilir.

* Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teknolojisi Bilim Dalı'nda yürütülmekte olan 'Tının Doğuşkan İçeriği ve Zamansal Boyutu Bağlamında Analizi ve Semantik Betimlemeleri' isimli yüksek lisans tez çalışmasının kuramsal ve literatür bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teknolojisi Bilim Dalı, ORCID: 0009-0002-8783-283X

² Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, ORCID: 0000-0002-4150-8340

İkinci eksen zamansal boyuttur. Atak, bozunma, sürdürüm, sönümlenme, spektral değişim ve spektro-zamansal dalgalanmalar, sesin yalnızca hangi frekanslardan oluştuğunu değil, bu bileşenlerin zaman içinde nasıl davrandığını da belirler. Üçüncü eksen ise tını semantiğidir. Dinleyiciler tınları çoğu zaman doğrudan işitsel bir söz varlığıyla değil, görsel, dokunsal, kütleli, bedensel ve duygulanımsal alanlardan ödünç alınan kelimelerle anlatır. Parlak, koyu, pürüzlü, sıcak, tatlı, metalik, dolgun, keskin ve yumuşak gibi betimleyiciler, tının dil içinde nasıl kavramsallaştırıldığını gösterir.

Bu çalışmanın amacı, doğuşkan içerik ve zamansal boyutun tını semantiğiyle kurduğu ilişkileri mevcut literatür üzerinden derlemek ve Türkçe tını betimleyicileri için kullanılabilir bir kavramsal zemin önermektir. Bu amaç doğrultusunda tını, ölçülebilir akustik özelliklerle sınırlanmadan, işitsel algı, müzikal bağlam ve dilsel ifade arasındaki ilişki ağı içinde ele alınmaktadır.

2. TINI KAVRAMININ KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Tını kavramının anlaşılmasında öncelikle fiziksel ses olayı ile algısal nitelik arasında ayırım yapılmalıdır. Fiziksel düzeyde ses frekans, genlik, süre ve zamana bağlı enerji değişimleriyle tanımlanabilir. Algısal düzeyde aynı değişkenler kaynak, karakter, yoğunluk, yüzey, parlaklık, sertlik ya da gövde gibi niteliklere dönüşür. Bu dönüşüm mekanik ve tek yönlü değildir. Aynı akustik özellik farklı bağlamlarda farklı anlam alanlarına bağlanabilir. Farklı akustik özellikler de benzer bir tınısal izlenim yaratabilir. Bu nedenle tını, yalnızca “hangi ses kaynağıdır?” sorusuyla değil, “nasıl duyulmaktadır?” sorusuyla da ilişkilidir (Saitis & Weinzierl, 2019; Siedenburg & McAdams, 2017).

Bu ayırım, tının yalnızca kaynak tanıma işlevine indirgenmesini engeller. Keman, flüt, piyano ya da synthesizer sesi tını aracılığıyla ayırt edilebilir. Ancak aynı kaynak, farklı register, dinamik, icra tekniği ya da ses işleme biçimiyle belirgin biçimde farklı tınısal izlenimler üretebilir. Bu nedenle tını, ses kaynağının sabit etiketi değil, kaynak, icra, üretim biçimi ve dinleme bağlamı arasında değişen bir nitelik alanıdır. Reymore ve arkadaşlarının çalışmaları, enstrüman tınlarına ilişkin semantik çağrışımların hem enstrümanlar arasında hem de aynı enstrümanın farklı registerlarında değişebildiğini göstermektedir (Reymore, 2022; Reymore et al., 2023).

Tını araştırmalarında sıkça karşılaşılan sorunlardan biri, kavramın genişliği nedeniyle açıklayıcı sınırlarının belirsizleşmesidir. Perde, gürlük ve sürenin dışında kalan her işitsel farkın tını başlığına yerleştirilmesi, kavramı kullanışlı bir açıklama aracından çok artık kategoriye dönüştürebilir. Siedenburg ve McAdams bu nedenle tını için daha ayrıntılı bir kavramsal söz varlığı gerektiğini vurgular. Tınıyı fiziksel ses olayının kendisiyle eşitlemek yerine işitsel sistemde kurulan algısal temsil olarak konumlandırmak, hem psikoakustik hem de müziksel anlam çalışmaları açısından daha tutarlı bir zemin sağlar (Siedenburg & McAdams, 2017).

Bu kavramsal zemin, tınıyı çok katmanlı bir ilişki alanı olarak düşünmeyi gerektirir. Spektral yapı, zamansal davranış, kaynak bilgisi, müzikal bağlam ve dilsel ifade ayrı ayrı incelenebilir. Buna karşın tınısal deneyim çoğu zaman bu öğelerin birleşiminden doğar. Derleme boyunca bu birleşim, doğuşkan içerik, zamansal boyut ve semantik betimleme eksenleri üzerinden izlenmektedir.

3. TINİ ALGISININ ÖLÇÜLMESİ VE YÖNTEMSSEL HAT

Tını algısının deneysel olarak incelenmesi, Helmholtz'un sesin fizyolojik temellerine ilişkin çalışmalarıyla önemli bir kuramsal dayanak kazanmıştır. Harmonik yapı, rezonans ve işitme duyumuna ilişkin açıklamalar, tınıyı fiziksel bileşenler ile algısal nitelikler arasındaki ilişki açısından düşünmeye olanak sağlamıştır (Helmholtz, 1954). Yirminci yüzyılda Schaeffer'in ses nesnesi ve indirgenmiş dinleme yaklaşımı, sesin kaynağından ayrıştırılarak kendi işitsel nitelikleri üzerinden ele alınmasına estetik ve kavramsal bir yön kazandırmıştır (Schaeffer, 2017).

1970'lerden itibaren benzerlik yargılarına dayalı tını uzayı araştırmaları öne çıkmıştır. Bu yaklaşımda dinleyicilerden ses çiftleri arasındaki benzerlik ya da farklılığı değerlendirmeleri istenir. Elde edilen yargılar çok boyutlu ölçekleme yoluyla geometrik bir temsil alanına dönüştürülür. Tını uzaylarında seslerin birbirine yakınlığı algılanan benzerliği, uzaklığı ise algılanan farklılığı temsil eder. Spektral merkez, atak süresi, spektral akış ve spektral düzensizlik gibi akustik değişkenlerin bu algısal boyutlarla ilişkisi araştırılmıştır (Alluri & Toiviainen, 2010; Grey, 1977; McAdams et al., 1995).

Tını semantiği çalışmalarında benzerlik yargılarına ek olarak sözel betimleyiciler kullanılır. Anlamsal diferansiyel ölçekler, zıt kelime çiftleri, serbest verbalizasyon, verbal attribute magnitude estimation, faktör analizi ve kümeleme analizi bu alanda sık başvurulan yöntemlerdir. VAME tipi ölçümler, bir sıfatın ilgili sese ne kadar uygun olduğunu değerlendirir. Anlamsal diferansiyel yaklaşım ise parlak-koyu ya da pürüzlü-pürüzsüz gibi iki uçlu ölçeklerle çalışır. Ancak iki uçlu ölçeklerde her sıfatın doğal ve psikolojik olarak tam bir karşıtı olduğu varsayımı her zaman geçerli değildir. Kültürel ve dilsel farklılıkların bulunduğu çalışmalarda bu sınırlılık daha belirgin hâle gelir (Alluri & Toiviainen, 2010; Zacharakis et al., 2014).

Her yöntemin sağladığı bilgi farklıdır. MDS çalışmaları algısal uzaklıkları modellemede güçlüdür. Buna karşılık uyaran seçimi, ses süresi, perde ve register kontrolü, dinleyici grubu ve analiz tekniği sonuçları doğrudan etkiler. Semantik ölçekler tını dilini görünür kılar. Fakat betimleyici listelerinin nasıl oluşturulduğu, çeviri kararları ve ölçek uçlarının anlam ilişkisi yorumu değiştirebilir. Bu nedenle güncel literatürde tınıyı tek bir yöntemle açıklamak yerine, algısal, akustik ve semantik düzeyleri birlikte kapsayan tasarımlara

yönelme eğilimi güçlenmektedir (Reymore et al., 2023; Saitis & Weinzierl, 2019).

4. DOĞUŞKAN İÇERİK, SPEKTRAL YAPI VE TINISAL İZLENİM

Doğuşkan içerik, tını algısının frekans alanındaki temel dayanaklarından biridir. Harmonik kompleks seslerde temel frekans çoğunlukla perde algısının merkezinde yer alır. Sesin nasıl duyulduğu ise temel frekans çevresindeki harmoniklerin genlik dağılımıyla belirginleşir. Aynı temel frekansa sahip iki ses, farklı harmonik enerji dağılımı nedeniyle farklı enstrümanlara ya da farklı tını karakterlerine aitmiş gibi algılanabilir. Bu nedenle harmoniklerin göreceli genlikleri, spektral zarf ve üst doğuşkanların yoğunluğu tınısal kalite açısından belirleyici bir rol üstlenir (Oxenham, 2012).

Spektral merkez, tını literatüründe parlaklık algısıyla en sık ilişkilendirilen akustik ölçütlerden biridir. Spektrumun enerji ağırlık merkezi yüksek frekans bölgesine doğru kaydıgında ses çoğu durumda daha parlak, açık, keskin ya da ışıltılı algılanır. Saitis ve Siedenburg'un çalışması, parlaklık algısının güçlü ve görece birimsel bir işitsel boyut olduğunu göstermektedir. Doğrudan parlaklık derecelendirmeleri, genel tını benzerliği uzayındaki centroid boyutuyla örtüşebilmektedir. Bununla birlikte atak süresinin parlaklık benzerliği yargılarına sızabilmesi, parlaklığın yalnızca statik spektral merkezle açıklanamayacağını da düşündürür (Saitis & Siedenburg, 2020).

Harmonik enerji dağılımı parlaklığın yanında dolgunluk, zenginlik, yoğunluk ve gövde izlenimleriyle de ilişkilidir. Geniş bir spektral alana yayılan ve temel frekans ile üst bileşenler arasında dengeli bir enerji ilişkisi kuran sesler çoğu zaman zengin ya da dolgun olarak değerlendirilir. Yüksek frekans bileşenlerinin belirginleşmesi bazı bağlamlarda açıklık ve netlik izlenimini güçlendirirken, bazı bağlamlarda sertlik, keskinlik ya da metaliklik algısına yaklaşabilir. Armoniklik dışılık, spektral düzleşme ve gürültü bileşenleri arttıgında tını daha pürüzlü, gergin ya da grenli duyulabilir (Reymore et al., 2022; Zacharakis, 2025).

Perde ve tını ilişkisi de doğuşkan içerik açısından önem taşır. Temel frekans perde yüksekliğiyle ilişkilidir. Harmoniklerin enerji dağılımı ise tınıyı biçimlendirir. Allen ve Oxenham, temel frekans değişimleri ile spektral merkez değişimleri arasında karşılıklı girişim bulunduğunu göstermiştir. Müzik eğitiminin bu girişimi tamamen ortadan kaldırmaması, dinleyicinin perde ve tını boyutlarını her zaman bağımsız biçimde işleyemediğini düşündürür. Bu nedenle doğuşkan içerik yalnızca tınısal kalite bakımından değil, perdeyle ilişkili algısal örgütlenme bakımından da değerlendirilmelidir (Allen & Oxenham, 2014).

Dinamik spektral değişimler, sabit spektral açıklamaların sınırlarını görünür kılar. Horner, Beauchamp ve So tarafından yürütülen spektral interpolasyon çalışması, zaman içinde değişen harmonik genliklerin ve dinamik spektral varyasyonların tınısal değişimleri ayırt etme süreçlerini etkilediğini göstermiştir.

Bu bulgu, tınıyı yalnızca ortalama spektral fark üzerinden açıklamanın yetersiz kalabileceğini destekler. Doğuşkan içerik, zamana bağlı davranışıyla birlikte değerlendirildiğinde daha açıklayıcı bir çerçeve sunar (Horner et al., 2009).

5. ZAMANSAL BOYUT VE SPEKTRO-ZAMANSAL DEĞİŞİM

Tınının zamansal boyutu, sesin başlangıcından sönümlenmesine kadar uzanan enerji davranışını kapsar. Atak süresi, geçici başlangıç yapısı, bozunma, sürdürüm, salınım ve rezonans, sesin karakterini doğrudan etkiler. Aynı spektral içeriğe sahip iki ses, farklı atak yapıları nedeniyle farklı kaynaklara aitmiş gibi duyulabilir. Vurmalı, yumuşak, ani, keskin, çınlayan, rezonanslı ya da akıcı gibi betimleyiciler çoğu zaman bu zamansal davranışlarla bağlantılıdır.

Akustik çalgılarda zamansal zarf, çalgının fiziksel yapısı ve icra biçimi tarafından belirlenir. Yaylı çalgılarda yayın tele temas biçimi, üfleli çalgılarda nefes basıncı, vurmalı çalgılarda darbe şiddeti ve rezonans gövdesi başlangıç karakterini değiştirir. Elektronik ses üretiminde ise zarf kavramı denetlenebilir bir parametreye dönüşür. ADSR modeli üzerinden atak, decay, sustain ve release evreleri doğrudan biçimlendirilebilir. Bu durum elektronik tını üretimini, doğuşkan içerik ile zamansal biçimlendirme arasındaki ilişkiyi gözlemlemek için elverişli bir alan hâline getirir.

Zamansal yapı sesin yalnızca başlangıcıyla sınırlı değildir. Sönümlenme, rezonans süresi ve spektral içeriğin zaman içindeki değişimi tınısal izlenimi dönüştürür. Spektral flux, spektro-zamansal modülasyonlar ve harmonik genliklerin zamana bağlı değişimi, özellikle polifonik ve karmaşık müzikal bağlamlarda tınının genel karakterini belirleyebilir. Alluri ve Toiviainen'in polifonik tını çalışmaları, aktivite, parlaklık ve dolgunluk gibi algısal boyutların spektro-zamansal değişimlerle ilişkilenebildiğini göstermektedir (Alluri & Toiviainen, 2010, 2012).

Tını ve duygulanım üzerine yapılan araştırmalar da zamansal boyutun önemini destekler. McAdams, Douglas ve Vempala'nın çalgı sesleri üzerine yürüttüğü çalışmada valans, gerilim uyarımı ve enerji uyarımı gibi duygusal boyutların farklı spektral, zamansal ve spektro-zamansal tanımlayıcılarla ilişkili olduğu gösterilmiştir. Daha keskin atak ve erken sönümlenme, daha olumlu valansla ilişkilendirilebilmiştir. Parlaklık ve spektral değişkenlik ise gerilim ve enerji boyutlarıyla bağlantılıdır. Bu bulgular, tınının zamansal davranışının yalnızca kaynak tanıma için değil, estetik ve duygusal yargılar için de işlevsel olduğunu ortaya koymaktadır (McAdams et al., 2017).

6. TINI SEMANTİĞİ: DUYULARARASI DİL VE TEMEL BOYUTLAR

Tını semantiği, tınısal deneyimlerin dil yoluyla nasıl temsil edildiğini inceler. İşitsel nitelikleri tanımlamak için özgül ve yerleşik bir söz varlığının sınırlı

olması, başka duyuşsal alanlardan gelen kelimelerin kullanımını yaygınlaştıır. Parlak, koyu, pürüzlü, sıcak, tatlı, ağır, hafif, dolgun ve keskin gibi terimler, işitsel nitelikleri görsel, dokunsal, ısısal, bedensel ve kütleşel alanlarla ilişkilendirir. Saitis ve Weinzierl'e göre bu durum, tını semantiğini yalnızca dilbilimsel bir konu olmaktan çıkarır. Dilsel betimlemeler, algısal temşilin ampirik olarak incelenebileceği bir veri alanı oluşturur (Saitis & Weinzierl, 2019).

Farklı çalışmalar, tını betimleyicilerinin belirli semantik eksenler çevresinde toplandığını göstermiştir. Zacharakis, Pastiadis ve Reiss'in İngilizce ve Yunanca konuşan katılımcılarla yürüttüğü çalışma, luminance/parlaklık, texture/doku ve mass/kütle boyutlarının iki dilde de belirginleştiğini ortaya koymuştur. Bu sonuç, tını semantiğinde kültürler ve diller arasında tümüyle rastlantısal olmayan ortak örüntüler bulunduğunu düşündürür. Bununla birlikte ortak semantik eksenler, her dilde aynı kelimelerin aynı çağrışım alanına sahip olduğu anlamına gelmez (Zacharakis et al., 2014).

Duyulararası metaforlar, tını semantiğinin en görünür alanlarından biridir. Wallmark'ın semantik crosstalk çalışması, yazılı sıfatlarla enstrüman tınları arasındaki uyumlu ve uyumsuz eşleşmelerin tepki süreçlerini etkileyebildiğini göstermiştir. Bu bulgu, parlak/koyu ya da pürüzlü/pürüzsüz gibi betimleyicilerin yalnızca geleneksel söylem kalıpları olmadığını düşündürür. İşitsel algı ile semantik işleme arasında kısmen otomatik ilişkiler kurulabilmektedir (Wallmark, 2019). Tını parlaklığının görsel parlaklık ve perde yüksekliğiyle etkileşime girebildiğini gösteren çalışmalar da aynı doğrultuda değerlendirilebilir (Saitis & Wallmark, 2024; Wallmark et al., 2021).

Duyulararası yaklaşım son yıllarda tını-renk ve tını-koku eşleşmeleri gibi daha geniş alanlara taşınmıştır. Reymore ve Lindsey, enstrüman tınlarına karşılık seçilen renklerle semantik derecelendirmeler arasında ilişkiler bulunduğunu göstermiştir. Zacharakis ise tını-aroma ilişkilerinde ortak semantik kümelerin rol oynayabileceğini belirtmiştir. Bu çalışmalar, tını betimlemelerinin yalnızca mecazi dil kullanımına dayanmadığını, farklı duyuşsal alanlar arasında kurulan düzenli çağrışım ilişkileriyle de beslendiğini göstermektedir (Reymore & Lindsey, 2025; Zacharakis, 2025).

7. ENSTRÜMAN, REGISTER, KÜLTÜR VE KAYNAK BİLGİSİ

Tını semantiği yalnızca sesin akustik içeriğiyle şekillenmez. Enstrüman kimliği, register, çalma tekniği, dinleyici deneyimi ve kültürel aşinalık da anlamlandırma sürecine katılır. Aynı enstrümanın düşük, orta ve yüksek registerları farklı semantik alanları çağırabilir. Reymore ve arkadaşlarının çalışmasında yüksek registerlar shrill/harsh/noisy, sparkling/brilliant/bright ve percussive gibi alanlarla daha güçlü ilişkilendirilmiştir. Düşük registerlar ise deep/thick/heavy, hollow ve woody gibi alanlara yaklaşmıştır. Bu sonuç,

registerin yalnızca perde yüksekliği değil, tınısal anlam üretimi bakımından da işlevsel olduğunu gösterir (Reymore et al., 2023).

Enstrüman aileleri ve ses kaynakları arasındaki farklılıklar da tını betimleme biçimlerini etkiler. Orkestrasyon bağlamında tını, yalnızca tekil seslerin niteliği değildir. Seslerin birleşme, ayrışma ve katmanlaşma biçimleri de tınısal deneyime katılır. McAdams, tınının müzikal yapıyı şekillendiren bir kuvvet olarak işlediğini vurgular. Eşzamanlı gruplama, ardışık akış oluşumu ve biçimsel segmentasyon süreçlerinde tını belirleyici olabilir. Fischer ve arkadaşlarının orkestral müzikte tınısal ayrışma üzerine yürüttüğü çalışma, farklı enstrüman ailelerinden gelen heterojen kombinasyonların algısal segregasyonu artırdığını göstermektedir (Fischer et al., 2021; McAdams, 2019).

Tını birleşimi ve tınısal kaynaşma, kültürel ve orkestral pratiklere göre farklı biçimlerde ele alınabilir. Liu ve arkadaşları, Çin ve Batı enstrümanları arasındaki tını birleşimi üzerine yürüttükleri çalışmada, farklı çalgı geleneklerinin fusion, segregation, roughness ve pleasantness gibi algısal özellikler bakımından ayrışabildiğini göstermiştir. Bu tür bulgular, tını algısının ortak işitsel mekanizmalarla birlikte çalgı sistemleri, orkestrasyon gelenekleri ve kültürel dinleme alışkanlıkları tarafından da biçimlendiğini ortaya koyar (Liu et al., 2022).

Kültürel aşinalığın rolü polifonik tını çalışmalarında da izlenebilir. Alluri ve Toiviainen'in Hint ve Batılı dinleyicilerle yürüttüğü çalışmada, katılımcıların kendi kültürlerine ait müziklerde daha yüksek boyutlu tını uzayları oluşturabildiği bildirilmiştir. Buna karşın algısal boyutlar ve akustik korelatlar açısından belirli ortaklıklar korunmuştur. Bu bulgu, tını algısında ortak işitsel örüntüler ile kültüre özgü ayrışmaların aynı anda işleyebildiğini düşündürür (Alluri & Toiviainen, 2012).

8. TÜRKÇE TINI BETİMLEYİCİLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRME

Uluslararası literatürde yaygın kullanılan bright, dark, rough, harsh, warm, full, rich, metallic, clear, pure, muddy ve hollow gibi betimleyicilerin Türkçeye aktarımı doğrudan çeviriyle tamamlanabilecek basit bir işlem değildir. Bright sözcüğü bağlama göre parlak, ışıltılı, açık ya da tiz çağrışımlarına yaklaşabilir. Rough, pürüzlü, kaba, grenli ya da sert anlam alanlarıyla ilişkilendirilebilir. Warm ise sıcak, yumuşak, koyu ya da gövdeli çağrışımları taşıyabilir. Bu nedenle Türkçe tını betimleyicileri sözlük karşılığı üzerinden değil, dinleyici kullanımı ve algısal açıklık üzerinden değerlendirilmelidir.

Türkçe bağlamda net/berrak, temiz/saf, parlak, açık, koyu/karanlık, derin, yumuşak, pürüzsüz, sert, metalik, rezonanslı, zengin/dolgun, sıcak, canlı, vurmali ve vurucu gibi kelimeler farklı semantik alanları temsil edebilecek güçlü adaylar olarak düşünülebilir. Bu betimleyiciler literatürdeki parlaklık, doku, kütle/dolgunluk ve aktivite/atak boyutlarıyla ilişkilendirilebilir. Yine de her

kelimenin tek bir boyuta sabitlenmesi beklenmemelidir. “Parlak” hem spektral merkezle ilişkili bir işitsel izlenimi hem de estetik açıklık ya da ışıltı çağrışımını taşıyabilir. “Sıcak” düşük frekans dolgunluğuna, yumuşaklığa ya da olumlu duygulanımsal değerlendirmeye yaklaşabilir.

Türkçe tını betimleyicileri açısından önemli noktalardan biri, teknik doğruluk ile sezgisel anlaşılabilirlik arasında denge kurmaktır. Akademik ve ses teknolojisi bağlamında spektral merkez, harmonik yoğunluk ya da inharmonik bileşen gibi terimler gereklidir. Dinleyici değerlendirmelerinde ise bu kavramların doğrudan kullanılması anlam kaybı yaratabilir. Bu nedenle deneysel çalışmalarda, teknik akustik değişkenlerle dinleyicinin doğal biçimde kullanabildiği semantik betimleyiciler arasında köprü kuran kelime listeleri oluşturulmalıdır.

Türkçe tını semantiği, Batı literatüründeki terimlere karşılık bulma çabasından ibaret görülmemelidir. Daha verimli yaklaşım, Türkçe konuşan dinleyicilerin tınıyı hangi kelimelerle, hangi anlam alanları üzerinden ve ne ölçüde tutarlı biçimde ifade ettiğini incelemektir. Böyle bir yönelim, müzik teknolojisi, ses tasarımı, orkestrasyon pedagojisi ve müzik psikolojisi açısından kullanılabilir bir Türkçe tını söz varlığının gelişmesine katkı sağlayabilir.

9. TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu derleme kapsamında incelenen literatür, tını kavramının tek bir akustik değişkene indirgenemeyecek kadar çok katmanlı bir algısal yapı taşıdığını göstermektedir. Spektral enerji dağılımı, doğuşkan yapı, zamansal zarf, atak ve sönümlenme özellikleri, kaynak bilgisi ve dinleyici deneyimi birlikte işleyen bir tınısal alan kurar. Bu nedenle tını, yalnızca sesin fiziksel niteliği olarak değil, fiziksel olay ile işitsel anlamlandırma arasındaki ilişki düzlemi olarak değerlendirilmelidir.

Doğuşkan içerik açısından bakıldığında temel frekans ile üst bileşenlerin enerji dağılımı parlaklık, koyuluk, dolgunluk, metaliklik, netlik ve gövde gibi betimleyicilerin oluşumunda belirleyici bir konumdadır. Buna rağmen spektral merkez ya da harmonik yoğunluk tek başına yeterli açıklama sağlamaz. Aynı spektral dağılım, farklı atak süreleri, farklı sönümlenme davranışları ya da farklı register koşulları altında değişen tınısal izlenimler oluşturabilir. Bu durum, doğuşkan içerik ile zamansal boyutun birlikte işleyen iki temel eksen olarak ele alınmasını gerektirir.

Zamansal boyut, özellikle atak, rezonans, süreklilik ve enerji değişimi bakımından tınısal karaktere yön verir. Ani başlayan ve kısa sürede yoğun enerji üreten sesler ile yavaş açılan, uzun rezonans taşıyan ya da süreklilik gösteren sesler aynı semantik alan içinde değerlendirilmez. Bu nedenle vurmali, vurucu, yumuşak, pürüzsüz, rezonanslı, canlı ve çınlayan gibi betimleyiciler, yalnızca spektral içerikle değil, sesin zaman içinde nasıl örgütlendiğiyle de ilişkilendirilmelidir.

Tını semantiğine ilişkin çalışmalar, dinleyicilerin kullandığı betimleyici dilin tümüyle rastlantısal olmadığını göstermektedir. Parlaklık/ışıksallık, doku/pürüzlülük ve kütle/dolgunluk eksenleri, farklı dillerde ve farklı uyaran kümelerinde yinelenen temel anlam alanları olarak öne çıkar. Buna karşın bu alanların her dilde birebir aynı sözcüklerle kurulmadığı görülmektedir. Kültürel kullanım alışkanlıkları, müziksel deneyim, enstrüman bilgisi ve teknik terminoloji, betimleyici dilin sınırlarını değiştirir. Bu nedenle Türkçe tını betimleyicilerinin yalnızca İngilizce terimlerin doğrudan karşılığı olarak ele alınması yeterli değildir.

Türkçe bağlamda net/berrak, temiz/saf, parlak, koyu/karanlık, derin, yumuşak, sert, metalik, rezonanslı, zengin/dolgun, sıcak, canlı, vurmali ve vurucu gibi kelimeler farklı tınısal alanları temsil etme potansiyeli taşır. Bu kelimelerin bir bölümü gündelik dilde güçlü sezgisel karşılıklara sahiptir. Bazıları ise teknik bağlama göre anlam değiştirebilir. Bu yüzden Türkçe tını semantiği üzerine yapılacak çalışmalarda, uluslararası literatürde belirlenen semantik boyutlar ile Türkçe konuşan dinleyicilerin doğal betimleme alışkanlıkları birlikte değerlendirilmelidir.

Bu çalışmanın sınırlılığı, literatürün sistematik derleme ya da meta-analiz protokolüyle nicel olarak yeniden analiz edilmemiş olmasıdır. Burada sunulan değerlendirmeler, mevcut araştırmaların kuramsal ve kavramsal düzeyde karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Buna karşın derleme, tını çalışmalarında akustik ölçüm, algısal değerlendirme ve semantik betimleme arasındaki ilişkinin birlikte ele alınması gerektiğini açık biçimde göstermektedir.

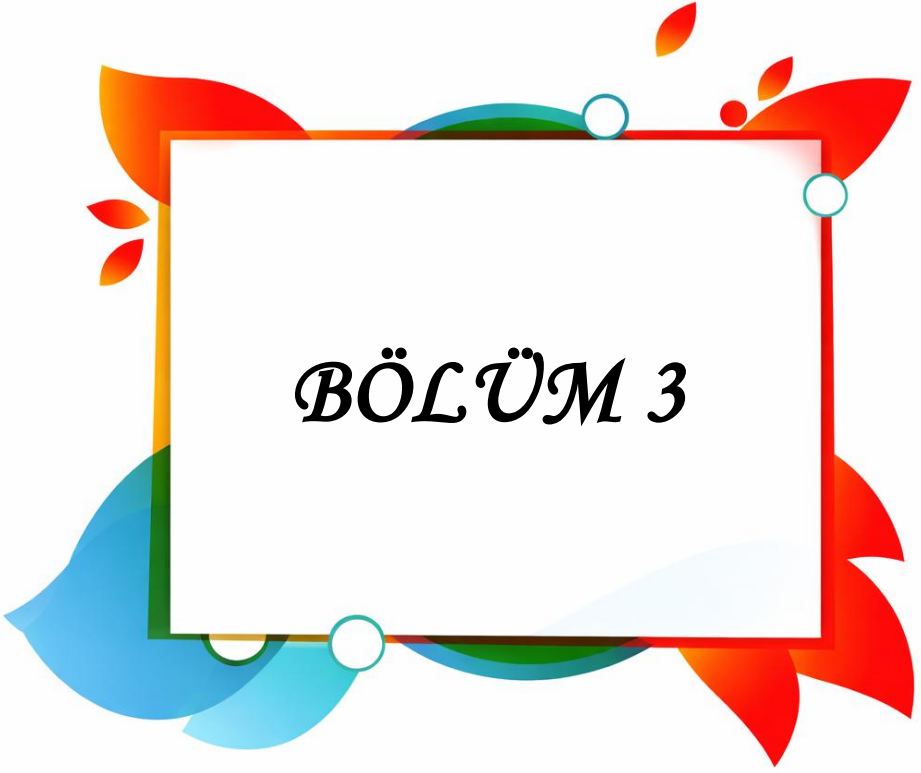
Sonuç olarak tını, müzikal sesin akustik, algısal ve dilsel düzeylerde birlikte incelenmesi gereken temel niteliklerinden biridir. Doğuşkan içerik ve zamansal boyut, tınısal izlenimlerin oluşumunda önemli akustik dayanakları oluşturur. Semantik betimleyiciler ise bu izlenimlerin dinleyici tarafından nasıl anlamlandırıldığını görünür kılar. Gelecek araştırmalarda Türkçe tını betimleyicilerinin kontrollü dinletisi testleri, akustik ölçümler ve farklı dinleyici gruplarıyla incelenmesi, müzik teknolojisi, ses tasarımı ve müzik psikolojisi alanlarına özgün katkılar sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- Allen, E. J., & Oxenham, A. J. (2014). Symmetric interactions and interference between pitch and timbre. *Journal of the Acoustical Society of America*, 135(3), 1371–1379. doi:10.1121/1.4863269
- Alluri, V., & Toivianen, P. (2010). Exploring perceptual and acoustical correlates of polyphonic timbre. *Music Perception*, 27(3), 223–241. doi:10.1525/MP.2009.27.3.223
- Alluri, V., & Toivianen, P. (2012). Effect of enculturation on the semantic and acoustic correlates of polyphonic timbre. *Music Perception*, 29(3), 297–310. doi:10.1525/mp.2012.29.3.297
- Fischer, M., Soden, K., Thoret, E., Montrey, M., & McAdams, S. (2021). Instrument timbre enhances perceptual segregation in orchestral music. *Music Perception*, 38(5), 473–498. doi:10.1525/MP.2021.38.5.473
- Grey, J. M. (1977). Multidimensional perceptual scaling of musical timbres. *Journal of the Acoustical Society of America*, 61(5), 1270–1277. doi:10.1121/1.381428
- Helmholtz, H. von. (1954). *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (A. J. Ellis, Trans.). Dover. (Original work published 1885)
- Horner, A. B., Beauchamp, J. W., & So, R. H. Y. (2009). Detection of time-varying harmonic amplitude alterations due to spectral interpolations between musical instrument tones. *Journal of the Acoustical Society of America*, 125(1), 492–502. doi:10.1121/1.3025916
- Liu, J., Wang, S., Xiang, Y., Jiang, J., Jiang, Y., & Lan, J. (2022). Comparison and analysis of timbre fusion for Chinese and Western musical instruments. *Frontiers in Psychology*, 13, 878581. doi:10.3389/fpsyg.2022.878581
- McAdams, S. (2019). Timbre as a structuring force in music. In K. Siedenburg, C. Saitis, S. McAdams, A. N. Popper, & R. R. Fay (Eds.), *Timbre: Acoustics, perception, and cognition* (pp. 211–243). Springer. doi:10.1007/978-3-030-14832-4_8
- McAdams, S., Douglas, C., & Vempala, N. N. (2017). Perception and modeling of affective qualities of musical instrument sounds across pitch registers. *Frontiers in Psychology*, 8, 153. doi:10.3389/fpsyg.2017.00153
- McAdams, S., Winsberg, S., Donnadiou, S., De Soete, G., & Krimphoff, J. (1995). Perceptual scaling of synthesized musical timbres: Common dimensions, specificities, and latent subject classes. *Psychological Research*, 58(3), 177–192. doi:10.1007/BF00419633
- Oxenham, A. J. (2012). Pitch perception. *Journal of Neuroscience*, 32(39), 13335–13338. doi:10.1523/JNEUROSCI.3815-12.2012

- Plazak, J., & McAdams, S. (2017). Perceiving changes of sound-source size within musical tone pairs. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 27(1), 1–13. doi:10.1037/pmu0000172
- Reymore, L. (2022). Characterizing prototypical musical instrument timbres with timbre trait profiles. *Musicae Scientiae*, 26(3), 648–674. doi:10.1177/10298649211001523
- Reymore, L., Beauvais-Lacasse, E., Smith, B. K., & McAdams, S. (2022). Modeling noise-related timbre semantic categories of orchestral instrument sounds with audio features, pitch register, and instrument family. *Frontiers in Psychology*, 13, 796422. doi:10.3389/fpsyg.2022.796422
- Reymore, L., & Lindsey, D. T. (2025). Color and tone color: Audiovisual crossmodal correspondences with musical instrument timbre. *Frontiers in Psychology*, 15, 1520131. doi:10.3389/fpsyg.2024.1520131
- Reymore, L., Noble, J., Saitis, C., Traube, C., & Wallmark, Z. (2023). Timbre semantic associations vary both between and within instruments: An empirical study incorporating register and pitch height. *Music Perception*, 40(3), 253–274. doi:10.1525/MP.2023.40.3.253
- Saitis, C., & Siedenburg, K. (2020). Brightness perception for musical instrument sounds: Relation to timbre dissimilarity and source-cause categories. *Journal of the Acoustical Society of America*, 148(4), 2256–2266. doi:10.1121/10.0002275
- Saitis, C., & Wallmark, Z. (2024). Timbral brightness perception investigated through multimodal interference. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 86, 1835–1845. doi:10.3758/s13414-024-02934-2
- Saitis, C., & Weinzierl, S. (2019). The semantics of timbre. In K. Siedenburg, C. Saitis, S. McAdams, A. N. Popper, & R. R. Fay (Eds.), *Timbre: Acoustics, perception, and cognition* (pp. 119–149). Springer. doi:10.1007/978-3-030-14832-4_5
- Saitis, C., Weinzierl, S., von Kriegstein, K., Ystad, S., & Cuskley, C. (2020). Timbre semantics through the lens of crossmodal correspondences: A new way of asking old questions. *Acoustical Science and Technology*, 41(1), 365–368. doi:10.1250/ast.41.365
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on musical objects: An essay across disciplines* (C. North & J. Dack, Trans.). University of California Press. (Original work published 1966)
- Siedenburg, K., & McAdams, S. (2017). Four distinctions for the auditory “wastebasket” of timbre. *Frontiers in Psychology*, 8, 1747. doi:10.3389/fpsyg.2017.01747

- Wallmark, Z. (2019). Semantic crosstalk in timbre perception. *Music & Science*, 2, 1–18. doi:10.1177/2059204319846617
- Wallmark, Z., Nghiem, L., & Marks, L. E. (2021). Does timbre modulate visual perception? Exploring crossmodal interactions. *Music Perception*, 39(1), 1–20. doi:10.1525/MP.2021.39.1.1
- Zacharakis, A. (2011). An investigation of musical timbre: Uncovering salient semantic descriptors and perceptual dimensions. In *Proceedings of the 12th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2011)* (pp. 807–812). International Society for Music Information Retrieval.
- Zacharakis, A. (2025). The poetry of senses: Exploring semantic mediation in timbre-aroma correspondences. *Frontiers in Psychology*, 16, 1520046. doi:10.3389/fpsyg.2025.1520046
- Zacharakis, A., Pasteriadis, K., & Reiss, J. D. (2014). An interlanguage study of musical timbre semantic dimensions and their acoustic correlates. *Music Perception*, 31(4), 339–358. doi:10.1525/mp.2014.31.4.339



BÖLÜM 3

Bhutan Kültürünün İncelenmesi ve Moda Aksesuar Tasarımına Yönelik Koleksiyon  nerisi

Zeynep Aslı Yıldırım¹ & Öznur Enes²

Giriş

Kültür, bir toplumun tarihsel birikimini, inanç sistemlerini ve estetik değerlerini barındıran, nesilden nesile aktarılan canlı bir yapıdır. Küreselleşmenin yerel kimlikleri tektipleştirdiği günümüz dünyasında, özgün kültürel öğelerin korunması ve  ağdaş tasarıma entegre edilmesi, kültürün devamlılığı ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından kritik bir önem taşımaktadır. Bu çalışmanın temel amacı; Himalayalar'ın son Budist krallığı olan Bhutan'ın, modernleşme ile gelenek arasındaki dengeyi nasıl kurduğunu incelemek, bu kültürü derinlemesine tanımak ve söz konusu kültürel mirası  ağdaş bir aksesuar koleksiyonuna dönüştürmektir.

Araştırma kapsamında Bhutan'ın toplumsal yapısı, "Driglam Namzhag" (davranış ve giyim kodu) ve "Zorig Chusum" (on üç geleneksel sanat) gibi temel dinamikleri incelenmiştir. Özellikle Bhutan tekstil sanatındaki renk hiyerarşisi, dokuma teknikleri ve dini ritüellerde kullanılan sembollerin (Sekiz Uğurlu Sembol, Dzi boncukları vb.) anlamları detaylandırılmıştır.

Çalışmanın koleksiyon hazırlama bölümünde ise; Bhutan'ın geleneksel öğelerinden "Tshogham"  izmesi, kraliyet sembolü "Kuzgun Tacı" ve geleneksel takılar gibi ikonik parçalar form ve içerik açısından analiz edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda; Bhutan'ın geleneksel çizmesi olan Tshogham'ın mistik ve renkli görselliğini, günümüzün sportif-şık estetiğiyle birleştiren, "Neo-Tshogham" (Neo-T) isimli bir ayakkabı koleksiyonu hazırlanmıştır. Sonuç olarak bu çalışma; köklü bir kültürel mirasın, geleneksel zanaat ve modern tasarım birleşimiyle, kültürel saygı çerçevesinde ve özünü kaybetmeden nasıl yenilikçi bir ifadeye kavuşabileceğini ortaya koymaktadır.

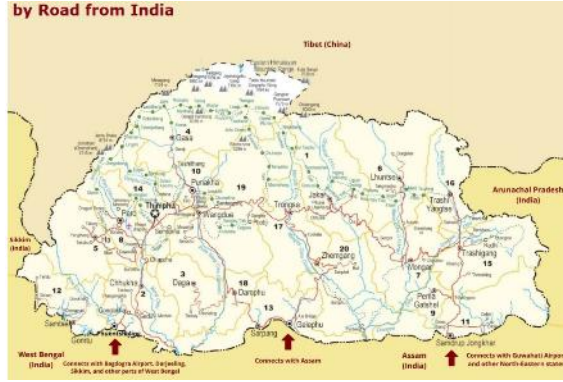
1. Bhutan Kültürü ile ilgili Genel Bilgiler ve Toplum Yapısı

Doğu Himalayalar'ın güney yamaçlarında, iki güçlü komşusu Çin ve Hindistan arasında sıkışmış, k  k  ama oldukça dikkat çekici bir Krallık olan

¹ Y Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Programı, 0009-0002-0960-8402

² Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Aksesuar Tasarımı Anasanat Dalı, 0000-0003-2708-3398

Bhutan yer alır (Altmann, 2016, s.7). Bhutan'ın ulusal kimliğinin ve kültürel birliğinin inşası, 8. yüzyıldan itibaren Budizm'in yerleşmesi ve 17. yüzyılda ulus-devletin kurulmasıyla zirveye ulaşmıştır. Ülkenin kuzeyinde Tibet özerk bölgesi, doğusunda, güneyinde ve batısında ise Arunachal Pradesh, Assam, Batı Bengal ve Sikkim eyaletleri bulunur. Bhutan'ın coğrafyası, kuzeyden güneye uzanan üç ana yanal bölgeye ayrılmıştır: Büyük Himalayalar, İç Himalayalar ve Alt Himalayalar (Altmann, 2016, s. 10). İklim, güneyde sıcak subtropikal iklime sahipken kuzeyde soğuk alpin yamaçlara kadar değişiklik göstermektedir (Yangden, 2009, s.7).



Görsel 1: Bhutan toprakları

Nations Online Project. (t.y.). *Political map of Bhutan*.
https://www.nationsonline.org/oneworld/map/bhutan_map.htm

1.1. Gayri Safi Milli Mutluluk

Bhutan'da ekonomik kalkınmaya yönelik tüm odaklanma, Gayri Safi Milli Mutluluk (GNH) politikaları üzerinden süzülüyor (Schuelka, 2012, s. 7). GNH kavramı, Druk Gyalpos tarafından arzulanan politika hedeflerinin özünü yapılandırır, biçimlendirir ve birleştirir. İlk olarak 1980'lerde Kral Jigme Singye Wangchuk tarafından ortaya atılan kavram, temelde modernleşme ve muhafazakâr politikaları birleştirir. Özü, özellikle ekonomik kalkınmanın ve genel olarak modernleşmenin, insanların refahını yalnızca maddi olarak değil, aynı zamanda manevi ve sosyal olarak da dikkate alması gerektiğidir. Dolayısıyla, monarşinin halkın refahına duyarlı olma konusundaki sürekli taahhüdüne benzerken, aynı zamanda Bhutan'ı değişen dünyanın zorluklarına uyum sağlayacak bir kalkınma yoluna yönlendirir. Mevcut GNH anlayışı, politikanın dört ana yönünü belirlemektedir: Ekonomik kalkınma, çevre koruma, kültürel tanıtım ve iyi yönetim. Genellikle "Bhutanlaştırma politikası" olarak adlandırılan bu politika, monarşinin Bhutan halkı arasında ortak ve genel kabul görmüş bir kimlik oluşturma çabasıdır. GNH çerçevesi içinde anlaşıldığında, kültürün "dar" tanımı (sanat, müzik, giyim, mimari vb.) olarak tanımlanabilecek

olanın çok ötesine geçer. Bhutan'ın en üretken GNH yorumcularından biri olan Karma Ura, kültür çeşitliliğini "dil biçimleri, geleneksel sanatlar ve el sanatları, festivaller, etkinlikler, törenler, tiyatro, müzik, giyim ve görgü kuralları ve daha da önemlisi insanların paylaştığı manevi değerler" olarak tanımlar (Sonnenberg, 2021, s. 284).

Vajrayana Budizmi, Tibet Budizmi ile özdeştir ve aynı zamanda "mantra Taşıtı" (Sanskritçe: *mantrayana*) veya "tantra Taşıtı" (Sanskritçe: *tantrayana*) olarak da adlandırılır. Kelimenin tam anlamıyla "Elmas Asa" anlamına gelen Vajra (Tib. *dorje*), Hindu mitolojisinden türetilmiş bir semboldür; Tantrik Budizm'in yıkılmazlığını ve karşı konulmazlığını temsil eder (Altmann, 2016, s. 97).

Bhutan sanatı ve kültürü derin bir dini bağlam içine yerleşmiştir. Tekstilleri anlamak için bu inanç temellerini bilmek ve Bon dinini incelemek önemlidir. Bon, temel olarak doğaya tam bağımlı olmaktan kaynaklanan animistik bir dünya görüşü (doğadaki her unsurun, dağların, nehirlerin ve ormanların tanrılar ve ruhlar tarafından mesken tutulduğuna dair inanç) ile şamanistik uygulamaların (büyü, kehanet, ritüeller) bir karışımıdır. Bu inanca göre evren; cennet, yeryüzü ve yeraltı dünyasından oluşan katmanlı bir yapıdadır ve Bon rahipleri (*bonpo*), bu manevi seviyeler arasında aracı olarak hareket eder (Altmann, 2016, ss. 92-93).

Vajrayana Budizmi, Bhutan kültürünün ve yönetiminin temelini oluşturur; ulusal felsefe GNH'den toplumsal davranış kuralları *driglam namzhag*'a (Budist manastır disiplinine dayanan) ve sanatlara (*Zorig Chusum*) kadar her şeye nüfuz eder. Ancak bu manevi temel, modern Batı eğitiminin aşıladığı bireysel başarı ve zenginlik gibi değerlerle derin bir çelişki içindedir. Bu durum, Budizm'in vurguladığı şefkat ve karşılıklı bağımlılık (*ley gyu-drey*) öğretilerinin aksine, Bhutan gençliğini iki zıt dünya görüşü arasında bırakmaktadır. Tarihsel olarak Bhutan kültürü iki ana kaynaktan filizlenmiştir: Köy topluluklarına dayalı kültürler (*mi sde gnas stangs las brten byung ba'i lam srol*) ve dzong/manastırlara dayalı kültürler. Kültür genel olarak somut (*dnegos can lam srol*) (dzonglar, evler, tapınaklar) ve soyut (*dnegos med lam srol*) (bilgi, inançlar, şarkılar, danslar, sözlü gelenekler) miras olarak ikiye ayrılır (NLAB, 2015, ss. XVI-XVII).

Bhutan'ın resmi yönetim yapısı, 2008'den beri Demokratik Anayasal Monarşi olmasına rağmen, kökleri güçlü bir ataerkil düzene dayanmaktadır. Yirminci yüzyıl boyunca, "Druk Gyalpo" (Ejderha Kral) unvanını taşıyan birbiri ardına gelen hayırsever ve dinamik krallar, ülkeye göreceli bir barış, istikrar ve kalkınma dönemi sağlamış, Dördüncü Kral'ın inisiyatifiyle de mevcut anayasal düzene geçilmiştir (Schuelka ve Maxwell, 2018, ss. 21-22).

2. Kültürel Yapının İşleyişi ve Toplumsal Süreçler

Bhutan, geleneksel kültürel yapısı ile modernleşme güçleri arasındaki dengeyi aile ve eğitim kurumları üzerinden yönetmektedir (Ueda, 2003, s. 3). **Aile**, anasoylu yapısı ve pratik öğrenme metotlarıyla kültürel mirasın aktarıldığı temel "habitus" işlevi görürken; dijitalleşme ve modern eğitim bu geleneksel otoriteyi dönüştürmektedir (Altmann, 2016, s. 309; Ueda, 2003, ss. 10-12). **Eğitim** alanında ise manevi odaklı Monastik eğitim ile rasyonel Seküler eğitim arasındaki gerilim, Gayri Safi Milli Mutluluk (GNH) değerlerinin müfredata entegrasyonu ile aşılmaya çalışılmaktadır (Schuelka ve Maxwell, 2016, s. 23). Ancak dil ikilemi ve kentlere göç, gençlerde kırsal yaşamdan yabancılaşma ve istihdam uyumsuzluğu gibi riskler doğurmaktadır (Schuelka ve Maxwell, 2016, s. 25; Ueda, 2003, s. 15).

2.1. Kültürel İşlevler ve Aktarım Mekanizmaları

Bhutan bağlamında kültür, statik bir miras değil; bireysel kimliği inşa eden, toplumsal düzeni sağlayan ve nesiller arası bilgi aktarımını yöneten işlevsel bir mekanizmadır. Kültürün bu çok katmanlı yapısı, birey ve toplum düzeyinde hayati işlevler üstlenir. Bireysel düzeyde; ulusal kıyafetler (*Gho* ve *Kira*) aidiyet ve toplumsal kabul sağlarken (Altmann, 2016, s. 6), *Driglam Namzhag* kuralları bireye toplum içinde güven veren bir "sosyal pusula" sunar (Karchung, 2015, s. 117). Budizm ve Bon sentezi ise bireyin manevi tatminine hizmet eder (Altmann, 2016, s. 93). Toplumsal düzeyde; sadakat temelli *Tha Damtshig* ahlaki sözleşmesi toplumu bir arada tutan bir "çimento" görevi görür. *Kabne* şallarıyla belirlenen hiyerarşi rolleri netleştirirken (Karchung, 2015, s. 118), *Tshechu* festivalleri kolektif hafızayı ve sosyal bağları diri tutar (Karchung, 2015, s. 143). Kültürel aktarım ise üç kanalla gerçekleşir: Resmi eğitim yoluyla sistematik öğretim (Schuelka ve Maxwell, 2016, s. 23), aile içinde taklit yoluyla gayriresmi öğrenme (Altmann, 2016, s. 233) ve ritüeller aracılığıyla sembolik öğrenme (Choki ve Wangchuk, 2015, s. 49). Bu süreçler, Gayri Safi Milli Mutluluk (GNH) hedefine hizmet eden sürdürülebilir bir model oluşturur.

2.2. Kültürel Dinamikler ve Süreklilik

Bhutan kültürü, geçmişte donup kalmış statik bir miras değil; iç ve dış etkenlerle sürekli şekillenen dinamik bir süreçtir. Bu süreçte toplumsal yapı, kültürel aktarım ve adaptasyon mekanizmalarıyla ayakta kalır (NLAB, 2015, s. XVII). Eğitimde manastır geleneği ile seküler yapı arasındaki ikilik, gençlerde geleneksel kimlik ile küresel dünya arasında bir gerilim yaratmaktadır (Schuelka ve Maxwell, 2016, s. 25; Ueda, 2003, s. 12). Bu değişim sürecinde; GNH ile sağlanan **Bütünleşme**, *Driglam Namzhag* ile korunan **Ayrışma**, küresel medya kaynaklı **Asimilasyon** riski, senkretik inançlarla oluşan **Melezleşme** ve toplumsal kopuşla gelen **Marjinalleşme** stratejileri gözlemlenmektedir (Gallenkamp, 2010; Altmann, 2016; Ueda, 2003). 1999'da TV ve internetin gelişimiyle yaşanan

"hızlandırılmış kültür şoku", toplumsal hastalıkları (intihar, madde kullanımı) ve bireysel rasyonalite ile kolektivist GNH değerleri arasındaki çatışmayı tetiklemiştir (Ueda, 2003, s. 3-18). Ayrıca, *Tha Damtshig* (onur/sadakat) ile Batı hukuku arasındaki felsefi uyumsuzluk toplumsal güveni aşındırmaktadır. Bu süreçte gençlik alt kültürleri ve etnik gerilimler (Lhotshampa) üzerinden yeni kimlikler inşa edilmektedir (Altmann, 2016, s. 85). GNH, küresel ekonomik odağa karşı bilinçli bir "karşı-kültürel duruş" olarak işlev görmektedir (Gallenkamp, 2010, s. 8).

3. Sembollerin Genel Özellikleri

Bhutan kültüründeki semboller, sadece estetik unsurlar değil, aynı zamanda ulusun Budist inanç sistemini, toplumsal düzenini ve manevi yaşamını kodlayan çok katmanlı iletişim araçlarıdır. Bhutan'da Budizm, yaşamın ve sanatın her yönünü etkilediği için, dini kıyafetlerde ve ritüel uygulamalarda renkler kesin ikonografik kurallara uymalıdır (Altmann, 2016, s. 293).

Tabloda yer alan 'Sekiz Uğurlu Sembol' görseli yukarıdan aşağıya doğru devam etmektedir. Açıklamalar buna göre sıralanmıştır.

Tablo 1. *Bhutan tekstil ve genel özelliklerinin anlamları*

Sembol ve İsim					
					
A. Dorje Vajra	B. Yurung	C. Shinglo	D. Phenphenma	E. Tenkheb	F. Mathra
Sembol Anlamı					
A. "Elmas asa" veya "elmas şimşek" anlamına gelir. Tantrik Budizm'in saflığını, yok edilemezliğini ve karşı konulmazlığını simgeler (Altmann, 2016, s. 226).					
B. Gamalı Hac olarak da bilinir. Toprak elementini ve onunla ilişkilendirilen yıkılmaz istikrarı sembolize eder (Altmann, 2016, s. 291).					
C. "Hayat Ağacı" anlamına gelir. Dokuması en zor sembol olduğu için genellikle kraliyet ve soylu aile elbiselerinde kullanılır (Choden ve Yangden, 2015, s. 207).					
D. Kelebek ve sekiz köşeli yıldız simgeler (Choden ve Yangden, 2015, s. 207).					
E. Art arda gökkuşağı renklerinde üçgen desendir (Choden ve Yangden, 2015, s. 207).					
F. Kırmızı zemin üzerine çeşitli renklerde ekosellerdir (Altmann, 2016, s. 255).					

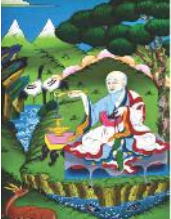
Tablo 2. *Sekiz uğurlu sembol ve anlamları. (Choden ve Yangden, 2015, s. 235)*

Sembol	İsim ve Açıklama
	Dug (Şemsiye): Buda'nın otoritesini, korumayı ve kraliyeti simgeler. Yasaların zihni yakıcı tutkulardan korumasını temsil eder.
	Bumpa (Hazine Vazosu): Tükenmez zenginlik, sağlık ve uzun ömrü temsil eder; sürekli dolu kalarak kendiliğinden oluşumu simgeler.
	Dung (Beyaz Deniz Kabuğu): Dharma'nın sesini, cehaletten uyanışı, gücü ve otoriteyi simgeler.
	Ser-Nya (Altın Balıklar): Suda boğulma tehlikesi olmadan özgürce ve korkusuzca yüzebildikleri için mutluluğu, tam özgürlüğü ve kendiliğindenliği (spontanlığı) simgeler.
	Pedma (Lotus Çiçeği): Aydınlanmanın nihai amacını, barışı ve beden/zihnin arınmasını (<i>Ku Sung Thug</i>) simgeler.
	Palbheu / Drami (Uğurlu Sonsuz Düğüm): Meditatif zihni, sonsuzluğu, gerçekliğin doğasını ve karma ağını temsil eder.
	Gyaltshe (Zafer Sancağı): Budist öğretilerinin cehalete, ölüme ve tüm olumsuz güçlere karşı kazandığı zaferi simgeleyen bu sancak, Tibet manastırlarının çatılarını süsleyen bir zafer sembolüdür.
	Khorlo (Dharma Çarkı): Buda'nın öğretilerinin yayılmasını ve evrensel yasanın oluşumunu simgeler.

Tablo 3. *Uğurlu hayvan sembolleri ve anlamları (Choden ve Yangden, 2015, s. 236)*

Sembol	İsim ve Açıklama
	Ejderha (Druk): Cömertliği, sakinliği ve başarıları simgeler.
	Garuda: Korkusuzluk ve gücü temsil eder. Efsanevi kuşun, kuşların kralı olduğuna inanılır.
	Kar Aslanı (Sengge): Canlılık, onur ve saflığı temsil eder.
	Kaplan: Özgüven, onur, disiplin ve tevazuyu temsil eder.

Tablo 4. *Geleneksel semboller ve anlamları (Choden ve Yangden, 2015, ss. 236-237)*

		
A. Dört Uyumlu Arkadaş (Thuenpa Puenzhi)	B. Altı Uzun Ömür Sembolü (Tshering Namdru)	C. Ulusal Amblem (Druk gi Gyaltag)
A. Bir fil, bir maymun, bir tavşan ve bir kuşu bir ağacın etrafında gösteren tablodur. Toplumda uyum, barış ve birliği getirdiğine inanılır.		
B. Saflığı temsil eden bilge, ilahi ağaç, değişmez kaya, ölümsüzlük suyu, sadık tumalar ve geyik figürlerinin birleşimiyle; doğayla tam uyum içindeki huzurlu, manevi ve uzun bir yaşamı betimler.		
C. Resmi devlet sembolü olan bu amblem; kirlilikten arınmayı simgeleyen lotus, manevi ve seküler geleneklerin uyumunu gösteren çapraz vajralar, halkın egemen gücünü yansıtan mücevher ve Krallığın adını taşıyan iki ejderha ile zengin bir Budist ikonografisini barındırır.		

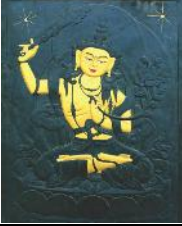
Tablo 5. *Koruyucu tılsımlar ve şamanik objeler*

				
A. Tahta Falluslar	B. Tılsım Kutuları (Gau)	C. Akik Boncuklar (Dzi / Zi)	D. Kutsanmış İpler (Sunkey)	E. Dua Bayrakları (Lung Ta / Dar-par)
Butan evlerinin köşelerine ve girişlerine asılan ahşap falluslar, "mikha" olarak bilinen kötü niyetli dedikodular ve lanetleri uzak tutan bir tılsım olarak kabul edilir (Choden ve Yangden, 2015, s. 237)				
İçinde kutsal nesneler bulunan seyahat sunakları, yolculuk ve savaşta koruyucu tılsım olarak kullanılırdı. (Altmann, 2016, s. 27)				
Bu taşların iyi şans getirdiğine ve boyuna takıldığında hayati enerji yaydığına inanılır. (Altmann, 2016, s. 34)				
Lamaların kutsadığı, Buda'nın Beden, Konuşma ve Zihnini simgeleyen üç düğümlü koruma ipleri, koruma sağlaması için düşene kadar boyunda taşınır. (Altmann, 2016, s. 112)				
Dua bayrakları genellikle hem yaşayan hem de ölü canlıların yararına, kişinin pozitif enerjisini veya şansını artırmak ve sevdiklerimizin ruhlarını özgürleştirmeye yardımcı olmak için gönderilir. (Karchung, 2015, s.101)				

Tabloda 'Koruyucu Tılsımlar ve Şamanik Objeler' başlığı altında sınıflandırılan bu nesneler, Bhutan kültüründe manevi işlevlerinin ötesinde çok yönlü bir kullanım alanına sahiptir. Özellikle Dzi boncukları ve Gau kutuları, ruhsal bir kalkan olmalarının yanı sıra, estetik değerleri ve statü göstergesi nitelikleriyle geleneksel giyimi tamamlayan değerli birer aksesuar olarak da kullanılmaktadır. Benzer bir geçişkenlik Tahta Falluslar için de geçerlidir; bu objeler mimari bir koruyucu olarak evlere asılsa da minyatür formları üretilerek özellikle çocukların boynuna asılan koruyucu bir takı işlevi de görmektedir. Ayrıca Dua Bayrakları, sadece bir inanç nesnesi değil, aynı zamanda Bhutan'ın köklü tahta baskı ve tekstil sanatının (Zorig Chusum) birleştiği önemli birer sanat eseri olarak kabul edilmektedir.

4. Zorig Chusum (On Üç Geleneksel Sanat ve Zanaat)

Tablo 6. On üç geleneksel zanaat (Zorig Chusum) (Choden ve Yangden, 2015, ss. 195-210)

			
Lhazo (Resim)	Jimzo (Heykel)	Yigzo (Hat Sanatı)	Parzo (Oyma)
			
Daezo (Kâğıt Yapımı)	Tshemzo (Nakiş ve Aplike)	Thagzo (Dokuma)	Dozo (Taş İşçiliği)
			
Lugzo (Bronz Döküm)	Tsharzo (Bambu ve Kamış Dokuma)	Garzo (Demircilik)	
			
Shingzo (Ağaç İşçiliği)	Troezo (Altın/Gümüş İşlemeciliği)		

5. Tekstil Üretimi, Ritüel ve Sembolizm

Bhutan kültüründe tekstil, sadece giyimi oluşturan maddi bir unsur değil, üretim aşamasından ritüelistik kullanımına kadar manevi inançlarla şekillenen "kutsal bir sanat" olarak kabul edilmektedir (Altmann, 2016, s. 233). Dokuma süreci (*Thagzo*), kullanılan tezgâh türleri, doğal boyaların simyası ve kumaşların ritüel işlevleri, Bhutan'ın somut olmayan kültürel mirasının en karmaşık katmanlarından birini oluşturur.

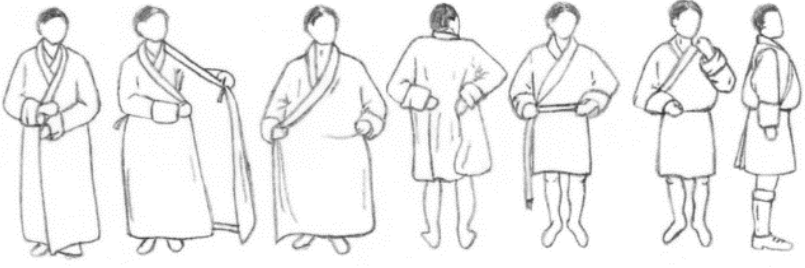
Bhutan tekstil sanatı hem teknik araçlar hem de derin bir manevi kozmoloji üzerine kuruludur. Dokuma sürecinde geleneksel *Pangthag* (sırt tezgâhı) ve *Kethag* (dar parça tezgâhı) temel araçlarken; 1970'lerden itibaren pedallı *Thri-thag* tezgâhları da sisteme dahil olmuştur (Choden ve Yangden, 2015, s. 210). Doğal kaynaklardan elde edilen renkler, beş element teorisini temsil eden sembolik bir dildir; örneğin sarı istikrarı, kırmızı manevi dönüşümü, yeşil başarı ve kıskançlığı, beyaz saflığı, cehaletten arınmayı, mavi ise bilgeliği singeler (Choden ve Yangden, 2015, ss. 210-211; Altmann, 2016, s. 105). Tekstil ürünleri ritüel bağlamında da hayati önem taşır. Tapınaklardaki dini süslemeler (*Gyaltshen*, *Phen*) ve statü sembolü olan taht örtüleri (*Thrikheb*), mekânın kutsallığını pekiştirir (Choden ve Yangden, 2015, ss. 207-210). Üretim sürecinde ise Budist "öldürmeme" (*ahimsa*) ilkesine sadık kalınarak elde edilen *Bura* (yabani ipek) tercihi, Bhutan kültürünün etik ve yaşam döngüsüne duyduğu saygıyı yansıtır (Choden ve Yangden, 2015, s. 208; Altmann, 2016, s. 233).

6. Giyim ve Kuşam

Bhutan'ın kültürel kimliğini koruma ve ulusal birliği pekiştirme çabası, Zhabdrung Ngawang Namgyel'e dayanan ve *driglam namzhag* adı verilen bir görgü kuralları sistemiyle düzenlenmiştir. Bu kurallar, sosyal davranışları, kamusal etkinliklerin organizasyonunu ve aynı zamanda giyim kuşamı da zorunlu kılmıştır. 1980'lerin ortalarında, Dördüncü Kral Jigme Singye Wangchuck döneminde, kültürel kimliği kaybolmaktan korumak ve ulusal kimliği vurgulamak amacıyla bu kurallar yeniden canlandırılmıştır. Bu felsefi ve hukuki çerçeve, tüm Bhutanlıları resmî törenlere katılırken ulusal kıyafetleri giymeye mecbur kılmaktadır (Altmann, 2016).

Bhutan'ın sosyal düzenini ve hiyerarşisini yansıtan törensel omuz şalları olan *Kabne*'nin renkleri ve anlamları aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 7. *Kabne -Tshoghlham Renkleri ve Hiyerarşi (Altmann, 2016)*



Görsel 3: Gho'nun giyilişı (Altmann, 2016, s. 27)

Kira (Kadın Ulusal Giyimi): Kira, Bhutan'ın kadın ulusal elbisesidir ve genellikle boydan boya dikilmiş üç panel kumaştan (*bjang*) oluşur. Günlük kıyafet olarak basit çizgili veya ekose kumaşlar (örneğin *mathra*) kullanılırken; özel ve dini törenlerde zengin desenli, saf ipekten yapılmış *kushuthara* gibi kıyafetler tercih edilir (Altmann, 2016, ss. 29, 71).



Görsel 4. Kira'nın giyilişı (Altmann, 2016, s. 36).

6.3. Erkek ve Kadın Aksesuarları

Bhutan kültüründe aksesuarlar, giyimi tamamlayan estetik unsurlar olmanın ötesinde, bireyin etnik kökenini, sosyal statüsünü ve manevi inançlarını yansıtan derin anlamlara sahiptir. Özellikle takılar ve başlıklar, nesilden nesile aktarılan aile yadigârları olarak hem maddi hem de manevi bir zenginliği temsil eder (Altmann, 2016, s. 34).



Görsel 5. Giysi aksesuarları (Altmann, 2016, s. 33)

Sağ alt: Eski zamanlarda, giysileri yerinde tutmak için iğne benzeri pimler (thinkhab) kullanılırdı. Sağ üst ve sol alt: Thinkhab'lar genellikle bir zincire (jabtha) takılırdı. Sol üst: 20. yüzyılın ortalarında, pimlerin yerini yuvarlak broşlar (koma) aldı.

Takılar ve Mücevherler: Bhutanlı kadınların en karakteristik takısı, *Kira*'yı omuzlarda tutturmaya yarayan ve *Koma* adı verilen gümüş veya altın kaplama broşlardır (Altmann, 2016, s. 33; Choden ve Yangden, 2015, s. 223). Genellikle turkuaz taşlarla süslü ve yuvarlak formda olan bu broşlar, göğüs hizasında *Jabtha* (veya *Dongtha*) adı verilen gümüş zincirlerle birbirine bağlanır (Choden ve Yangden, 2015, s. 223). Zincirlerin üzerine "Sonsuzluk Düğümü" (*peyab*) veya "Elmas Asa" (*dorje*) gibi Budist semboller işlenir (Altmann, 2016, s. 33).



Görsel 6. Geleneksel takılar (Altmann, 2016, s. 48)

Bhutan takı sanatı (*Troezo*), teknik beceri ile derin manevi sembolizmi sentezleyen bir alandır. Bu sanatın tipik bir örneği; dokuma tekstil şeritlerine takılan, bitkisel kabartma (*repoussé*) tekniğiyle işlenmiş ve merkezinde turkuaz (*Yu*) bulunan gümüş pendentiflerdir.

Bhutan takı kültüründe en kutsal ve değerli parça olarak kabul edilen **Dzi boncukları** (desenli akik), özellikle dokuz gözlü olanlar, sahibini kötü ruhlardan, hastalıklardan ve kazalardan koruyan paha biçilemez aile miraslarıdır (Altmann, 2016, s. 34). Benzer şekilde hem kadınların kolyelerinde hem de erkeklerin yüzüklerinde kullanılan mercan (*Bjuru*) zenginliği, turkuaz (*Yu*) ise sağlık ve uzun ömrü simgeler; bu taşlar estetik değerin ötesinde manevi bir koruma kalkanı işlevi görür (Altmann, 2016, s. 34).

Başlıklar ve Etnik Çeşitlilik: Aksesuarlar, Bhutan'ın etnik çeşitliliğini en net gösteren öğelerden biridir. Özellikle ülkenin kuzey ve doğu bölgelerindeki yarı göçebe topluluklar, kendilerine özgü başlıkları ile ayırt edilirler.



Görsel 7. Bambu şapkalar (Altmann, 2016, s. 35)

Bhutan'ın farklı coğrafi bölgelerinde başlık kullanımı hem etnik aidiyetin bir sembolü hem de çevresel koşullara bir adaptasyon aracıdır. Kuzeybatı Bhutan'daki Layap topluluğu, "Layap Bulo" adı verilen, tepesi sivri ve boncuklu şeritlerle başa tutturulan konik bambu şapkalar takmaktadır. Bu başlıklar, topluluğun etnik kimliğinin en temel görsel işaretidir (Altmann, 2016, s. 53). Merak ve Sakteng bölgelerinde yaşayan Brokpalar, yak kılından üretilen, yağmur suyunu yüzden uzaklaştırmak için beş püskülü bulunan ve örümceği andıran siyah keçe şapkalar (*Shamu*) kullanırlar (Altmann, 2016, s. 77). Çiftçilikle uğraşan kadınlar ise tamamen işlevsel bir amaçla, güneşten korunmak için "Bello" veya "Buley" olarak adlandırılan basit örgü bambu şapkaları tercih etmektedir (Altmann, 2016, s. 35).

Erkek Aksesuarları: Güç, Hiyerarşi ve Kraliyet Sembolleri

Erkeklerin aksesuar kullanımı; doğrudan devlet protokolü, savaşçı geçmişi ve manevi koruma inançlarıyla ilişkilidir. Bu aksesuarlar; başlıklar, silahlar ve kişisel eşyalar olarak sınıflandırılabilir (Karchung, 2015, s. 117).



Görsel 8. Solda: Jigme Namgyel'in savaş miğferi olarak tasarlanan ilk kuzgun tacı. Sağda: Günümüz Bhutan krallarının giydiği, üzerindeki kurukafa ve tanrı motifleriyle manevi koruyuculuğu simgeleyen kraliyet tacı (Altmann, 2016, s. 14-15).



Görsel 9. Nesneler sağ üst köşeden başlayarak saat yönünde şöyledir: Muska kabı (Gau), altın kaplama gümüş hançer ve tekstil örtüleri ile kılıfları bulunan kılıçlar (Altmann, 2016, s. 26)

6.4. Dini Sınıfın Giyim Kuşamı ve Ritüel Kostümleri

Bhutan'da halkın giyimi *Driglam Namzhag* protokolüne tabi iken, dini topluluk (*Sangha*) kendi manastır disiplinlerine (*Vinaya*) uygun, dünyevi hayattan kopuşu simgeleyen özel bir giyim koduna sahiptir.



Görsel 10. Manastır rahiplerinin resmi kıyafeti Sivil uygulayıcı (Karchung, 2015, s. 147).



Görsel 11. Sivil uygulayıcı Gomchen'lerin ayırt edici Khamar Kabne şalı (Altmann, 2016, s. 22)



Görsel 12. Tshechu festivallerinde ritüel kostümlerinin çeşitliliği: (Solda) Negatif enerjiyi kovmak için geniş kenarlı siyah şapka ve ipek brokar cübbe giyen *Zhana Nga Cham* (Kara Şapka) dansçısı. (Sağda) Guru Rinpoche'nin gazaplı formunu temsil eden korkutucu maskesiyle *Tung Ngam* (Korkunç Tanrılar) dansçısı (Choki ve Wangchuk, 2015, s.51)

Sembolik Nesneler ve Aksesuarlar

Bhutan'da din adamlarının kullandığı aksesuarlar, estetik birer süs eşyası olmanın ötesinde, derin manevi anlamlar taşıyan ritüel araçlarıdır. Rahipler, bilgelik ve yöntemin birliğini temsil eden **Dorje** (yıldırım asası) ve **Drilbu** (çan) taşır; ayrıca **Kangling** (trompet) ve **Nga** (davul) gibi enstrümanlar törenlerin işitsel ve sembolik atmosferini oluşturur (Choki ve Wangchuk, 2015, s. 74). Manastır disiplininin sorumlu olan **Kudrung** ise otoritesinin ve arınmanın bir sembolü olarak, içinde kutsal emanetler barındıran **Drengcha** (disiplin kamçısı) taşımaktadır (Karchung, 2015, s. 102).



Görsel 13. Dini törenlerde kullanılan temel enstrümanlar (soldan sağa): Dorje (yıldırım asası), Drilbu (çan), Kangling (uyluk kemiği borusu) ve Nga (davul) (Choki ve Wangchuk, 2015, s.74)

7. Dini Tekstil Sanatı ve İkonografi: Thangka

Bhutan maddi kültüründe tekstil, giyimin ötesine geçerek dini mekânların kutsallığını inşa eden sanatsal ve merkezi bir rol üstlenir. Bu bağlamda en kritik eserler; pamuklu bez veya ipek üzerine işlenen ve taşınabilirlik amacıyla rulo haline getirilebilen kutsal Thangka resimleridir. Thangkalar, yalnızca estetik objeler olmanın çok ötesinde, izleyiciye dini öğretileri aktaran ve meditasyon süreçlerinde görsel bir rehber (ikonografi) sağlayan hayati manevi araçlar olarak işlev görür (Choden ve Yangden, 2015, s. 196; Altmann, 2016, s. 306).



Görsel 14. Thangha örneği (Choden ve Yangden, 2015, s.196)

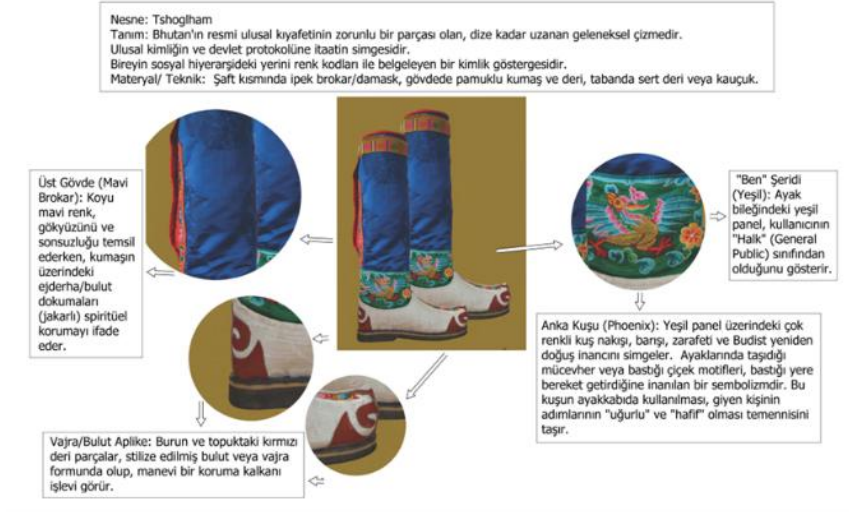
Thangka üretimi, Bhutan'ın geleneksel sanatlarından resim (*Lhazo*) ve terzilik (*Tshemzo*) disiplinlerini birleştirir. Özellikle kumaş tabanlı Thangkalar, ipek ve brokarın aplike (*Lhemdrub*) veya nakış (*Tshemdrub*) yöntemleriyle işlenmesiyle oluşturulur (Choden ve Yangden, 2015, ss. 196, 234; Altmann, 2016, s. 306). Sanatçılar, egoyu yok etmek ve "liyakat" (merit) kazanmak amacıyla eserlerine imza atmazlar (Choden ve Yangden, 2015, s. 196). Tekstil sanatının en görkemli biçimi olan Thongdrol, "görerek kurtuluş" anlamına gelen devasa ipek aplike eserlerdir. *Tshechu* festivallerinde sergilenen bu eserlerin, izleyiciyi sadece görerek günahlarından arındırdığına inanılır; bu durum, tekstilin Bhutan

kültüründe manevi bir güç taşıyıcısı olduğunu kanıtlar (Karchung, 2015, s. 143; Altmann, 2016, s. 306).



Görsel 15. Thongdrol örneği (Altmann, 2016, s. 279)

8. Bhutan Aksesuarlarının İncelenmesi ve Koleksiyon Hazırlama



Görsel 16. Tshogllham Aksesuarının İncelenmesi

Nesne: Layap Boncuklu Kolye

Tanım: Laya bölgesine özgü, kuşaklar arası aktarılan törensel boncuk dizisi. Kadının sosyal statüsünü, ekonomik gücünü ve klan aidiyetini belgeler. "Bjop" (goçebe) kültürünün ticaret ağlarını yansıtır.

Materyal/ Teknik: Dizi (Zi) Boncuğu: Akik. "Etching" (asitle aşındırma) yöntemiyle desenlendirilmiş antik boncuk.

Göz Motifi: Silindirik taş üzerinde, beyaz çizgilerle oluşturulmuş merkezi daire ("Göz") ve geometrik çerçeveler.

Mercan: Doğal Kırmızı Mercan. İrili ufaklı, ham (işlenmemiş) formda.

Turkuaz : Mavi-yeşil tonlarda, mercanların arasına serpiştirilmiş. İpek veya sağlam pamuk iplik üzerine, beyaz ve renk hiyerarşisine (büyükten küçüğe veya renk kontrastına) göre dizilir.



Turkuaz (Yu): Rengi değiştiğinde sahibinin sağlık durumunu (solarsa hastalık/ölüm) yansıttığına inanılır. Kırmızı (ates) ile Mavi/ Yeşil (su/gök) elementlerinin kozmik dengesini sağlar.

Dzi (Zi) Boncuğu: "Göklerin Boncuğu" olarak bilinir. İnsan yapımı değil, tanrısal bir hediye kabul edilir. Sahibini kazalardan ve manevi saldırılardan koruyan en güçlü apotropaik (kötülük savan) nesnedir. Göz Motifi: Taşın üzerindeki "göz", sahibini her yönden izleyen, tehlikeleri önceden sezen uyanık bir koruyucuyu (Bodhisattva bakışı) simgeler.

Mercan: Kırmızı renk, kanı, hayatı enerjisi ve kadın doğurganlığını temsil eder. Mercan, Bhutan'da çıkmaz; bu taşların varlığı Lotus: Çamurdan çıkıp lekelenmeden açan çiçek olarak saflığı ve ruhsal uyanışı simgeler. Himalaya ticaret yollarının (Tibet-Hindistan) kanıtıdır.

Görsel 17. Layap Boncuklu Kolye Aksesuarının İncelenmesi

Nesne: Gümüş Madalyon

Materyal/ Teknik: Genellikle kare ve dairesel formların iç içe geçtiği, göğüs üzerine takılan büyük metal süs. Şamanistik kökenli bir "ayna" (Melong) işlevi görür. Dış dünyadan gelen negatif enerjiyi yansıtarak sahibini korur. Dışta dairesel (Gök), içte karesel (Yer/Toprak) form. Dış kenarlardaki dilimli yapı ve yüzeydeki kıvrımlar. Troezo (Gümüş İşlemeciliği): Bhutan'ın 13 geleneksel sanatından biri. (Kabartma): Metalin arkadan dövülerek desenlerin kabartılması. (Kalem İş): Ön yüzeyden ince detayların işlenmesi. Merkezde ve köşelerde turkuaz taşın yerleşimi için kakma tekniği.



Bu teknikler, madalyona üç boyutlu bir derinlik kazandırır. Işık-gölge oyunları yaparak metalin parlaklığını (ay sembolizmi) artırır.

Merkezdeki turkuaz taş, Budist kozmolojisinde evrenin merkezi olan Meru Dağı'nı temsil eder. Tüm düzen bu merkezin etrafında döner.

Merkezi taşı çevreleyen stilize lotus yaprakları ve kıvrımlı bitkisel motifler, yaşamın sürekliliğini, bereketi ve doğanın döngüselliklerini ifade eder. Saflık: Bu form, açılmış bir lotus çiçeğinin taş yapraklarını (petals) taklit eder. Lotus, çamurdan çıkıp lekelenmeden açtığı için manevi saflığın ve uyanışın simgesidir. Köşelerdeki turkuaz taş dört ana yönü (Kuzey, Güney, Doğu, Batı) koruyan dört büyük kralı veya evrenin dört kıtasını sembolize eder.

Evrenin kozmik haritasını ve mükemmel düzenini simgeler. Kare form "yeryüzünü" ve istikrarı; dairesel form ise "gökyüzünü" ve sonsuzluğu simgeler.

Görsel 18. Gümüş Madalyon Aksesuarının İncelenmesi

Nesne: Kraliyet Kuzgun Tacı

Tanım: Jigme Namgye'nin orijinal tacına dayanır ancak niyeti ve işlevi değiştirilmiştir. Prototip bir "savaş ve koruma sembolü" iken, bu model parlak bir "krallık nişanı" (kingship insignia) olarak tasarlanmıştır.

İlk versiyondaki metal ağırlıklı yapının aksine, bu taç tamamen tekstil sanatlarının (Tshemzo) bir ürünüdür. Bu, tacın artık fiziksel bir zırh değil, manevi bir otorite sembolü olduğunu gösterir.

Materyal/ Teknik: Kumaş üzerine işleme baş, tepede Ay, Güneş diski ve Türküaz taşı.

Koyu mavi/siyah kumaş üzerine aplike ve nakış.

Yukarı kıvrık daireler kenar üzerine nakşedilmiş kuru kafa figürleri.

Kuzgun başının tabanından aşağıya doğru akan kırmızı iplik demetleri.

Kumaş, nakış ve aplike.



Görsel 19. Kraliyet Kuzgun Tacı Aksesuarının İncelenmesi

8.1. Koleksiyon Hazırlama

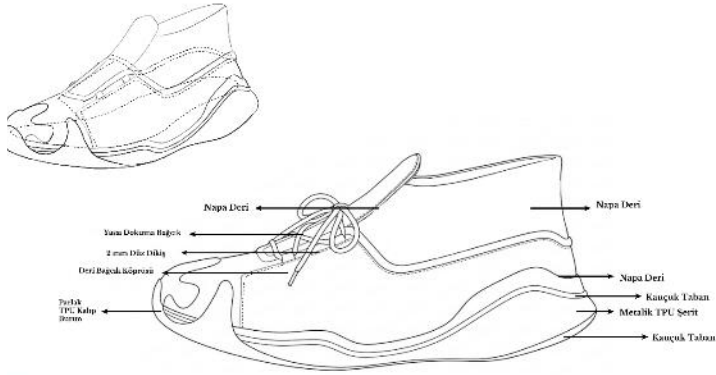


Görsel 20. Moodboard



Görsel 21. Eskiz Çalışmaları8.2. Tasarım ve Teknik Paftalar



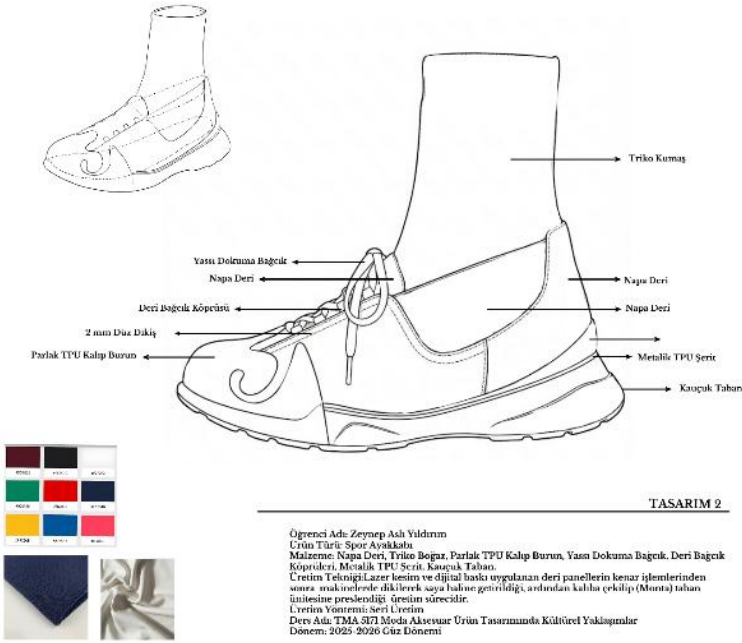


TASARIM 1

Öğrenci Adı: Zeynep Aklı Yıldırım
Ürün Türü: Spor Ayakkabı
Malzeme: Napa Deri, Triko Boğaz, Parlak TPU Kalıp Burun, Yassı Döküme Başçık, Deri Başçık İğnesi, Metalik TPU Şerit, Kauçuk Taban.
Çretim Tekniği: Lazer kesim ve dijital baskı uygulanan deri panellerin kenar işlemlerinden sonra makinelerde ipliklere saya haline getirildiği, ardından kalıba çekilip (Monna) taban üleştirilerek preslendiği üretim sürecidir.
Çretim Yöntemi: Seri Çretim
Deris Adı: TMA 5171 Moda Aksesuar Ürün Tasarımında Kültürel Yaklaşımlar
Dönem: 2025-2026 Güz Dönemi

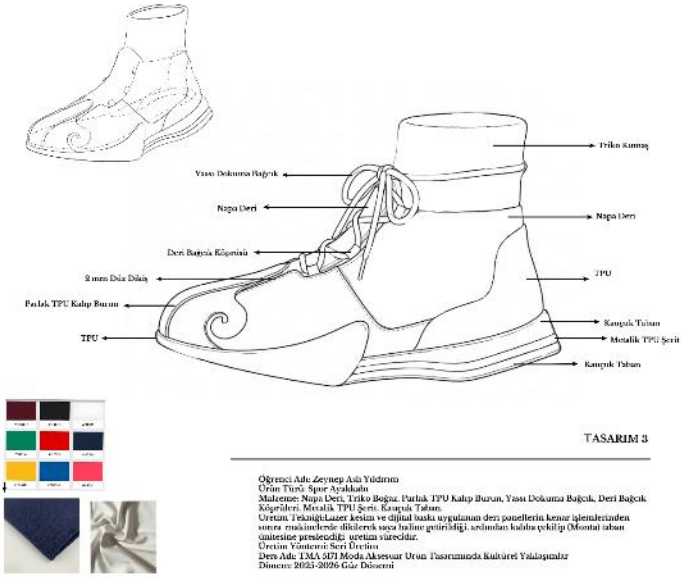
Görsel 22. Tasarım + Teknik Pafta 1





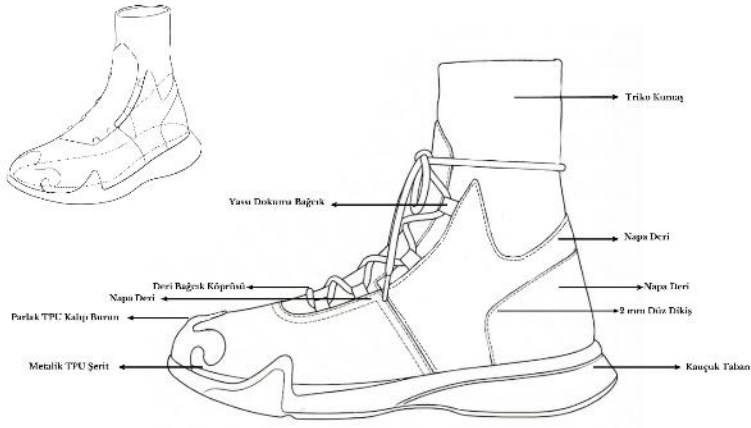
Görsel 23. Tasarım + Teknik Pafta 2





Görsel 24. Tasarım + Teknik Pafta 3





TASARIM 5

Öğrenci Adı: Zeynep Aşlı Yıldırım
 Ürün Türü: Spor Ayakkabı
 Malzeme: Napa Deri, Triko Kumaş, Parlak TPU Kalıp Burun, Yassı Doku Napa Bağcık, Deri Bağcık Kılıfı, Metalik TPU Şerit, Kaucuk Taban.
 Üretim Tekniği: Laser kesim ve dijital baskı uygulanan deri panellerin kenar işlemlerinden sonra makinelerde dikilerek şaya haline getirildiği, ardından kalıba çekilip (Monta) taban ünitesine prelenildiği üretim sürecidir.
 Üretim Yöntemi: Seri Üretim
 Ders Adı: TMA 5071 Moda Aksesuar Ürün Tasarımında Kültürel Yaklaşımlar
 Dönem: 2025-2026 Güz Dönemi

Görsel 26. Tasarım + Teknik Pafta 5

8.3. Tasarımların Görselleştirilmesi



Görsel 27. Tasarım 1-2 Giyimi



Görsel 28. Tasarım 3-4 Giyimi



Görsel 29. Tasarım 5 Giyimi

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu araştırmada, kültürel değerlerin çağdaş tasarıma nasıl entegre edilebileceği, Himalayalar'ın özgün krallığı Bhutan kültürü üzerinden incelenmiştir. Araştırma süreci boyunca elde edilen teorik bulgular ve kültürel analizler, tasarım aşamasında hazırlanan "Neo-Tshogham" (Neo-T) ayakkabı koleksiyonu ile modern bir şekilde yorumlanmıştır. Çalışma kapsamında yapılan araştırmalar; kültürün bir toplum için sadece geçmişten kalan bir miras değil, aynı zamanda o toplumu ayakta tutan canlı bir mekanizma olduğunu ortaya koymuştur.

Bhutan örneği, küreselleşen dünyada bir ulusun kendi kimliğini koruyabilmesi için kültürüne ne denli sıkı sarılması gerektiğini göstermiştir. İncelenen sembollerin, renklerin ve giyim kodlarının (Driglam Namzhag) estetik bir tercihin ötesinde; bireyin toplumdaki yerini belirleyen, manevi dünyasını koruyan ve aidiyet duygusunu güçlendiren hayati birer iletişim aracı olduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada Bhutan kültürü, yüzeysel bir esinlenme kaynağı olarak değil; saygı duyulması, anlaşılması ve doğru "tercüme edilmesi" gereken derin bir anlamlar bütünü olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın teorik aşamasında; Bhutan Krallığı'nın benimsediği "Gayri Safi Milli Mutluluk" (GNH) politikasının, sadece ekonomik bir tercih değil, kültürel dokuyu koruyan stratejik bir kalkan olduğu tespit edilmiştir. Özellikle tekstil sanatlarında kullanılan renklerin sembolik anlamları ve Zorig Chusum (on üç

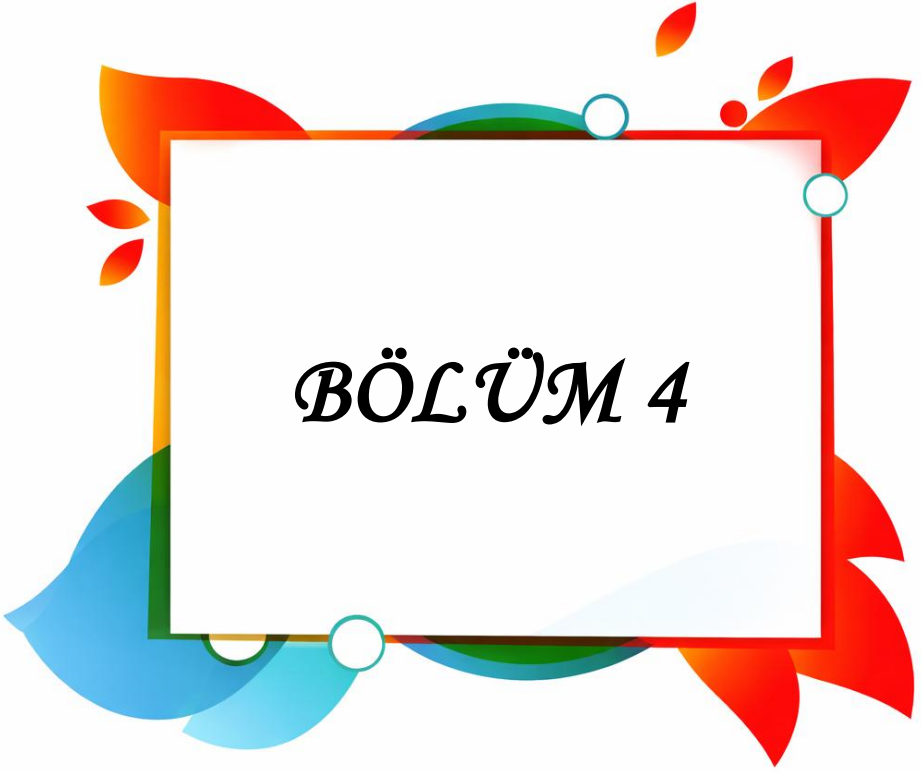
geleneksel sanat) kapsamındaki üretim teknikleri, Bhutan maddi kültürünün derin bir manevi altyapıya sahip olduğunu kanıtlamıştır. Bu bağlamda tasarımın, Bhutan'da toplumsal hiyerarşiyi ve ulusal kimliği belirleyen bir devlet politikası olarak ne denli güçlü bir işlev üstlendiği görülmüştür.

Çalışmanın tasarım aşamasında, bu teorik veriler modern bir yorumla sunulmuştur. Geleneksel Bhutan çizmesi Tshogham'ın form, renk ve sembolik özellikleri analiz edilmiş; ortaya çıkan "Neo-Tshogham" koleksiyonu ile geleneksel çizmenin görsel hafızası (nakışlar, renkli paneller ve sembolik motifler) korunmuştur. Bu geleneksel yapı, modern spor ayakkabı teknolojisinin sunduğu imkanlarla (kauçuk taban, dijital baskı, napa deri, triko kumaş vb.) birleştirilerek güncel bir form kazanmıştır.

Bu çalışmanın sonucunda varılan en önemli nokta; kültürel sürdürülebilirliğin, geçmişi olduğu gibi dondurarak değil, onu çağın ruhuna uygun formlarla yeniden yorumlayarak sağlanabileceği gerçeğidir. Böylece, geleneksel formlar modern malzemelerle güncellenerek modern bir ayakkabı koleksiyonu elde edilmiştir.

Kaynakça

- Altmann, K. (2016). *Fabric of life: Textile arts in Bhutan- culture, tradition and transformation*. De Gruyter.
- Choki, S. ve Wangchuk, T. (2015). Performing arts. J. Dorji (Ed.), *Intangible cultural heritage of Bhutan* içinde (ss. 47-84). National Library & Archives of Bhutan.
- Choden, P. ve Yangden, T. (2015). Traditional arts and crafts. J. Dorji (Ed.), *Intangible cultural heritage of Bhutan* içinde (ss. 195-237). National Library & Archives of Bhutan.
- Gallenkamp, M. (2010). *Democracy in Bhutan: An analysis of constitutional change in a Buddhist monarchy* (IPCS Research Papers No. 24). Institute of Peace and Conflict Studies.
- Karchung. (2015). Social practices, rituals and festive events. J. Dorji (Ed.), *Intangible cultural heritage of Bhutan* içinde (ss. 101-152). National Library & Archives of Bhutan.
- National Library & Archives of Bhutan. (2015). *Intangible cultural heritage of Bhutan* (J. Dorji, Ed.). Research & Media Division.
- Nations Online Project. (t.y.). *Political map of Bhutan*. https://www.nationsonline.org/ oneworld/map/bhutan_map.htm
- Schuelka, M. J. (2012). Inclusive education in Bhutan: A small state with alternative priorities. *Current Issues in Comparative Education*, 15(2), 145-156.
- Schuelka, M. J., & Maxwell, T. W. (Ed.). (2016). *Education in Bhutan: Culture, schooling, and Gross National Happiness*. Springer.
- Sonnenberg, S. (2021). Contract law as culture in Bhutan: Modernity, tradition and the prerogative to preserve culture. *The Journal of Gross National Happiness and Law*, 1, 273-304.
- Ueda, A. (2003). *Culture and modernisation: From the perspectives of young people in Bhutan*. The Centre for Bhutan Studies.
- Yangden, T. (2009). *Gender, culture and development: In the paradigm of Gross National Happiness in Bhutan* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. University of Canterbury.



BÖLÜM 4

İmgesel Çizim Eğitiminde Uluslararası Yaklaşımlar ve Güzel Sanatlar Liseleri İçin Bir Model Önerisi

Emine Biçer Kaya¹

1. Giriş

Görsel sanatlar eğitiminin temel uğraşı alanlarından biri, öğrencinin yalnızca gördüğünü değil, zihninde kurguladığını da bir yüzeye aktarabilmesidir. İmgesel çizim, bu kurgulama ve aktarma sürecinin merkezinde yer alır. Millî Eğitim Bakanlığı'nın Güzel Sanatlar Lisesi programında imgesel resim dersinden beklenen, farklı zamanlardaki gözlem, araştırma ve incelemelerin sonucunda oluşan algıların bellekten geri getirilerek etkili tasarımlara dönüştürülmesidir; dersin temeli, zihinde kurgulanan bir durumun, olayın, hareketin ya da düşüncenin görsel olarak ifade edilmesine dayanır (MEB, 2016, s. 3). İmgesel çizim bu nedenle gözlemden kopuk bir hayal kurma etkinliği değildir; gözlemlerle beslenen, bellekte işlenen ve yaratıcı bir tasarıma dönüşen bir düşünme ve üretme biçimidir.

İmgesel çizimin eğitimsel değeri, onun aynı anda hem algısal hem bilişsel hem de estetik bir süreç olmasından kaynaklanır. Görme ve algılama resim dersinin ana eylemi olarak kabul edildiğinde (MEB, 2016, s. 3), imgesel çizim öğrencinin dış dünyaya dair gözlemlerini içselleştirip yeniden kurmasını, böylece kendi görsel diline ulaşmasını sağlar. Bu sürecin sağlıklı işleyebilmesi, hem öğrencinin gelişim düzeyine uygun bir pedagojik yaklaşımı hem de imge, imgelem ve yaratıcılık kavramlarının doğru anlaşılmasını gerektirir.

Son yıllarda imgesel çizim ve onun temelindeki imgelem becerisi, yalnızca Türkiye'de değil, farklı eğitim geleneklerine sahip ülkelerde de yoğun biçimde ele alınmaktadır. Birleşik Krallık'ta çizimin "görme zekâsı"nı besleyen temel bir pedagojik araç olarak yeniden konumlandırılması (Riley, 2017, 2021), Çek Cumhuriyeti'nde imgelemden çizimin toplumsal bir pratik olarak modellenmesi (Vlasáková, 2026), Özbekistan'da illüstrasyon yoluyla imgelem geliştirme (Sobirov, 2022; Sabirov, 2025), Rusya'da dijital teknolojilerle imgelemin desteklenmesi (Merkushina, 2023) ve Kazakistan'da modern öğretim

¹ Görsel Sanatlar Öğretmeni, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Türkiye
ORCID: 0009-0009-3206-8767

yaklaşımlarının görsel sanat eğitime taşınması (Fomina vd., 2023) bu ilginin örnekleridir. Bu uluslararası birikim, Güzel Sanatlar Liselerinde verilen imgesel resim eğitimini güncel bir çerçevede yeniden düşünmek için elverişli bir zemin oluşturur.

Bu bölümün amacı, imgesel çizim eğitimini kavramsal, gelişimsel ve kuramsal temelleriyle ele almak; konuya ilişkin uluslararası yaklaşımları karşılaştırmalı biçimde incelemek; Türkiye'de Güzel Sanatlar Liselerindeki mevcut durumu değerlendirmek ve bu birikimden hareketle Güzel Sanatlar Liseleri için uygulanabilir bir model önerisi geliştirmektir. Bölüm, alanyazına dayalı betimsel ve kuramsal bir çerçeve izler; uluslararası uygulamalarla ulusal program arasındaki bağı somut bir öğretim modeli önerisiyle kurmayı amaçlar.

2. Kavramsal Çerçeve: İmge, İmgelem ve İmgesel Çizim

2.1. İmge ve İmgelem Kavramları

İmgesel çizimin anlaşılabilmesi için öncelikle imge ve imgelem kavramlarının açıklığa kavuşturulması gerekir. İmge; "gölge", "hayal" ve "görüntü" terimleriyle eş anlamlı olarak kullanılan, ancak özünde hayali olarak zihinde canlandırılan bir iç gerçekliğin görüntüsünü anlatan bir kavramdır (Işıldak, 2008, s. 64). İmge, gerçekliğin tıpatıp bir kopyası değildir; gerçekliğin zihinsel süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder (Işıldak, 2008, s. 65). Duyu organlarını uyaran nesneler ve olaylar ortadan kalktığında, alınan duyuların zihinde bıraktığı izler imgeleri oluşturur; bir imgenin oluşumunda görme duyusunun rolü belirleyicidir (Işıldak, 2008, s. 65).

İmge kavramının tartışılması felsefe tarihinde köklü bir geçmişe sahiptir. Işıldak (2008, s. 66) bu tarihsel arka planı özetlerken Platon'un imgeyi gerçekliğin yansımasından başka bir şey saymadığını, yani bir yansıma olarak yorumladığını; Descartes için imgenin dışsal cisimler tarafından duyular ve sınırlar aracılığıyla beyinde bırakılan izler olduğunu; Hume için ise imgenin duyulur izlenimin yalnızca bir kopyası olduğunu aktarır. On dokuzuncu yüzyıla kadar imgenin yansıma kuramı çerçevesinde ele alındığını, bu yüzyılda ise imgenin maddesel olmaktan çıkıp anıksal yaşamın bir parçası hâline geldiğini belirtir (Işıldak, 2008, s. 66). Bu tarihsel dönüşümle birlikte imge, durağan bir kopya olmaktan çıkıp değişmeye yatkın ve yeniden kurulabilen bir zihinsel yapı olarak görülmeye başlanmıştır. İmgesel çizim de imgenin bu esnek, yeniden kurulabilir doğasına dayanır.

İmge ile yaratma arasında yer alan ve açıklanması gereken kavram ise imgelemdir. Işıldak (2008, s. 66) imgelemi, imgeler arasında yeni ilişkiler kurma, yeni kavram ve düşünceler oluşturma yetisi olarak tanımlar; bu, her insanda bulunan, insana özgü bir yetenektir. İmgelemen önemli bir özelliği, zihinde tutulabilir ve yoğunlaştırılmış dikkatle daha açık seçik hâle getirilebilir olmasıdır; ancak imge zihinden uzaklaştırıldığında zamanla belirsizleşir (Işıldak, 2008, s.

65). İmgesel çizim eğitiminde görsel belleğin sürekli beslenmesinin neden önemli olduğu da bu özellikten ileri gelir.

İmgesel çizim açısından kritik kavram ise "yaratıcı imgelem"dir. Işıldak'a (2008, s. 66) göre yaratıcı imgelem, imgeler arasında başkalarının göremediği ilişkileri görmek ya da bu ilişkileri başkalarından farklı görmektir; alansal yetkinlik, deneyiselleme gücü, odaklanma ve süreklilik gibi bir donanım gerektirir. Yaratıcı imgelemen bir konu üzerinde yoğun düşünme sırasında aniden ortaya çıkan bir "sıçrama" niteliği taşıması (Işıldak, 2008, s. 66-67), onun planlı bir öğretimle doğrudan üretilmeyeceğini, ancak uygun koşullar yaratılarak desteklenebileceğini düşündürür. İmgesel çizim eğitiminin görevi de bu koşulları, yani zengin gözlem deneyimini, güçlü bir görsel belleği ve özgür bir tasarım ortamını sağlamaktır.

Işıldak (2008, s. 67) yaratıcı imgelemi somutlaştırmak için bilim tarihinden örnekler verir: Newton'un elmanın düşmesi olayını gözlemleyip elma imgesi ile Ay imgesi arasında yepyeni bir ilişki kurarak bir uydunun "sürekli bir düşme" hâlinde olduğu sonucuna ulaşması, yaratıcı imgelemen tipik bir örneğidir. Işıldak'a (2008, s. 67) göre bilim insanı imgeler arasında kurduğu farklı ilişkileri kanıtlamaya çalışırken, sanatçı bu ilişkileri görselleştirmeye çalışır. Bu ayrıma göre imgesel çizim, yaratıcı imgelemen görsel sanat alanındaki karşılığıdır: öğrenci, gözlemlerinden devşirdiği imgeler arasında özgün ilişkiler kurarak bunları görsel bir dile dönüştürür. Yaratıcı imgelemen sürecinin kesintili, yani "kuantumlu" olması (Işıldak, 2008, s. 67) ise eğitimde sabırlı, deneme yanılmaya açık ve süreç odaklı bir yaklaşımı gerekli kılar.

2.2. İmgesel Çizimin Sanat Eğitimindeki Yeri

İmgesel çizim, gözlemden bellek temelli üretime geçişin yaşandığı bir eşik olarak sanat eğitiminde ayrı bir yer tutar. Yüzbaşıyev (2010, s. 224) imgesel resmin ve desenin çizilmesinin gözlem hafızasına dayandığını, bunun daha önce nesneden çizilmiş resmin hafızada kalan biçimine göre uygulandığını belirtir; bu nedenle resim öğretmeni yetiştirilirken görme hafızasını artırma deneyimi uygulanmakta ve hayalî modelden resimler çizilmektedir. Yüzbaşıyev'e (2010, s. 224) göre uzun süreli nesne yardımıyla resim çizilirken öğrenciler tavır alma kabiliyeti ve alışkanlıkları kazanır; modelden çizimle birlikte imgesel resimler temelinde resmin kurulması ise ressamın yaratıcılık kabiliyetinin gelişmesini sağlar.

İmgesel çizim, perspektif, ışık-gölge, kompozisyon ve form gibi teknik kazanımları yaratıcı imgelemle birleştirir. Nitekim imgesel resim, üç boyutlu olarak algılanan veya hayal edilen canlı ve cansız varlıkların iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluluk izlenimi verecek biçimde, desenin temel özelliklerinden yararlanılarak gösterilmesini nihai hedef olarak belirler (MEB, 2016, s. 3). Teknik beceriyle yaratıcı tasarımı bir arada gerektirdiği için imgesel çizim, sanat

eğitiminin hem temel becerilerini hem de ileri düzey amaçlarını kapsayan bir alan olarak görülmelidir.

2.3. İmgelem-Yaratıcılık İlişkisi

İmgelem ile yaratıcılık arasındaki ilişki, imgesel çizim eğitiminin gerekçesini oluşturur. Baymetov ve Misoatova (2021, s. 55), görsel etkinliğin öğrencilerde soyut düşünmenin ve özgül, duyuşal deneyimlerin gelişimine katkı sağladığını; çocuğun imge oluşturma sürecinde bütünsel görsel imgeden oran, renk, siluet ve çizgiyi, görsel olarak algıladığı gerçekliğin genel ve değişmez nitelikleri olarak seçtiğini belirtir. İmgesel çizim böylece yalnızca bir el becerisi olmaktan çıkar; gözlemlenen gerçeklikten oran, renk ve çizgi gibi nitelikleri seçen, soyutlayan ve yeniden kuran bir sürece dönüşür.

Yaratıcı düşünmenin sanat ve tasarım eğitimindeki yerine ilişkin geniş ölçekli bir sistematik derlemede Samaniego, Usca, Salguero ve Quevedo (2024) yaratıcılığın temel bileşenleri olarak özgünlük, akıcılık, esneklik ve detaylandırmayı tanımlamış; deneyimsel öğrenme, STEAM ve disiplinler arası yaklaşımların yaratıcı düşünmeyi besleyen başlıca yöntemler olduğunu ortaya koymuştur. Aynı çalışma, yaratıcılığın erken yaştan itibaren beslenmesinin önemine işaret etmekte ve disiplinler arası projeler, sanatsal pratikler, doğa temelli etkinlikler ile dijital araçların etkili teknikler arasında yer aldığını belirtmektedir (Samaniego vd., 2024). İmgesel çizim özgün imge üretimini, akıcı çözüm denemelerini ve esnek yorumlamayı doğrudan işe koştduğundan, bu yaratıcı becerilerin geliştirilmesinde elverişli bir araçtır.

3. İmgesel Çizimin Gelişimsel ve Kuramsal Temelleri

3.1. Sanatsal ve Bilişsel Gelişim Evreleri

İmgesel çizim eğitiminin öğrenci düzeyine uygun planlanabilmesi, çocuğun sanatsal ve bilişsel gelişim evrelerinin tanınmasına bağlıdır. Ülger (2023, s. 1011), çocukların sanatsal etkinliklerini yalnızca sanatsal gelişim açısından değil, bilişsel gelişim açısından da izlemek gerektiğini; çünkü gelişim sürecinin tek yönlü olmadığını vurgular. Bu nedenle Viktor Lowenfeld'in sanatsal gelişim evreleri ile Jean Piaget'nin bilişsel gelişim evreleri birlikte ele alındığında öğrencinin gelişimini izlemek mümkün hâle gelir (Ülger, 2023, s. 1011).

Lowenfeld'in sanatsal gelişim evreleri, çocuk çizimlerinde şema, renk ve uzam öğelerinin yaşa bağlı kullanımı çerçevesinde sıralanır: karalama dönemi (2-4 yaş), şema öncesi dönem (4-7 yaş), şematik dönem (7-9 yaş) ve sonrasında gerçekçiliğe yönelen evreler (Ülger, 2023, s. 1012, 1014). Ülger'in (2023, s. 1014) aktardığı eşleştirmeye göre karalama döneminde çocuk denetimli ve denetimsiz çizgilerle el-göz uyumu kurmaya çalışırken duyuşal ve isteğe bağlı bir renk anlayışı sergiler; şematik dönemde ise nesneye ilişkin şemaların tekrarı belirginleşir ve renk ile uzam kullanımı giderek nesnel bir düzene yönelir. İleri evrelerde çizimler gerçekçi renk ve uzam ilişkilerine doğru evrilir. Bu evrelerin

tanınması, imgesel çizim eğitiminde öğrencinin bulunduğu gelişim basamağına uygun beklentiler oluşturmayı ve değerlendirmeyi olanaklı kılar; çünkü öğrencinin çiziminde gözlemlenen şema, renk ve uzam kullanımı, onun hem sanatsal hem bilişsel gelişimine dair bilgi verir (Ülger, 2023, s. 1014). Ülger'in (2023, s. 1011) araştırma bulgularına göre 13 yaş öğrencilerin çizimleri içinde bulundukları evreyi ağırlıkla yansıtmakla birlikte bir önceki evrenin özelliklerini de taşımakta; ayrıca öğrencilerin sanatsal gelişimi bilişsel gelişimlerinden daha hızlı ilerlemektedir. Bu nedenle eğitimcilerin öğrenci çizimlerini değerlendirirken dönem özelliklerini dikkate alması, ancak bu özellikleri kesin ve değişmez bir çerçeve olarak görmemesi önerilmektedir (Ülger, 2023, s. 1011). Sanatsal gelişimin bilişsel gelişimi desteklediği bulgusundan hareketle, sanatsal etkinliklere öğretim programlarında daha çok yer verilmesi de öneriler arasındadır (Ülger, 2023, s. 1011).

Güzel Sanatlar Liselerinin öğrenci kitlesi büyük ölçüde ergenlik döneminde, yani gerçekçiliğe ve soyut düşünceye yönelimin belirginleştiği bir evrede bulunduğundan, imgesel çizim eğitiminin bu gelişimsel geçişi göz önünde tutması gerekir. Lowenfeld'e göre 13 yaş civarının kritik bir evre olması (Ülger, 2023, s. 1011), liseye geçiş döneminde öğrencilerin hem sanatsal hem bilişsel gelişimlerinin dikkatle desteklenmesini zorunlu kılar.

3.2. Zihinde Canlandırma ve Görsel-Uzamsal Düşünme

İmgesel çizimin bilişsel altyapısını oluşturan temel beceri, zihinde canlandırmadır. Yetkin Atacan (2021), görsel-uzamsal zekâ ile zihinde canlandırma arasındaki ilişkiyi görsel sanatlar dersi kapsamında incelemiş; özellikle perspektif çizim uygulamalarında öğrencilerin iki ve üç boyutlu nesneleri zihinde canlandırma kapasitelerinin önemine dikkat çekmiştir. Görsel-uzamsal zekâsı güçlü öğrenciler nesneleri zihinde döndürme, mekânsal ilişkileri kurma ve bunları yüzeye aktarma konusunda daha başarılıdır (Yetkin Atacan, 2021). İmgesel çizim eğitiminin de uzamsal düşünmeyi destekleyen etkinliklerle zenginleştirilmesi bu nedenle önem taşır.

İmgesel resim programının kendisi de bu bilişsel temeli açıkça benimser. Programa göre öğrenciler bellekten çalışmalar yaparken kompozisyon kurma; ritim, denge ve hareketi ifade etme; ışığı-gölgeyi kullanma; birlik, bütünlük, form ve düzen oluşturma ve perspektifi kullanmayı öğrenirler (MEB, 2016, s. 3). Bu kazanımların ortak paydası, dışsal bir model olmaksızın zihinde kurulan bir görüntünün denetimli biçimde yüzeye taşınmasıdır. Öğrenci çok sayıda ve nitelikli örneklerle karşılaştıkça görsel hafızası güçlenir ve kendi yaratıcı çizgisini bulur (MEB, 2016, s. 6); bu da zihinde canlandırmanın deneyimle geliştirilebilen bir beceri olduğunu gösterir.

3.3. Algı, Görme Zekâsı ve "Visualcy"

İmgesel çizimin kuramsal temellerine en kapsamlı katkılardan biri, Howard Riley'in çizim pedagojisi üzerine geliştirdiği çerçevedir. Riley (2021), çağdaş çizim pedagojisinin görsel algı kuramı ve görsel iletişim kuramı olmak üzere iki temel kuramsal zemine dayanması gerektiğini savunur. Ona göre çizim pedagojisinin birincil görevi, görmeye ilişkin bilgi kazandırmak ve görme üzerine sorgulamayı teşvik etmektir; ışığın ve malzemelerin iletilebilir biçimlerde yapılandırılması yoluyla, algısal ve kavramsal açıdan ilgi çekici işlerin üretimine elverişli bilişsel yetiler geliştirilir (Riley, 2021).

Riley'in en özgün kavramsal katkısı, okuryazarlık (literacy) ve sayı okuryazarlığı (numeracy) ile koşut bir terim olarak önerdiği "visualcy" (görsel okuryazarlık/görsel ifade yetkinliği) kavramıdır; bu kavram, görsel öğelerle hem kompozisyon kurma hem de çizimleri yorumlama yetkinliğini tanımlar (Riley, 2021). Riley (2021), bu yetinin köklerini, sembolik bilişin ve imgelemen işlevlerini harekete geçiren evrimsel hayatta kalma baskılarına dayandırır ve çizimi "evrimleşmiş bir davranışsal yatkınlık" olarak nitelendirir. Daha önceki bir çalışmada ise Riley (2017), çizimin sanat okullarında yaratıcılığın itici gücü olduğunu yeniden vurgulamış; görsel algı ve görsel iletişim kuramlarının, öğrencilerde bir "görme zekâsı" (intelligence of seeing) yetiştirmeye yönelik pedagojik bir stratejinin temelini oluşturduğunu belirtmiştir.

Riley (2021) çizimi salt bir teknik beceri değil, dünyaya dair yeni bilgi üreten bir biliş biçimi sayar; çizimi bu biçimde ele alan bir bakış, imgesel çizim eğitimi için doğrudan yol gösterici olur. Görme zekâsının ve görsel ifade yetkinliğinin geliştirilmesi, imgesel çizimin hedeflediği "hayal edebilmek, kurgulayabilmek ve yorumlayabilmek" (MEB, 2016, s. 3) amacıyla örtüşmektedir.

4. İmgesel Çizim Eğitiminde Uluslararası Yaklaşımlar

İmgesel çizim ve temelindeki imgelem becerisi, farklı eğitim gelenekleri içinde birbirini tamamlayan yaklaşımlarla ele alınır. Bu bölümde önce kaynak alanyazında öne çıkan ulusal deneyimler ayrı başlıklar hâlinde sunulur, ardından bu yaklaşımların ortak ve ayrışan yönleri karşılaştırılır.

4.1. Birleşik Krallık: Çizim Pedagojisi ve Görme Zekâsı

Birleşik Krallık deneyimi, Riley'in (2017, 2021) çalışmalarında temsil edildiği biçimiyle, çizimi sanat eğitiminin merkezine yeniden yerleştirme çabası olarak özetlenebilir. Riley (2021), son yirmi yılda neoliberal politikaların yükseköğretim müfredatını piyasa odaklı başarı ölçütlerine yönelttiğini ve bunun çizime ayrılan zamanı aşındırarak çizim becerisinde bir gerilemeye yol açtığını eleştirel biçimde tartışır. Bu duruma karşı, görsel algı ve görsel iletişim kuramları üzerine yapılandırılmış bir "onarıcı pedagoji" önerir (Riley, 2021).

Bu yaklaşım imgesel çizim açısından önemlidir, çünkü çizimi gözlem ile imgelem arasında köprü kuran bir düşünme aracı olarak görür. Riley (2017), çizimin yaratıcılığın itici gücü olduğunu, çünkü görmeyi öğrenmenin aynı zamanda dünyayı yeniden kurmayı öğrenmek anlamına geldiğini savunur. Görme zekâsının geliştirilmesi, öğrencinin yalnızca önündeki nesneyi değil, zihninde tasarladığı imgeyi de ikna edici biçimde görselleştirmesini olanaklı kılar.

4.2. Çek Cumhuriyeti: Zihinsel Görselleştirme ve Üçlü Model

Çek Cumhuriyeti'nden Vlasáková (2026), imgelemden çizimi dağıttık bir toplumsal pratik olarak yeniden kavramsallaştıran ve görselleştirme okuryazarlığı öğretimine yön veren ampirik temelli bir üçlü model geliştirmiştir. Otuz Çek ortaöğretim grafik tasarım öğrencisiyle yürütülen karma yöntemli pilot çalışmada gözlem, anket ve ürün analizi birleştirilmiş; öğrencilerin imgelemden çizim yaparken seferber ettiği beş repertuvar ve giderek karmaşıklaşan çizimlerde yinelenen üç eşik (bottleneck) belirlenmiştir (Vlasáková, 2026). Bu güçlükler, zihinsel modeller ile kâğıt üzerindeki izler arasındaki ve farklı kiplikler arasındaki "çeviri tıkanıklıkları" olarak yorumlanmıştır (Vlasáková, 2026).

Vlasáková'nın (2026) önerdiği üçlü model, öğretimde işe koşulabilir üç bileşene dayanır: çeviri eksenleri (translation pivots), yani zihinsel modeli sabitleyen kısa sözel ya da grafik çapalar; dışsallaştırma döngüleri (externalization cycles), yani iç imgenin yüzeye aktarıldığı yinelemeli geçişler; ve mikro-zamansal düzenleyiciler (micro-temporal organizers), yani süreci zaman içinde düzenleyen duraklar ve kontroller. Model, fikir üretimi, dışsallaştırma ve değerlendirme aşamalarını bir süreç dizisi olarak tanımlasa da, bunun bir aşama modeli olmadığını; asıl katkının bu sürecin öğretilebilir ve değerlendirilebilir hâle getirilmesi olduğunu vurgular (Vlasáková, 2026). İmgesel çizimi soyut bir yetenek olmaktan çıkarıp ölçülebilir ve desteklenebilir bir yetkinliğe dönüştürdüğü için, bu çalışmada önerilecek model bakımından önemli bir dayanaktır.

4.3. Özbekistan: İllüstrasyon Yoluyla İmgelem Geliştirme

Özbekistan deneyimi, imgelem gelişiminde illüstrasyonun (resimleme) merkezî rolüne odaklanır. Sobirov (2022, s. 12), illüstrasyonun öğrencilerin imgelem gelişimindeki özgül önemini ele alarak, görsel okuryazarlık ve estetik beğenin oluşmasında resimleme etkinliklerinin işlevini vurgular. Sobirov'a (2022) göre illüstrasyon, öğrencinin metni görsel imgeye çevirme, içeriği kavrama ve estetik değerleri içselleştirme süreçlerini birlikte harekete geçirir.

Sobirov (2022, s. 12) grafik sanatlarını şövale grafiği, kitap grafiği, gazete ve dergi grafiği, uygulamalı grafik ve afiş grafiği gibi türlere ayırır; bunlardan kitap grafiğini en derinlikli alan olarak niteler. İllüstrasyonun, öğrencinin yaş düzeyleri arasındaki sürekliliği sağlamada, sanat derslerinin sürekliliğini güçlendirmede ve içeriği anlamlandırmada işlev gördüğünü belirtir (Sobirov, 2022, s. 12). Böylece

imgesel çizim, serbest hayal kurmanın ötesinde anlatıya ve içeriğe dayalı bir görselleştirme etkinliği olarak da görülür; öğrenci bir metni ya da konuyu görselleştirirken hem onu kavrar hem de kendi yorumunu işin içine katar.

Bu çizgiyi sürdüren Sabirov (2025), geleceğin görsel sanatlar öğretmenlerinin öğrencilerde illüstratif çizim yetkinliklerini oluşturmaya hazırlanması sorununu pedagojik kuram ve uygulama açısından ele alır. Sabirov'a (2025) göre figüratif düşünme, olayları imgeleme ve düşünsel-estetik içeriği sanatsal imgeye dönüştürme gibi karmaşık ama gerekli yetkinlikler, edebî metinlere dayalı resim oluşturma, yani illüstratif resim yaratma yoluyla biçimlenir. Illüstratif çizim sanat, edebiyat, psikoloji ve pedagojinin kesiştiği bütünleşik bir etkinliktir (Sabirov, 2025); dolayısıyla bu alandaki eğitim yalnızca uygulamaya değil, sağlam bir pedagojik ve kuramsal temele de dayanmalıdır. Baymetov ve Misoatova (2021, s. 55) ise aynı geleneği imgelem ve yaratıcılığın görsel etkinlik yoluyla geliştirilmesi ekseninde tamamlar.

4.4. Rusya: İmgelem Geliştirme Koşulları ve Dijital Teknolojiler

Rusya'dan Merkushina (2023, s. 173), resim malzemeleriyle deneyimi olmayan öğrencilerde imgelemen geliştirilmesi için kişisel yaklaşımı ve bilgisayar destekli eğitim teknolojilerini bir arada ele alır. Çalışma, görsel sanat öğretiminin klasik yöntemlerini modern dijital teknolojilerle birleştirmeye dayanır (Merkushina, 2023, s. 173). Merkushina'nın (2023, s. 173) temel amacı, öğrencilerle etkileşimli iş birliği öğelerini ve dijital teknolojilerin (yapay sinir ağlarının) kullanımını içeren, uzamsal düşünmeyi ve renkçi-kompozisyonel imgelemi geliştirmeye yönelik bir öğretim programı geliştirmektir.

Bu yaklaşımın ayırt edici yönü, dijital araçları imgelemi köreltebilecek bir tehdit olarak değil, onu zenginleştirebilecek bir olanak olarak konumlandırmasıdır. Merkushina'ya (2023) göre dijital ve bilgi teknolojileri, doğru biçimde kullanıldığında öğrencilerin ustalık ve yaratıcılık düzeyini yükseltmektedir. Geleneksel resim yöntemleriyle dijital teknolojinin dengeli biçimde birleştirilmesi, çağdaş bir imgesel çizim eğitimi için işlevsel bir yol açar.

4.5. Ukrayna: Eğitsel Çizim (Educational Drawing)

Ukrayna deneyimi, imgesel ve yaratıcı çizimin sağlam bir teknik temele dayanması gerektiğini vurgular. Babenko ve Perepelytsia (2022), geleceğin görsel sanatlar öğretmenlerinin yetiştirilmesinde "Çizim" (Risunok) dersinin özelliklerini ele alarak, eğitsel çizimin (navchalnyi rysunok) mesleki hazırlığın temeli ve tüm görsel sanat etkinliklerinin esası olduğunu ortaya koyar. Çalışma, çizim öğretiminde dijital aygıtların (gadget) bilinçsiz kullanımının olumsuz etkisine de dikkat çeker (Babenko & Perepelytsia, 2022).

Bu çalışma, imgesel çizimin yalnızca özgür hayal kurmayla değil, gözleme dayalı disiplinli bir çizim eğitimiyle de beslenmesi gerektiğini hatırlatır. Eğitsel çizimin sağladığı teknik altyapı olmadan, imgelem ürünlerinin ikna edici bir

görsel dile kavuşması güçleşir. Ukrayna deneyimi bu yönüyle Yüzbaşıyev'in (2010, s. 224) imgesel resmin gözlem hafızasına dayandığı yönündeki saptamasıyla örtüşür.

4.6. Kazakistan: Modern Görsel Sanat Öğretimi Yaklaşımları

Kazakistan'dan Fomina, Karimova ve Shilmagambetova (2023, s. 76), güncellenmiş program çerçevesinde görsel sanat öğretiminin modern yaklaşımlarla düzenlenmesini, manzara temaları örneği üzerinden inceler. Çalışma, yenilikçi teknolojinin eğitim kalitesini artıran temel bir etken olarak ortaya çıktığını ve bu teknolojilerin öğretme-öğrenme sürecine entegrasyonunun öğrenciler arasında rekabet gücü geliştirdiğini belirtir (Fomina vd., 2023, s. 76). Ayrıca, modern teknolojinin görsel sanat öğretiminde kullanılmasının kültürler arası anlayış ve iletişimi nasıl beslediği araştırılmaktadır (Fomina vd., 2023, s. 76).

Bu çizgiyi tamamlayan Kuzdeubayev ve Baygutov (2025), tasarı geometrisi yöntemleriyle çizimi ele alarak AutoCAD'in görsel sanat öğretiminde çok kipli (multimodal) öğrenmeye entegrasyonunu inceler. Söz konusu yaklaşım, geleneksel çizim ile dijital tasarım araçlarının birleştirilmesinin uzamsal düşünmeyi ve teknik doğruluğu desteklediğini ortaya koymaktadır (Kuzdeubayev & Baygutov, 2025). Kazakistan deneyimi hem kültürler arası iletişimi hem de dijital entegrasyonu öne çıkararak imgesel çizim eğitime birden çok açıdan yaklaşır.

4.7. Brezilya ve Endonezya: Çocuklukta Çizim ve İmgelem

İmgelem-çizim ilişkisinin erken dönem köklerine ilişkin değerli katkılar, Brezilya ve Endonezya deneyimlerinden gelmektedir. Brezilya'dan Richter ve Murillo (2020), çocuklukta çizme eyleminin dünyanın "sırlarına" bir başlangıç (iniciação) olarak eğitsel anlamını sorgular; imgelemek, çizmek ve dünyalar üretmek arasındaki içsel ilişkiyi vurgulayarak, çizmeyi bedenle dünyaya dokunma ve dünyadan etkilenme biçiminde estetik bir eylem olarak yorumlar. Bu fenomenolojik yaklaşım imgesel çizimi bilişsel bir beceriyle sınırlamaz; onu dünyayla kurulan duyuşsal ve varoluşsal bir ilişki olarak ele alır ve böylece konuya kuramsal bir derinlik kazandırır.

Endonezya'dan Mulyani, Helmanto ve Rajagukguk (2025, s. 1), öğrenci çizimlerinde ortaya çıkan imgelem temalarının karakterizasyonunu, ilkökul öğrencileri üzerinde nitel betimsel bir anlatı yöntemiyle inceler. Çalışma, sanat eğitiminin öğrencilerin yaratıcı ve imgesel yeteneklerini geliştirmedeki rolünü vurgular; imgelemi çoğunlukla "görselleştirme yeteneği", yani doğrudan deneyimlenmeyen yeni imgeler ya da duyular oluşturma kapasitesi olarak tanımlar (Mulyani vd., 2025, s. 1). Çizme, ilkökul öğrencilerinde imgelemen en baskın boyutlarından biridir (Mulyani vd., 2025, s. 1); bu bulgu imgesel çizimin gelişimsel sürekliliğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

4.8. Disiplinler Arası Bir Örnek: Tıp Eğitiminde Görsel Sanat Öğretimi

İmgesel ve gözleme dayalı görsel eğitimin sanat alanının ötesindeki etkisi, tıp eğitiminden gelen bir örnekle görünür hâle gelir. Mukunda ve arkadaşları (2019), tıp eğitiminde görsel sanat öğretimine ilişkin anlatı temelli bir derleme yaparak, görsel sanatlar eğitiminin gözlem, tanı, empati, ekip çalışması ve iletişim becerilerini geliştirmek amacıyla kullanıldığını ortaya koyar. Başarılı uygulamaların çoğunlukla yerel sanat müzeleriyle kurulan iş birliklerine ve Görsel Düşünme Stratejileri (Visual Thinking Strategies) ile Sanatçı Gibi Düşünme (Artful Thinking) gibi doğrulanmış pedagojilere dayandığı belirtilmektedir (Mukunda vd., 2019).

Çalışma, yapılandırılmış görsel sanat müfredatlarının klinik gözlem becerilerini geliştirebildiğine ilişkin kanıtlar sunması bakımından imgesel çizim eğitimi için de anlamlıdır (Mukunda vd., 2019). Görsel Düşünme Stratejileri gibi yöntemler, bir imgeyi dikkatle gözlemleme, betimleme ve yorumlama döngüsüne dayandığından, imgesel çizim eğitiminde görsel belleğin ve algısal duyarlılığın geliştirilmesi için uyarlanabilir bir model oluşturur.

4.9. Uluslararası Yaklaşımların Karşılaştırmalı Değerlendirmesi

İncelenen uluslararası deneyimler, farklı vurgulara sahip olsalar da bazı ortak ilkelere buluşmaktadır. Birincisi, imgesel çizimin gözlem ile imgelem arasında köprü kuran bir süreç olarak görülmesidir; Riley'in (2021) görme zekâsı, Yüzbaşıyev'in (2010, s. 224) gözlem hafızası ve Babenko ile Perepelytsia'nın (2022) eğitsel çizim vurgusu bu ortak zeminde birleşir. İkincisi, sürecin öğretilebilir ve değerlendirilebilir hâle getirilmesi gerektiğidir; Vlasáková'nın (2026) üçlü modeli bu konuda en somut çerçeveyi sunar. Üçüncüsü, dijital teknolojilerin imgelemi destekleyici bir olanak olarak değerlendirilmesidir; Merkushina (2023), Fomina ve arkadaşları (2023) ile Kuzdeubayev ve Baygutov (2025) bu yönelimi paylaşır.

Ayrışan vurgular ise tamamlayıcı niteliktedir. Özbekistan deneyimi illüstrasyon ve edebî metinle bütünleşmeyi (Sobirov, 2022; Sabirov, 2025), Brezilya deneyimi çizimin varoluşsal ve duyuşsal boyutunu (Richter & Murillo, 2020), tıp eğitimi örneği ise gözlem ve empatiyi geliştiren müze temelli yöntemleri (Mukunda vd., 2019) öne çıkarır. Bu çeşitlilik, Güzel Sanatlar Liseleri için önerilecek modelin tek bir yaklaşıma bağlanmak yerine gözlem temelli teknik eğitimi, süreç odaklı değerlendirmeyi, disiplinler arası bağlantıları ve ölçülü bir dijital entegrasyonu birlikte gözeten bütüncül bir tasarıma yönelmesi gerektiğine işaret eder.

5. Türkiye'de Güzel Sanatlar Liselerinde İmgesel Çizim Eğitimi

5.1. İmgesel Resim Dersi Öğretim Programı

Türkiye'de imgesel çizim eğitiminin kurumsal çerçevesini, Millî Eğitim Bakanlığı'nın Güzel Sanatlar Lisesi İmgesel Resim Dersi Öğretim Programı oluşturur. Program, 10, 11 ve 12. sınıflar için ünite temelli bir yaklaşımla yapılandırılmıştır (MEB, 2016, s. 9). Dersin genel amaçları arasında öğrencinin imgesel resim çalışmaları aracılığıyla dikkat, algılama ve çizme becerisi kazanması; imgesel resmi görsel bir iletişim biçimi olarak kullanması; yaratıcılığını geliştirmesi ve özgün düşünme, deneme ve üretim kapasitesini güçlendirmesi yer alır (MEB, 2016, s. 4). Programın öğrenciye kazandırmayı hedeflediği beceriler arasında eleştirel düşünme, yaratıcı düşünme, estetik duyarlılık, problem çözme, gözlem yapma ve analitik düşünme bulunmaktadır (MEB, 2016, s. 5).

Programın öğrenme-öğretme yaklaşımı, öğrenciyi merkeze alan etkin bir anlayışa dayanır. Öğrenciler etraflarına dikkatle bakmayı ve görmeyi öğrenir; çok sayıda pratik yaparak kendi çizimlerini geliştirir ve yaratıcı düşünmeyi öğrenirler (MEB, 2016, s. 6). Öğretmenin rolü, bilgi aktaran değil; öğrenciyi yönlendiren, ona rehberlik eden ve araştırma ile kendi kendine öğrenme yeteneklerini geliştirmesi için teşvik eden bir kişi olarak tanımlanır (MEB, 2016, s. 6). Programda öğrenmenin yalnızca bilgiyi aktarmak değil; bilgiyi yeniden üretmek, yeni durumlara transfer etmek, uygulamak ve sentez yapmak olduğu vurgulanır (MEB, 2016, s. 6).

Programın uygulanmasına ilişkin açıklamalar, imgesel çizim eğitiminin pedagojik ilkelerini somutlaştırır. Buna göre öğrencilerin algılamayı, hayal etmeyi ve hayal ettiklerini yüzeye aktarmayı öğrenmesi önemlidir; başlangıçta karşılaşılan olumsuzluklara, hatalara ve hayal kırıklıklarına rağmen öğrenci azimle çalışmaya motive edilmeli, hatalarına yerinde müdahale edilmeli ve öğrenciye olumlu yaklaşılmalıdır (MEB, 2016, s. 8). Öğretmenlerin imgesel resim dersinde dünya sanatçılarına ait çok sayıda örnek bulundurması öğrencinin motivasyonunu artırır; farklı özelliklerdeki öğrencilerin birbirleriyle etkileşimi ise öğrenmeyi zenginleştirir (MEB, 2016, s. 8). Ayrıca sanatın manevi, kültürel ve evrensel değerlerin aktarılmasında önemli bir yer tuttuğu vurgulanarak, ünite ve kazanımlarla ilişkilendirilmiş değer temelli çalışmalara yer verilmesi önerilir (MEB, 2016, s. 8).

Ölçme ve değerlendirme yaklaşımı ise süreç odaklıdır. Programa göre imgesel resim dersinde değerlendirme genellikle performansa dayalıdır ve ortaya konan ürünün yanı sıra ürünün oluşturulduğu süreci ve yapılan işlemleri de dikkate alır (MEB, 2016, s. 7). Öz değerlendirme ve akran değerlendirme formları ile öğrenci ürün dosyaları (portfolyo), bu derste kullanılabilecek ölçme araçları olarak önerilir; ayrıca öğrencilere belirli aralıklarla yapıcı geri bildirimler verilmesi gerektiği belirtilir (MEB, 2016, s. 7). Ünite yapısı bakımından 10. sınıfta Perspektif, Nesnelerle İmgesel Tasarım, İmgesel Mekân Tasarımı ve Figüratif

İmgesel Tasarım üniteleri; 11. sınıfta Serbest İmgesel Tasarımlar ve İmgesel Tasarım Uygulamaları; 12. sınıfta ise Tamamlama-Dönüştürme-Yorumlama ve İmgesel Tasarım Uygulamaları üniteleri yer almaktadır (MEB, 2016, s. 10).

5.2. Güzel Sanatlar Liselerinde Kuramsal ve Uygulamalı Dersler

İmgesel çizim eğitiminin başarısı, yalnızca atölye uygulamalarına değil, onu besleyen mesleki kuramsal derslere de bağlıdır. Alp ve Erkan (2010), Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri resim bölümlerinde okutulan mesleki kuramsal derslerin sanat eğitimi sürecindeki etkilerini öğrenci ve öğretmen görüşleri açısından incelemiştir. Yüz elli öğrenci ve elli öğretmenle yürütülen betimsel araştırmanın sonucunda, öğrencilerin çoğunluğunun mesleki kuramsal derslere yeterince ilgi göstermediği bulgusuna ulaşılmıştır (Alp & Erkan, 2010). Bu bulgu, imgesel çizim gibi hem teknik hem de kavramsal derinlik isteyen bir alanda kuram ile uygulama arasındaki bağın güçlendirilmesi gerektiğini gösterir.

İmgesel resmin teknik temellerine ilişkin olarak Yüzbaşıyev (2010, s. 213-224) perspektif, ışık-gölge, çizginin rolü, natürmort, portre ve insan figürünün kurulma aşamalarını ele almış; imgesel resmin gözlem hafızasına dayandığını ve önceden yapılan gözlemlerle oluşturulduğunu belirtmiştir (Yüzbaşıyev, 2010, s. 224). Bu teknik çerçeve, imgesel çizim eğitiminin perspektif ve desen gibi temel kazanımlarla bütünleşik yürütülmesi gerektiğini gösterir; nitekim imgesel resim programının 10. sınıf düzeyinde en geniş ünite olarak Perspektif ünitesinin yer alması (MEB, 2016, s. 10) bu bütünleşikliği yansıtır.

5.3. Yöntem Yaklaşımları: Disiplin Temelli ve Çok Alanlı Sanat Eğitimi

Türkiye’de görsel sanatlar eğitiminde benimsenen çağdaş yöntemler, imgesel çizim eğitimi için de bir zemin sunar. Aykut (2006, s. 33), eğitimde modern anlayışın yerini postmodern yaklaşımlara bıraktığını ve bunun bireyselleşmeye, yani kişinin biricikliğine dayalı bir eğitime karşılık geldiğini belirtir. Bu çerçevede öne çıkan yaklaşımlardan biri, Disiplin Temelli Sanat Eğitimi’dir; Aykut (2006) bu yöntemin görsel sanatlar eğitiminde sanat üretimi, sanat eleştirisi, sanat tarihi ve estetik boyutlarını bütünleştirdiğini ve etkinliğinin hâlâ araştırılıp geliştirilen bir yöntem olduğunu ifade eder. İmgesel çizim, üretim boyutunun yanı sıra eleştiri ve estetik boyutlarını da harekete geçirdiğinden, bu disiplin temelli bakışla doğrudan ilişkilidir.

Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemi ise bir başka verimli çerçeve sunar. Alakuş ve Şahin (2014, s. 63), bu yöntemle uygulama yapılan 12. sınıf öğrencilerinin Sanat Eserlerini İnceleme dersine karşı ilgi ve motivasyonlarının arttığını, estetik ve eleştirel yargı düzeylerinde olumlu gelişme gösterdiklerini, kendi yaratıcılıklarına karşı güvenlerinin geliştiğini ve kendilerini sanatsal çalışmalarında daha iyi ifade ettiklerini ortaya koymuştur. Bu bulgular, imgesel çizim eğitiminin de çok alanlı, sanat eserini inceleme ile üretimi birleştiren bir

yaklaşımınla zenginleştirildiğinde öğrenci motivasyonunu ve özgüvenini artırabileceğini düşündürür.

5.4. Mevcut Sorunlar ve İhtiyaçlar

Güzel Sanatlar Liselerine ilişkin alanyazın, imgesel çizim eğitimi dolaylı olarak etkileyen birtakım yapısal sorunlara işaret etmektedir. Mesleki kuramsal derslere öğrenci ilgisinin düşük olması (Alp & Erkan, 2010), kuram ile uygulama arasındaki kopukluğun imgesel çizimin kavramsal temellerini zayıflatabileceğini göstermektedir. Ayrıca görsel sanatlar eğitiminde yöntem arayışının sürmesi (Aykut, 2006) ve Disiplin Temelli Sanat Eğitimi gibi yaklaşımların etkinliğinin hâlâ tartışılması, alanın yöntem açısından istikrarlı bir çerçeveye ihtiyaç duyduğunu gösterir.

Bu sorunlar, imgesel çizim eğitiminin güçlendirilmesi için somut bir model ihtiyacını belirginleştirmektedir. Bir yandan imgesel resim programının kazanım ve ilkeleri (MEB, 2016), öte yandan uluslararası deneyimlerin sunduğu öğretiler, bu ihtiyacı karşılamaya elverişli bir sentez olanağı sunar. İzleyen bölümde, bu sentezden hareketle bir model önerisi geliştirilmektedir.

6. Güzel Sanatlar Liseleri İçin Bir Model Önerisi

6.1. Modelin Gerekçesi ve Dayanakları

Önerilen model, Türkiye'deki imgesel resim programının (MEB, 2016) hedeflerini, kavramsal çerçevenin (Işıldak, 2008; Yüzbaşıyev, 2010) içgörülerini ve uluslararası yaklaşımların öğretiler, bu ihtiyacı karşılamaya elverişli bir sentez olanağı sunar. İzleyen bölümde, bu sentezden hareketle bir model önerisi geliştirilmektedir.

Modelin ikinci dayanağı, gözlem ile imgelem arasındaki dengedir. Yüzbaşıyev (2010, s. 224) ve Babenko ile Perepelytsia (2022), imgesel çizimin sağlam bir gözlem ve eğitsel çizim temeline dayanması gerektiğini vurgularken; Işıldak (2008, s. 66) yaratıcı imgelemin özgürlük ve özgün ilişki kurma gerektirdiğini belirtir. Model, bu iki kutbu karşıt değil tamamlayıcı olarak ele alır: gözlem, imgelemin ham maddesini; imgelem ise gözlemin yaratıcı dönüşümünü sağlar.

6.2. Modelin Bileşenleri

Önerilen model, birbirini izleyen ve döngüsel olarak işleyen dört bileşene dayanır. Bu bileşenler, ulusal programın ünite mantığıyla (MEB, 2016, s. 10) çelişmeyecek, aksine onu zenginleştirecek biçimde tasarlanmıştır.

Birinci bileşen, gözlem ve görsel bellek temelidir. Bu aşamada öğrenci, nesneleri ve mekânları dikkatle gözlemleyerek görsel belleğini besler; Yüzbaşıyev'in (2010, s. 224) görme hafızasını artırma deneyimi ile MEB programının (2016, s. 6) "nitelikli örneklerle görsel hafızayı kuvvetlendirme" ilkesi bu bileşende buluşur. Mukunda ve arkadaşlarının (2019) aktardığı Görsel Düşünme Stratejileri, bu aşamada gözlem ve betimleme becerisini geliştirmek için uyarlanabilir.

İkinci bileşen, çeviri ve dışsallaştırmadır. Vlasáková'nın (2026) çeviri eksenleri ve dışsallaştırma döngüleri kavramlarından hareketle, öğrenci zihnindeki imgeyi önce kısa sözel ya da grafik çapalarla sabitler, ardından yinelemeli eskizlerle yüzeye aktarır. Bu aşama, imgenin zihinden uzaklaştıkça belirsizleşmesi (Işıldak, 2008, s. 65) sorununa karşı, imgeyi hızla dışsallaştırarak koruma stratejisi sunar.

Üçüncü bileşen, yaratıcı dönüşüm ve yorumdur. Bu aşamada öğrenci, gözleme dayalı imgeyi yaratıcı imgelemeyle yeniden kurar; imgeler arasında özgün ilişkiler kurarak (Işıldak, 2008, s. 66) kendi yorumunu üretir. MEB programının (2016, s. 10) 12. sınıf düzeyindeki Tamamlama-Dönüştürme-Yorumlama ünitesi, bu bileşenin doğal karşılığıdır.

Dördüncü bileşen, değerlendirme ve geri bildirimdir. Süreç odaklı, performansa dayalı değerlendirme (MEB, 2016, s. 7) ile portfolyo, öz ve akran değerlendirme araçları bu aşamada işe koşulur; Vlasáková'nın (2026) mikro-zamansal düzenleyicileri, sürecin belirli noktalarında duraklayıp imge ile kompozisyon arasındaki uyumu kontrol etmeyi sağlar.

6.3. Öğrenme-Öğretme Süreci ve Etkinlik Örnekleri

Modelin işleyişi, ulusal programın ünite yapısıyla bütünleşik somut etkinliklerle örneklenebilir. Perspektif ve İmgesel Mekân Tasarımı üniteleri (MEB, 2016, s. 10) kapsamında, öğrenciler önce gerçek mekânları gözlemleyip görsel belleklerini besler, ardından gözlemledikleri mekânı bellekten yeniden kurarak imgesel bir mekân tasarlar; Yetkin Atacan'ın (2021) görsel-uzamsal zekâ ve zihinde canlandırmaya dayalı perspektif uygulamaları bu etkinlik için bir çerçeve sunar. Figüratif İmgesel Tasarım ünitesinde ise, Yüzbaşıyev'in (2010, s. 224) belirttiği gibi modelden çizimle imgesel çizim birlikte yürütülerek figürün hem gözlemle hem bellekten kurulması sağlanır.

On ikinci sınıf düzeyindeki Tamamlama-Dönüştürme-Yorumlama ünitesi (MEB, 2016, s. 10) ise yaratıcı imgelemenin en üst düzeyde işe koşulduğu bir alandır. Bu üniteye öğrencilerden var olan bir imgeyi tamamlamaları, dönüştürmeleri ya da yeni bir bağlamda yorumlamaları istenebilir; Işıldak'ın (2008, s. 66) imgeler arasında özgün ilişkiler kurma olarak tanımladığı yaratıcı imgeleme, bu etkinlikte doğrudan uygulamaya geçer. Dijital araçların ölçülü kullanımı bu aşamada bir olanak sunabilir; Merkushina'nın (2023, s. 173)

uzamsal düşünmeyi ve kompozisyonel imgelemi geliştirmek için dijital teknolojilerden yararlanma önerisi ile Kuzdeubayev ve Baygutov'un (2025) dijital tasarım araçlarını geleneksel çizimle bütünleştirme yaklaşımı, öğrencinin imgesel tasarımını farklı kipliklerde deneyimlemesine olanak tanır.

Serbest İmgesel Tasarımlar ünitesi (MEB, 2016, s. 10), illüstrasyon temelli etkinliklerle zenginleştirilebilir. Sabirov'un (2025) edebî metne dayalı illüstratif resim yaratma yaklaşımı doğrultusunda, öğrencilerden bir edebî metni ya da manevi-kültürel bir temayı imgesel olarak yorumlamaları istenebilir; bu, MEB programının (2016, s. 8) manevi ve kültürel değerlerin sanatla aktarılmasına verdiği önemle de örtüşür. Disiplinler arası bağlantı için, Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemi'nin (Alakuş & Şahin, 2014, s. 63) sanat eserini inceleme ile üretimi birleştiren yapısı kullanılabilir.

6.4. Ölçme ve Değerlendirme

Modelin değerlendirme anlayışı, ürünü değil süreci merkeze alır. İmgesel resim dersinde değerlendirmenin performansa dayalı olması ve süreci de dikkate alması gerektiği (MEB, 2016, s. 7) ilkesi, modelin temel ölçütüdür. Değerlendirmede üç boyut birlikte gözetilir: resmin eleman ve ilkelerinin doğru uygulanması, öğrencinin hayal ettiklerini bellekte yorumlayarak aktarmadaki özgünlüğü (MEB, 2016, s. 7) ve sürecin kendisinde gösterilen düşünme ve problem çözme becerileri.

Bu boyutların izlenmesinde portfolyo, öz değerlendirme ve akran değerlendirme formları (MEB, 2016, s. 7) işe koşulur. Vlasáková'nın (2026) modelinden esinlenerek, öğrencilerin çeviri çapalarını ve eskiz aşamalarını içeren süreç kayıtları da değerlendirmeye dâhil edilebilir; böylece yalnızca son ürün değil, imgenin dışsallaştırılma süreci de görünür ve değerlendirilebilir hâle gelir. Değerlendirmenin öğrenmeye hizmet edebilmesi için öğrencilere belirli aralıklarla yapıcı geri bildirim verilmesi (MEB, 2016, s. 7) modelin vazgeçilmez bir ilkesidir.

6.5. Uygulama İlkeleri ve Öğretmen Rolü

Modelin uygulanmasında öğretmenin rolü belirleyicidir. MEB programının (2016, s. 6) öngördüğü gibi öğretmen, bilgi aktaran değil; öğrenciyi yönlendiren ve araştırmaya teşvik eden bir rehber konumundadır. Öğretmen, her öğrencinin kendine özgü bir çizim özelliği ve çizgi karakteri olduğunu bilerek bireysel gelişimi gözetmeli (MEB, 2016, s. 6); başlangıçtaki hata ve hayal kırıklıklarına karşı öğrenciyi azimle çalışmaya motive etmelidir (MEB, 2016, s. 8).

Modelin başarıyla uygulanması birkaç ilkeye bağlıdır. Birincisi, gözlem ile imgelem arasındaki dengenin korunması; gözlemin imgelemi köreltmemesi, imgelemin de teknik temelden kopmamasıdır (Yüzbaşıyev, 2010; Babenko & Perepelytsia, 2022). İkincisi, dijital teknolojilerin imgelemi destekleyici biçimde, ölçülü kullanılmasıdır; Merkushina'nın (2023) gösterdiği gibi dijital araçlar bir

olanak olabilir, ancak Babenko ve Perepelytsia'nın (2022) uyardığı gibi bilinçsiz kullanım olumsuz etki yaratabilir. Üçüncüsü, sürecin öğretmenin sürekli ve yapıcı geri bildirimiyle desteklenmesidir. Bu ilkeler doğrultusunda uygulanan model, imgesel çizimi öğretilabilir, izlenebilir ve değerlendirilebilir bir yetkinlik olarak Güzel Sanatlar Liseleri bağlamına taşımayı hedefler.

7. Sonuç ve Öneriler

Bu bölümde imgesel çizim eğitimi, kavramsal, gelişimsel ve kuramsal temelleriyle ele alınmış; uluslararası yaklaşımlar karşılaştırmalı biçimde incelenmiş ve Türkiye'deki Güzel Sanatlar Liseleri için bir model önerisi geliştirilmiştir. İmge ve imgelem kavramlarının açıklığa kavuşturulması (Işıldak, 2008), imgesel çizimin gözlem hafızasına dayanan teknik temeli (Yüzbaşıyev, 2010) ile yaratıcı imgelemen özgün ilişki kurma niteliğinin (Işıldak, 2008) birlikte değerlendirilmesi gerektiğini göstermiştir.

Uluslararası deneyimler, farklı vurgulara karşın ortak ilkelerde buluşmaktadır: imgesel çizimin gözlem ile imgelem arasında köprü kuran bir süreç olması (Riley, 2017, 2021), bu sürecin öğretilabilir ve değerlendirilebilir kılınması (Vlasáková, 2026) ve dijital teknolojilerin dengeli biçimde imgelemi desteklemesi (Merkushina, 2023; Fomina vd., 2023; Kuzdeubayev & Baygutov, 2025). Özbekistan'ın illüstrasyon temelli yaklaşımı (Sobirov, 2022; Sabirov, 2025), Brezilya'nın çizmeyi varoluşsal bir eylem olarak ele alışı (Richter & Murillo, 2020) ve tıp eğitiminden gelen gözlem-empati temelli yöntemler (Mukunda vd., 2019) ise modeli farklı yönlerden besler.

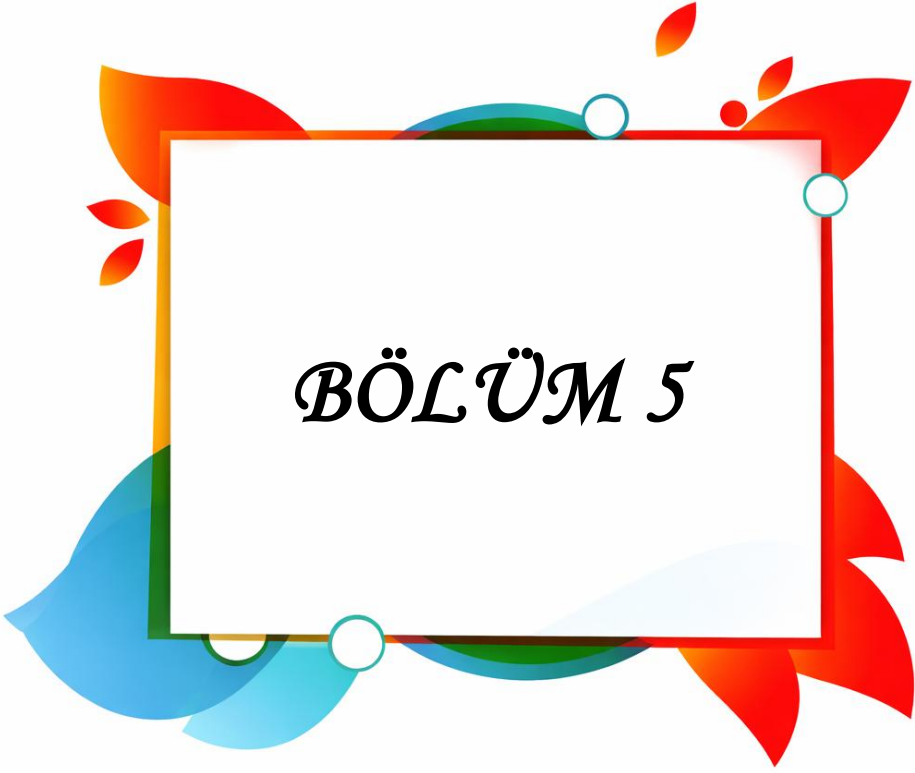
Türkiye bağlamında, İmgesel Resim Dersi Öğretim Programı'nın (MEB, 2016) sağladığı güçlü kazanım çerçevesinin, kuram ile uygulama arasındaki kopukluk (Alp & Erkan, 2010) ve yöntemsel istikrar ihtiyacı (Aykut, 2006) gibi sorunlarla birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Önerilen dört bileşenli model (gözlem ve görsel bellek, çeviri ve dışsallaştırma, yaratıcı dönüşüm ve yorum, değerlendirme ve geri bildirim), bu sorunlara yanıt verecek biçimde ulusal programla uluslararası birikimi birleştirmektedir.

Uygulamaya yönelik olarak şu öneriler geliştirilebilir: İmgesel çizim eğitiminde gözlem temelli görsel bellek çalışmalarına düzenli yer verilmesi; imgenin hızlı dışsallaştırılmasını sağlayan eskiz ve çapalama tekniklerinin öğretilmesi; süreç odaklı, portfolyo temelli değerlendirmenin yaygınlaştırılması; dijital araçların imgelemi destekleyici biçimde ölçülü kullanılması ve mesleki kuramsal derslerle atölye uygulamaları arasındaki bağın güçlendirilmesi. Bu önerilerin uygulanabilirliğinin, farklı Güzel Sanatlar Liselerinde yürütülecek deneysel ve eylem araştırmalarıyla sınanması, alanyazına önemli bir katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

- Alakuş, A. O., & Şahin, D. (2014). Çok alanlı sanat eğitimi yönteminin öğrencilerin işlenen derslere yönelik bilgilerini uygulamaya geçirmelerine katkısı. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(9), 63-78.
- Alp, K. Ö., & Erkan, Z. (2010). Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri resim bölümlerinde okutulan meslek kuramsal derslerin sanata eğitimi sürecine etkileri. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 5(1), 1-15.
- Aykut, A. (2006). Günümüzde görsel sanatlar eğitiminde kullanılan yöntemler. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 33-42.
- Babenko, V., & Perepelytsia, O. (2022). Navchalnyi rysunok u realiiakh suchasnoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Geleceğin görsel sanatlar öğretmenlerinin çağdaş hazırlığında eğitsel çizim]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*, 26, 173-187. <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2022.26.273165>
- Baymetov, B. B., & Misoatova, L. (2021). Development of creativity and imagination of schoolchildren in fine arts classes. *Current Research Journal of Philological Sciences*, 2(5), 55-61. <https://doi.org/10.37547/philological-crjps-02-05-14>
- Fomina, T., Karimova, R., & Shilmagambetova, Z. (2023). Enhancing international communication through modern approaches to teaching visual art in kindergarten and junior high school: Exploring landscape themes as examples. *Journal of International Legal Communication*, 8(1), 76-88. <https://doi.org/10.32612/uw.27201643.2023.8.1.pp.76-88>
- Işıldak, R. S. (2008). Yaratmada ilk adım: İmge ve imgelem. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 2(1), 64-69.
- Kuzdeubayev, A. Zh., & Baygutov, K. A. (2025). Risunok metodami nachertatelnoi geometrii: Integratsiia AutoCAD v multimodalnoe obuchenie po izobrazitelnomu iskusstvu [Tasarı geometrisi yöntemleriyle çizim: AutoCAD'in görsel sanat öğretiminde çok kipli öğrenmeye entegrasyonu]. *Yasaui Universitetinin Habarshysy*, 2(136), 488-499. <https://doi.org/10.47526/2025-2/2664-0686.226>
- Merkushina, Yu. V. (2023). Conditions for the development of the imagination of students over the age of 18 in teaching fine arts. *Moscow Pedagogical Journal*, (4), 173-187. <https://doi.org/10.18384/2949-4974-2023-4-173-187>
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2016). *Güzel Sanatlar Lisesi imgesel resim dersi öğretim programı (10, 11 ve 12. sınıflar)*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü.
- Mukunda, N., Moghbeli, N., Rizzo, A., Niepold, S., Bassett, B., & DeLisser, H. M. (2019). Visual art instruction in medical education: A narrative review.

- Mulyani, Helmanto, F., & Rajagukguk, Z. F. (2025). Characterization of imagination patterns in students' drawings class 1 SDIT ALIF. *LADU: Journal of Languages and Education*, 5(1), 1-7. <https://doi.org/10.56724/ladu.v5i1.287>
- Richter, S. R. S., & Murillo, M. V. (2020). A ação de desenhar na infância como iniciação aos segredos do mundo [Çocuklukta çizme eylemi dünyanın sırlarına bir başlangıç olarak]. *Childhood & Philosophy*, 16, 1-22. <https://doi.org/10.12957/childphilo.2020.48283>
- Riley, H. (2017). Drawing as driver of creativity: Nurturing an intelligence of seeing in art students. *International Journal of Art & Design Education*, 36(3), 273-280.
- Riley, H. (2021). A contemporary pedagogy of drawing. *Journal of Visual Art Practice*, 20(3), 215-235.
- Sabirov, S. T. (2025). Analysis of the state of preparation of future fine arts teachers for the formation of competencies in illustrative drawing in schoolchildren in pedagogical theory and the practice of art education. *International Journal of Pedagogics*, 5(5), 156-159. <https://doi.org/10.37547/ijp/Volume05Issue05-39>
- Samaniego, M., Usca, N., Salguero, J., & Quevedo, W. (2024). Creative thinking in art and design education: A systematic review. *Education Sciences*, 14(2), 192. <https://doi.org/10.3390/educsci14020192>
- Sobirov, S. T. (2022). Developing students' imagination through illustration and illustrations in fine arts classes. *International Journal of Social Science Research and Review*, 5(6), 12-16. <https://doi.org/10.47814/ijssrr.v5i6.408>
- Vlasáková, T. (2026). Mental visualization as social practice: Repertoires, material mediation, and micro-temporality. *ACC Journal*, 32(3), 34-52. <https://doi.org/10.2478/acc-2026-0003>
- Yetkin Atacan, B. (2021). *Görsel uzamsal zekaya göre zihinde canlandırmanın ilköğretim görsel sanatlar dersi kapsamında incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Yüzbaşıyev, M. (2010). Resim sanatının kuralları. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 213-225.
- Ülger, K. (2023). 13 yaş çocuk çizimlerinin Lowenfeld'in sanatsal gelişim evreleri ile Piaget'in bilişsel gelişim kuramına göre incelenmesi. *Millî Eğitim*, 52(238), 1011-1034. <https://doi.org/10.37669/milliegitim.1107252>



BÖLÜM 5

Zamanın Dokusunda Semboller: Anadolu Kaya Resimlerinin Kültürel Kimlik Oluşumundaki Rolü

Tekin Bayrak¹

Giriş

Türklerin tarih sahnesindeki ilk ayak izlerini bıraktıkları ve yüzyıllar boyunca yurt edindikleri Avrasya'nın uçsuz bucaksız coğrafyasında, günümüze ulaşan en köklü ve sembolik değeri en yüksek maddi kültür varlıklarının başında petroglifler, yani kaya resimleri gelmektedir. Bu piktografik mirasın en eski ve arkaik örnekleriyle kronolojik olarak ilk kez Sibiryâ, Altay-Sayan bölgesi, Moğolistan ve Orta Asya bozkırlarında karşılaşılmaktadır. Güncel arkeolojik, epigrafik ve sosyo-kültürel araştırmalar, bu tasvirlerin yalnızca uzak bir coğrafyanın geçmişte kalmış donuk hatıraları olmadığını; aksine Türk dünyasının kozmoloji anlayışını, toplumsal yapısını ve tarihsel kodlarını taşıyan canlı birer kaynak olduğunu göstermektedir.

Türkistan bozkırlarından Kafkasya'ya, oradan da Anadolu'ya uzanan geniş kültür koridorunda benzer üslup, sembolizm ve morfolojik bütünlük gösteren kaya resimlerinin bulunuşu, bu eserlerin tarihin karanlık sayfalarını aydınlatabilecek birer metodolojik rehber olduğunu kanıtlamaktadır. Bu doğrultuda eldeki çalışma, dar bir bölgesel sınırlandırmaya sıkışıp kalmaksızın, Altaylar'da doğan bu kadim piktografik geleneğin Anadolu coğrafyasındaki makro ölçekli dağılımını mercek altına almaktadır. Araştırma, söz konusu görsel dilin ikonografik, morfolojik ve epigrafik çözümlemesini yaparak, Anadolu'daki Türk kültürel kimliğinin kökleşme, yayılma ve inşa süreçlerindeki tarihsel aktarım rolünü disiplinlerarası bir yaklaşımla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Türk varlığının Anadolu topraklarındaki tarihsel serüveni, yerleşik akademinin uzun yıllar boyunca savunduğu 1071 sınırlandırmasının aksine, çok daha köklü sosyo-politik ve kronolojik evrelere sahiptir; nitekim antik dönem yazılı belgeleri de bu sürecin İskit/Saka çağına dek uzandığını doğrulamaktadır. İskitlerin etnik aidiyeti ve Türk dünyası ile olan köken bağları Batı merkezli literatürde halen bir tartışma konusu olarak sunulmak istense de, topluluğun Avrasya sathında bıraktığı maddi kültür mirasları ve kültürel izleri yadsınamayacak bir somutluk arz etmektedir. Türkistan bozkırlarından güneye

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi. T.B.M.Y.O.
ORCID: 0000-0003-1703-6133

yönelerek Kimmerleri önlerine katıp Kafkasya koridorları üzerinden Doğu Anadolu'ya intikal eden İskitler, ilerleyen dönemlerde Suriye sınır boylarından Batı Anadolu'nun iç bölgelerine kadar uzanan geniş bir coğrafyada askeri, siyasi ve iktisadi izler bırakmışlardır (Herodot, 2014, ss. 62-63; Durmuş, 2008, s. 10). Söz konusu bu yoğun dinamizmin, göç rotalarının ve yerleşim alanlarının günümüze ulaşan en somut arkeolojik kanıtları ise kaya yüzeylerine işlenen petrogliflerdir. İskitlerin yüzyıllar boyunca Anadolu sahasında yürüttükleri bu hareketlilik esnasında, bilhassa Kuzeydoğu ve Doğu Anadolu başta olmak üzere farklı bölgelerde kendi kozmolojilerini, inanç pratiklerini ve hayvancılığa dayalı bozkır yaşantılarını tasvir eden çizgisel kompozisyonlar meydana getirdikleri görülmektedir (Ceylan, 2004, ss. 7-15). Bu betimlemelerdeki form (hayvan üslubu) ve sembolik muhteva, Orta Asya'daki kaya resmi evreniyle doğrudan bir köken ve genetik bağ ortaya koymaktadır.

Anadolu coğrafyasındaki erken evre Türk mevcudiyetine ve bölgedeki nüfuz alanlarına işaret eden bir başka mühim tarihsel safha, MS 4. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Avrupa Hunlarının Kafkasya hattını aşarak düzenledikleri sistemli askeri hareketler ve jeostratejik hamlelerle belirginleşmektedir. Geç Antik Çağ ile Erken Orta Çağ dönemine ait kroniklerde, Hun grubunun Anadolu sahasında bıraktığı sosyo-politik tesirler açık bir biçimde kayıt altına alınmıştır. Hun süvari tümenleri, Doğu Anadolu bölgesinden güney istikametine yönelerek Kudüs sınırlarına kadar uzanan geniş bir hat üzerinde ilerlemiş; aynı süreçte Orta Anadolu'da Kayseri ve Ankara civarına kadar sokularak bölgede güçlü bir askeri ve siyasi denetim mekanizması kurmuşlardır (Sevim, 2000, ss. 13-14).

Bilhassa Attila idaresi döneminde Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu ile yürütülen çok yönlü diplomatik temaslar, vergi/haraç yükümlülükleri ve dönemsel askeri ortaklıklar (Ahmetbeyoğlu, 2014, ss. 48-49), Türk topluluklarının bu kritik coğrafyayı derinlemesine tanımasını sağlamış ve ileride gerçekleşecek yerleşim dalgalarına uygun bir zemin hazırlamıştır. Avrupa Hun Devleti'nin bölgedeki etkinliğinin zayıflamasının ardından, 6. asrın başlarında tarih sahnesinde beliren bir diğer Türk kavmi Sabarlar (Savirler) ise Doğu Anadolu ve Kafkasya havzasındaki akınlarını tahkim ederek, Türk dünyasının Anadolu'ya yönelik nüfuz ve iskan politikasını kesintisiz bir tarihsel süreklilik halkasına dönüştürmüşlerdir (Karatay, 2010, s. 108).

Anadolu sahasında kalıcı bir kültürel kimliğin ve demografik tabanın şekillenmesinde yalnızca tek taraflı askeri hareketler değil; Doğu Roma İmparatorluğu'nun kendi sınır güvenliğini tahkim etmek, tampon bölgeler meydana getirmek ve ordunun muharip insan gücü açığını kapatmak maksadıyla uyguladığı sistemli yerleşim ve kolonizasyon stratejileri de belirleyici bir rol oynamıştır. 6. yüzyıldan itibaren Balkanlar ve Kafkasya koridoru üzerinden nakledilen Bulgarlar ile Avarlar; müteakiben 9. asırda Abbasi-Bizans sınır hattına, bilhassa Kapadokya ve civarına yerleştirilen Fergana Türkleri; 11. ve 13.

yüzyıllarda ise dalgalar halinde sökün eden Selçuklu/Türkmen akınlarına karşı bir askeri mukavemet hattı oluşturmak amacıyla Anadolu içlerine iskan edilen Hristiyanlaşmış Peçenek, Uz ve Kıpçak/Kuman toplulukları, Anadolu'nun etnik ve sosyo-kültürel yapısına kazınan en köklü temel taşlarındandır (Eröz, 1983, ss. 17-20; Yinanç, 1944, s. 167). Özellikle Ön Bulgar zümrelerinin 7. ve 8. yüzyıllardaki iskan haritası son derece çarpıcıdır. 755 senesinde Bizans idaresi tarafından Suriye ve Doğu Anadolu sınır şeridinden kaydırılarak Tohma ve Ceyhan nehirleri havzalarına jeostratejik gayelerle yerleştirilen Bulgar topluluklarının yanı sıra; Ankara-Kayseri hattı, Bursa ve çevresi, Güneybatı Anadolu'da ise Antalya ile Milas (Mylasa) civarında bu erken devir Türk boylarının bıraktığı izlere, hem toponimik (yer adları) hem de arkeolojik kanıtlarla tesadüf edilmektedir (Eröz, 1983, s. 18; Theophanes Confessor, 1997, s. 508).

1071 Malazgirt Meydan Muharebesi'ni izleyen dönemde ise Anadolu'nun geneline yönelik icra edilen kitlesel fütuhat dalgaları ve askeri liderler eliyle tesis edilen siyasi yapılar, coğrafyanın kesin olarak Türkleşmesi sürecine ivme kazandıran ve bu süreci kurumsal bir zemine oturtan temel dinamikleri meydana getirmiştir. Batı Anadolu ve Ege sahillerinde gerçekleştirdiği denizcilik faaliyetleriyle temayüz eden İzmir merkezli Çaka Beyliği ile Efes (Ephesos) havzasında egemenlik kuran Tanrıvermişoğulları Beyliği gibi siyasi teşekküller (Ayönü, 2009, ss. 1-5), Doğu Roma'nın batı sınırındaki otoritesini zayıflatırken; iç bölgelerde, bilhassa Denizli (Ladik) ve hinterlandında Türkmen nüfuzunun ve demografik baskınlığının kesinleştiği görülmektedir (Baykara, 2007, s. 36). 13. asrın ortalarına gelindiğinde, dönemin seyyah ve coğrafyacılarının kaleme aldığı raporlarda zikredilen; Denizli, Fethiye ve Burdur coğrafi üçgeninde, Orta Anadolu platolarında ve Güney/Güneydoğu Anadolu koridorlarında yüz binlerce Türkmen çadırının (göçebe unsurunun) mevcudiyetine ilişkin somut veriler, Anadolu coğrafyasının bu evrede etnik ve kültürel bakımdan topyekûn bir Türkleşme yaşadığını açıkça ortaya koymaktadır (Witteck, 1999, s. 86).

Bahsedilen bu köklü kronolojik ve makro-tarihsel akış içerisinde; Anadolu'nun sarp dağ yamaçlarına, yüksek yaylalarına ve korunaklı kaya sığınaklarına kazınan, vurulan yahut boyanan her bir piktogram, damga ve hayvan tasviri, esasen binlerce yıllık yaylacı hayat tarzının ve köklü bir ontolojik serüvenin sessiz ancak en dirençli somut şahitleridir. Anadolu sathındaki kaya resmi repertuarı, yalnızca estetik kaygılarla meydana getirilmiş ilkel birer sanatsal faaliyet ya da gelişigüzel çizimlerden ibaret olmayıp; İskitlerden Hunlara, Peçenek ve Kıpçaklardan Oğuz boylarına değin bu coğrafyayı yurt edinen tüm Türk kavimlerinin ortak kozmolojik tasavvurunu, inanç pratiklerini ve sosyo-kültürel kimlik inşasını kayıt altına alan piktografik birer görsel manifestodur. Yazılı belgelerin satır aralarında kalan bu çok katmanlı iskan ve fetih geçmişi, bugün dağ başlarında arkeolojik birer kanıt olarak beliren bu maddi kültür varlıkları ve sembol dilleriyle bütünleşerek zamanın ötesinde

ölümsüzleşmekte ve Anadolu topraklarının kültürel tapu senedini meydana getirmektedir.

Türk Kaya Resimlerine Genel Bir Bakış

Yazılı belgelerin suskun kaldığı yahut kronolojik kesintiler barındırdığı tarihsel evrelerde, Türk kültürünün erken devir izlerini, göç güzergâhlarını ve inanç evrenini somutlaştıran en kıymetli birincil maddi kültür varlıklarının başında kaya resimleri gelmektedir. Yerleşik tarih yazımının Anadolu coğrafyasındaki Türk mevcudiyetini çoğunlukla 1071 Malazgirt Zaferi ile başlatan sınırlandırıcı tezlerine tezat olarak, arkeolojik ve epigrafik bulgular bu topraklardaki Türk kültürel omurgasının çok daha köklü katmanlardan beslendiğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede kaya resimleri, Türk boylarının tarihsel süreçte tecrübe ettikleri sosyo-politik dinamikleri, soyut düşünce biçimlerini, ontolojik arayışlarını ve inanç ritüellerini kaya yüzeylerine işleyerek ebedileştirdikleri piktografik birer belge hükmündedir. Söz konusu tasvirler, sadece estetik kaygılar barındıran primitif birer sanatsal dışavurum olarak okunamaz; bilakis toplulukların kendi mevcudiyetlerini zamana tescil ettirdikleri köklü birer ifade aracı ve nesiller arası geçişi temin eden kolektif bir toplumsal hafıza zemini. Petroglifler, insanlığın erken evre yaşam pratiklerini, avcı-toplayıcı düzenden yaylacı hayvancılık modeline geçiş aşamalarını ve bu dönüşümdeki sosyo-ekonomik dinamikleri bugüne ulaştıran morfolojik köprülerdir. Nitekim Türk topluluklarının Avrasya sathındaki en eski yayılım hareketlerini ve yaşamsal gelişim rotalarını izlemek, bu kaya panolarında saklı sembolik kodların deşifre edilmesiyle kabildir; çünkü bu piktogramlar, cemiyetin geçirdiği kültürel aşamaları ve zihniyet dönüşümlerini kesintisiz bir süreklilik halkası dahilinde tetkik etmemize zemin hazırlar (Hoppal, 2013, s. 15). (Görsel 1)

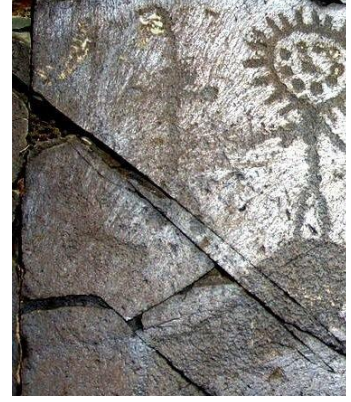
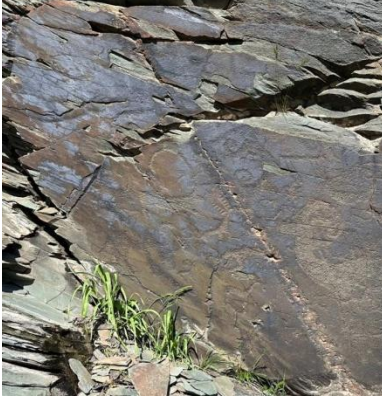


Görsel 1. Kazakistan Tamgalı Vadisi'nde bulunan Tunç Çağı petroglifleri.
<https://whc.unesco.org/en/list/1145>

Maddi kültürün ve iktisat tarihinin aydınlatılmasında yazılı belgeler ne derece merkezi bir işlev görüyorsa, tarih öncesi ile protohistorik evrelerin zihniyet yapısını derinlemesine tetkik etmek için de arkeolojik bulguların, hususi bir dal

olarak kaya resimlerinin sağladığı ikonografik malzemenin değeri o denli büyüktür. Bu panolar, çağın toplumlarının gündelik hayatlarına dair somut doneler barındırmanın ötesinde, geçmişin çağdaş insana naklettiği “Bizler buradaydık ve Tanrı’ya böyle yakardık” nidasını barındıran, evreni ve mikro-makro kozmosu idrak ediş tarzlarını yansıtan sembolik birer beyanname dir. Hem maddi hem de manevi motifleri senkretik bir potada birleştiren bu kompozisyonlarda; figürlerin bir bölümü nesnel doğa gerçekliğini (faunayı, av ritüellerini, silahları) simgelerken, bir diğer bölümü ise doğrudan doğruya kolektif bilinçaltında kök salan soyut ontolojik sembollerden, şamanik esrimelerden ve kozmolojik şemalardan meydana gelmektedir.

Petrogliflerin coğrafi dağılım haritası tetkik edildiğinde, bu kültür varlıklarının rastgele alanlara değil, bilinçli bir kutsallaştırma pratiği doğrultusunda belirlenmiş özel mekanlara işlendiği müşahade edilir. Gök Tanrı tasavvurunun ve gökyüzündeki aşkın kutsallığa yakınlaşma gayretinin bir yansıması olarak, bu tasvirlerin çok büyük bir kısmı yüksek rakıma sahip dağ doruklarına, sarp kaya yüzeylerine ve korunaklı sığınaklara nakşedilmiştir. (Görsel2) Kutsal olanla kurulan metafiziksel köprünün dağ zirvelerinde somutluk kazanması, icra edilen dinî fenomenin yahut ritüelin kutsiyet derecesini en üst seviyeye çıkarmıştır. Bu nedenle Türk kaya resmi geleneği; ekseriyetle mukaddes kabul edilen coğrafi formasyonlarda, yüksek tepelerde, dağ-su kültürünün kesişim sahalarında ve transhümant hayatın merkezinde yer alan su kaynaklarının etrafında varlık bulmuştur. Türk toplulukları tarafından meydana getirilen bu piktografik külliyyatın, törensel ve dinsel pratikleri ihtiva eden ilk arkaik numunelerine Altay-Sayan dağ silsilesinde ve Tanrı Dağları havzasında yoğun biçimde tesadüf edilmektedir (Çoruhlu, 2013, s. 191). Söz konusu kaya resmi panolarının hemen yakınında açığa çıkarılan kurban sunum alanları, kurgan yapıları, ayin zeminleri ve tasvirlerdeki kültürel yoğunlaşma, bu mekanların kadim Türk inanç dünyası ve şamanik kozmoloji şeması bağlamında işlevsel kılınarak kutsallaştırıldığının en belirgin arkeolojik delilidir.



Görsel 2. Tamgalı petroglifleri içerisinde yer alan güneş başlı antropomorf figür. Hoppál, (2013).

Tanrı Dağları havzasından başlayarak Kafkasya koridoru üzerinden Anadolu'nun iç bölgelerine ve sahil şeritlerine kadar uzanan bu muazzam coğrafi aks, Türk kültür ekosisteminin mekansal ve stratejik sınırlarını belirlemektedir. Bu köklü ve kesintisiz kültürel devamlılığı bugün Anadolu'nun farklı vilayetlerinde (Kars, Erzurum, Erzincan, Ordu, Ankara, Hakkari ve tüm Toros dağ silsilesi hattında) somut numuneleriyle müşahade etmek mümkündür. Anadolu'nun dik kaya yüzeylerinde karşımıza çıkan petroglifler; üslup, tipoloji ve ikonografi bakımından Orta Asya'daki kök kültür merkezlerinin yüksek rakımlı ve jeostratejik noktalara nakşettiği sembollerle, hayvan üslubu formlarıyla ve erken devir damga nizamıyla tam bir morfolojik örtüşme sergilemektedir.

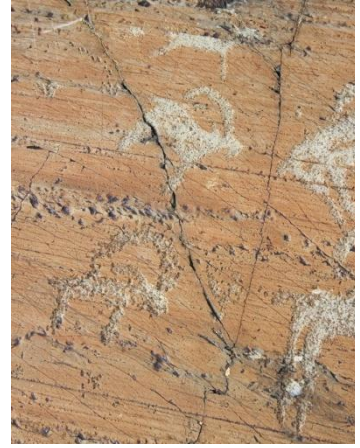
Bilhassa Toroslar başta olmak üzere Anadolu sathındaki yüksek platolar, dağlık koridorlar ve nehir havzaları, bozkır kökenli göçebe/yörük topluluklarının hayvancılığa dayalı iktisadi modellerini ve geleneksel hayat tarzlarını idame ettirebilmeleri adına son derece elverişli bir ekolojik zemin hazırlamıştır. Söz konusu bu çevresel uyum dolayısıyla, farklı kronolojik evrelerde dalgalar halinde Anadolu sahasına nüfuz eden Türk boylarının ilk iskan alanı olarak seçtiği bölgeler doğal bir yönelimle bu dağlık silsileler ve onların hinterlandları olmuştur. Bu korunaklı coğrafi sahaları yurt edinen Türk zümreleri, buralarda sadece hayvancılık gibi ekonomik pratiklerini yürütmekle kalmamış; Orta Asya'nın kadim bozkır dünyasından tevarüs ettikleri kozmolojik tasavvuru, dinsel törenleri ve piktografik gelenekleri de sürdürme ve kaya yüzeylerine kazıma imkânı elde etmişlerdir.

İslam öncesi Türk inanç dairesinin ve animistik evren tasavvurunun temelini teşkil eden "her nesnenin gizil bir güce yahut ruha (iye) malik olduğu" yönündeki kabul, Anadolu'nun İslamlaşma evresinde de bütünüyle ortadan kalkmamış, senkretik bir dönüşüm geçirerek mevcudiyetini muhafaza etmiştir. Bozkır

kültüründeki dağ ve tabiat kültü, Anadolu coğrafyasında dağların zirvelerinde yer alan eren/evliya yatırlarına, ulu şahsiyetlerin menkıbelerine ve kutsal adak ağaçlarına evrilerek halk dindarlığının ayrılmaz bir cüzü haline gelmiştir. Söz konusu bu vaziyet, esasen dağların aşkın ve canlı organizmalar olduğu yönündeki kadim animistik mülhazanın, monoteist bir örtü altında varlığını sürdüren teolojik bir yansımasıdır. Dolayısıyla, Türkistan steplerinde neşet eden kadim ritüellerin ve sembolik dillerin; kaya resimleri, damgalar ve piktogramlar kanalıyla Anadolu sathının kültürel peyzajına taşındığı açıkça görülmektedir. Taşlar üzerine kazınan bu dilsiz semboller, Anadolu'daki Türk kültürel kimliğinin tarihsel ve sosyo-kültürel inşasında, coğrafyanın tapu senedini meydana getiren sessiz fakat sarsılmaz en güçlü maddi temel taşları durumundadır.

Kaya Resimlerinde Kutsal Hayvanlar, Şamanizm ve Toplumsal Kimlik

Avrasya bozkır sahasından Anadolu yarımadasına sökün eden piktografik mirasın figüratif dağarcığı morfolojik ve taksonomik bakımdan sınıflandırıldığında; dağ keçisi (teke) ve geyik tasvirlerinin niceliksel ve niteliksel açıdan tartışmasız bir baskınlığa malik olduğu müşahade edilir.(Görsel 3) Bu temel sembolik eksenin çeperinde ise at, deve, köpek, kurt, koyun ve sığır gibi Türk topluluklarının sosyo-ekonomik ve pastoral yaşantısının ayrılmaz birer cüzü olan diğer faunal ögeler kümelenmektedir. Türk kültür coğrafyasının makro ölçekteki genel karakterinde görüldüğü üzere, Anadolu'nun değişik mevkielelerinde yer alan Yazılıkaya, Yankıtaşı ve Çağmanönü gibi kaya resmi istasyonlarında da en yüksek frekansta tespit edilen evrensel motif dağ keçisidir. Bilimsel açıdan asıl çarpıcı olan nokta; coğrafi yönden birbirine son derece uzak bu farklı lokalitelerdeki dağ keçisi betimlemelerinin; boyut, morfolojik çizgiler ve stilistik form açısından adeta tek bir sanatsal ekolün yahut ortak bir zihinsel kalıbın ürünüymüşçesine şaşırtıcı bir homojenlik ve benzerlik ortaya koymasıdır. Çin'in kuzey hatlarından Karadeniz'in kuzey steplerine, oradan da Kafkasya koridoru üzerinden Anadolu içlerine değin uzanan o muazzam trans-Avrasya bozkır şeridinde; balballardan sancak uçlarına, kurgan dikmetaşlarından sarp kaya yüzeylerine kadar her alanda beliren "Sıgun-Keyik" (dağ keçisi/geyik) sembolizmi, ikonografik tekâmülünü devam ettirerek Kök Türkler devrinde siyasi ve estetik bir zirve noktasına erişmiştir (Esin, 1978, s. 95; Çay, 1983, s. 22). Bununla birlikte, bahse konu görsel geleneğin köken şifreleri Kök Türk evresinin çok daha gerisine, Neolitik ve Kalkolitik dönemlerin şafak vaktine kadar gitmektedir. Nitekim Altaylar'daki Kalbaktaş kaya resmi alanında binlerce yıllık bir kronolojik kesit boyunca bu figürlerin kesintisiz bir biçimde işlenmiş olması, söz konusu piktografik devamlılığın en somut delilidir (Somuncuoğlu, 2008, s. 36).



Görsel 3. Orta Asya kaya resimlerinde yaygın olarak görülen dağ keçisi, geyik ve av sahneleri.

Hoppál, (2013).

Esin'e (1978, s. 95) göre bu tasvirlerin Avrasya ve Anadolu sathındaki coğrafi yaygınlığı ve kalıcılığı, dağ keçilerinin Gök Tanrı inanç evreniyle olan köklü teolojik bağlarıyla doğrudan ilintilidir. Eski Türk kozmoloji düşüncesinde, dağ keçilerinin insanların fiziki olarak erişemediği sarp, dumanlı ve kutsal dağ doruklarında, gökyüzüne en yakın dikey sınırlarda hayat sürmesi, onların aşkın yaratıcıya en yakın dünyevi varlıklar olduğu mülâhazasını doğurmuştur. Bu sakralize edilmiş yüksek mevkilerin yegane sakinleri olan dağ keçileri, dikey dünya ekseninde Gök Tanrı ile yeryüzündeki insan toplulukları arasında metafiziksel birer aracı ve trans-kozmik birer haberci olarak telakki edilmiştir. İnanç sisteminin pratik uygulayıcıları olan kamlar, trans haline geçtikleri ritüeller esnasında ata ruhlarının ve koruyucu iyelere ait enerjilerin biçimine bürünmek gayesiyle bu mukaddes hayvanların boynuzlarından yapılan özel başlıklar takmışlar, kam davullarının deri yüzeylerine bu figürleri dinsel birer koruyucu kalkan vasfıyla nakşetmişlerdir. Bu çerçevede, bahse konu sakral varlıkların, Gök Tanrı'ya ya da alt-üst alemlere icra edilen manevi-kozmik seyahatte kamın önünde yürüyerek ona rehberlik eden birer ruh kılavuzu vazifesi üstlendiğine inanılmaktadır. Bunun yanı sıra derin bir mitolojik alegoriyi barındıran bu hayvanlar, evrenin merkezini simgeleyen ve hükümdarın egemenlik sahası olan "yış"larda (kutsal ormanlı dağ) yaşamakta, boy ve sülale orijin mitlerinde kurucu rasyonel güç olarak merkezi bir rol oynamakta ve kutlu otorite gereği yalnızca hakan tarafından avlanabilmektedir (Esin, 1978, s. 95). Dağ keçisi ve geyiği korumaya yönelik bu dinsel kutsiyet ve tabular o denli köklüdür ki, onları kozmik döngüye aykırı biçimde zamansız veya haddinden fazla avlamanın sosyo-hukuki yaptırımını, tarihin muayyen evrelerinde töre gereği ölüm cezasıyla sabitlenmiştir. (Görsel 4) Kağanlar ve kurultaylar tarafından yürürlüğe konulan bu kadim

ekolojik-dini yasak ve koruma refleksi, bugün Anadolu'nun dağ köylerinde yaban keçilerine zarar vermenin, onları avlamanın halen mistik bir lanet ve uğursuzluk sebebi sayılması, toplumsal olarak şiddetle dışlanmasıyla, binlerce yıllık bir kültürel süreklilik tecellisi olarak mevcudiyetini idame ettirmektedir (Dalkesen, 2015, s. 61).



Görsel 4. Hakkâri ve Doğu Anadolu bölgesindeki kaya resmi örnekleri. Belli, (2012).

Türk kültür morfolojisinde soyluluğun, siyasi istiklalin, muharip cesaretin ve dünyevi hudutları aşarak erişilmez olana (zirveye) ulaşmanın piktografik istiaresi olan dağ keçisi; Kök Türk kağanlık sülalesinde resmi hanedan damgası olarak tatbik edilerek, hakanın egemenlik meşruiyetini ve ulu vasfını sembolize etmiştir (Ceylan, 2004, s. 30; Gömeç, 2000, s. 66). Avrasya bozkır dünyasının çetin ve devingen iklimatik şartlarında, Moğolistan platolarından Macaristan ovalarına değin uzanan geniş coğrafi düzlemde pastoral hayvancılık ve göç stratejileri zemininde filizlenen bu hayvan üslubu estetik anlayışı; Altaylar ve Tanrı Dağları'ndan aşamalı dalgalar halinde Anadolu sahasına taşınan konargöçer yaşantının somut bir sosyo-kültürel mahsulüdür. Bu doğrultuda Anadolu genelindeki kaya panolarında ve sığınak yüzeylerinde yalnızca kutsiyet atfedilen geyik ve keçileri değil; aynı zamanda at, deve, koyun ve sığır gibi Türk kavimlerinin evcilleştirdiği, iktisadi nizamını üzerine inşa ettiği ve yaşamını adadığı evcil faunanın çizgisel tasvirlerini de eş zamanlı olarak takip etmek mümkündür. Anadolu'nun farklı yörelerinde tespit edilen kaya resimleri, bu köklü hayvan üslubu terminolojisiyle harmanlanarak, Türk bozkır kültürünün Anadolu yarımadasındaki sessiz görsel manifestosu ve kültürel kimliğin zamana karşı en mukavemetli sembolik şifreleri halinde kayaların dokusuna mühürlenmiştir.

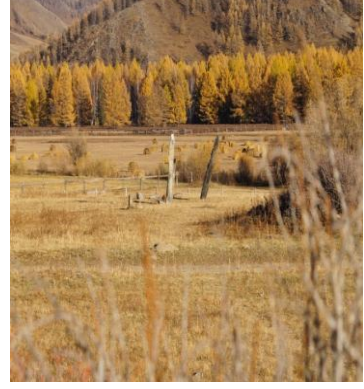
Beşeriyet tarihinin derin evrelerindeki antropolojik katmanlar incelendiğinde, insan ile hayvan arasında tesis edilen sarsılmaz ve ontolojik bağın kökenleri, avcı-toplayıcı çağların mağara duvarlarına ve açık hava kaya yüzeylerine kazınan yoğun faunal tasvirlerde kendini açıkça hissettirmektedir. Bu köklü süreçte, avcı-toplayıcı hayat tarzından konargöçer-pastoral düzene evrilme; toplulukların

hayvanların mevsimlik göç güzergâhlarını izlemesi, tabiatı gözlemlemesi ve nihayetinde onları evcilleştirerek denetim altına almasıyla eş zamanlı ve senkronize bir biçimde gelişim göstermiştir.

Söz konusu bu sosyo-ekonomik dönüşüm, insanoğlunun doğadaki canlılara yalnızca pragmatik ve iktisadi (et, süt, yün gibi faydalar sağlayan) birer nesne gözüyle bakmayıp, onlara derin manevi, kozmolojik ve metafizik anlamlar atfetmelerine de olanak tanımıştır. Mukaddes addedilen bu hayvanlar, klan ve boyların kolektif hafızasında ulu bir kutsallık kazanarak zamanla sosyo-dini mimaride birer zoolojik "kült" yahut "totemik ata" kimliğine bürünmüşlerdir. Türk düşünce ve mitoloji dairesinde hayvanlar, kartezyen bir ayrılmaya tabi tutulmaksızın, tıpkı insan gibi yaşayan, tabiatın ritmini işiten, akıl yürütebilen, gizemli dillere vakıf ve insanla dikey/yatay ekseninde iletişim kurabilen aşkın varlıklar olarak telakki edilmiştir. Bu doğrultuda faunal ögeler, epik destanlarda ve kozmogoni metinlerinde kimi zaman toplumu badirelerden muhafaza eden karizmatik bir iktidar sembolü, kimi zaman da türeyiş mitlerinin kurucu ve kılavuzluk eden ana kaynağı pozisyonundadır (Ögel, 1993; İnan, 2000).

İskit-Sibiryaya Sanatından Anadolu'ya Geyik (Sıgun-Keyik) İkonografisi ve Kozmolojik Dönüşüm

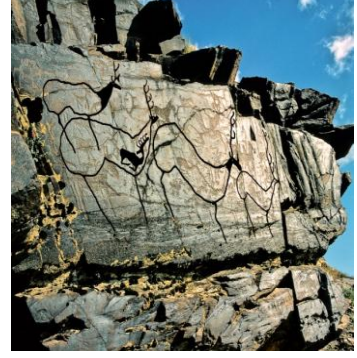
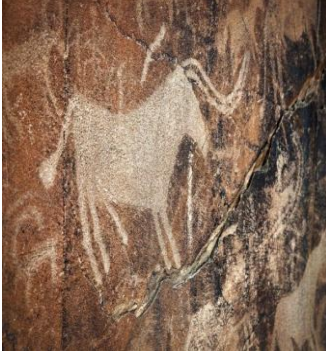
Konargöçer yaşam stratejilerinin ve bozkır ekosisteminin tam merkezinde konumlanan geyiğin, Türk evren tasavvuru ve inanç dairesinde aşkın bir rehber, sakral bir yol gösterici olarak telakki edilmesi, coğrafi ve sosyo-kültürel dinamiklerin doğal bir tecellisidir. (Görsel 5) Geyik, Avrasya sathındaki Türk topluluklarında yalnızca faunal bir öge ya da en çok avlanan/sevilen canlılardan biri olmanın ötesinde, kolektif bilinçaltının ve soy kütüğü (orijin) efsanelerinin odağında yer alan kurucu bir totemik arketip kimliğindedir. Pek çok arkaik ve kadim cemiyetin mitolojik evreninde müşahade edildiği üzere Türklerde de geyik; klanlar darda kaldığında, göç güzergâhlarını kaybettiğinde yahut kıtlık dönemlerinde ansızın ortaya çıkarak onlara kılavuzluk eden tözsel bir kurtarıcı pozisyonundadır. Buna karşılık, onun sakralitesine (kutsallığına) yönelik icra edilecek herhangi bir hürmetsizlik ya da tabu ihlali (haddinden fazla yahut zamansız avlanma), topluluğun üzerine kozmik bir uğursuzluk ve felaketin çökeceği kabulünü doğurmuştur. Kronolojik bakımdan erken devirlerden itibaren İskit-Sibiryaya hayvan üslubu sanatında geyik, kozmik "hayat ağacı" ile ontolojik bir bağ tesis ederek, dişil yaratıcı ruhun, doğurganlığın ve evrensel yenilenmenin piktografik timsali olarak işlenmiştir (Roux, 2011).



Görsel 5. Orta Asya'da kaya resimlerinin yakınında bulunan kurgan ve ritüel alan örnekleri

https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-1116?utm_source=chatgpt.com

Kaya resimlerinde karşımıza çıkan geyik motifi, bilhassa Saka-İskit zümrelerinin doğayı, mikro-makro kozmosu ve dikey dünya eksenini idrak etme biçimiyle doğrudan ilintili olup, kamlık trans gerçekliğinin ayrılmaz bir cüzüdür. (Görsel 6) Bu piktografik panoların, topluluğun sözlü kültür repertuarında yer alan kozmogoni şarkılarını, epik kahramanlık destanlarını hafızada canlı tutmasının yanı sıra; kamın trans esnasında öte alemdeki doğaüstü kudretlere ve iyelere odaklanmasına yardım eden vizüel birer katalizör vazifesi gördüğü mülahaza edilmektedir. Arkeolojik ve etnoarkeolojik veriler, arkaik çağlarda geyik motifinin kozmosun kökeni klanın ontolojik atası ve varoluşun eskatolojik sonu ile bir bütün olarak algılandığını; ölümden sonra dirilme, mevsimsel yenilenme ve "kutsal ana" arketipiyle özdeşleştirildiğini ortaya koymaktadır (Jacobson, 1993; Roux, 2011).



Görsel 6. Tamgalı petrogliflerinde görülen geyik, ve at figürleri.
<https://whc.unesco.org/en/list/1145>

Bilhassa azametli ve mübalağalı boynuzlarla betimlenen erkek geyik tasvirleri, kamların tabiatıta mevcut gizil ruhlarla ve mensubu oldukları cemiyetle iletişim tesis ederken sevk ve idare ettikleri ritüelistik pratiklerin somut birer göstergesidir. Kaya yüzeylerine bu piktogramları işleyen arkaik dönem sanatkârları, trans halindeki duyusal ve metafizik tecrübenin estetik kudretini tahkim etmeyi ve kamların ruhlar aleminde icra ettiği zamansız seyahati taşla kazıyarak ebedi kılmayı amaçlamışlardır. Ne var ki, MÖ II. binyılın son çeyreğine doğru bozkır sahasında pastoral hayvancılığa dayalı iktisadi strüktürün kurumsallaşması, metalürjinin (demircilik) tekâmül etmesi ve buna endeksli olarak yeni askeri-idari konfederasyonların tarih sahnesine çıkmasıyla birlikte; kurt, at, yırtıcı kuşlar ve koç/koyun gibi faunal unsurlar kültürel ve siyasi düzlemde daha baskın birer kimlik ögesi vaziyeti almıştır. Bahse konu sosyo-ekonomik dönüşüm evresinde, başlangıçta mutlak ve egemen bir sakral figür addedilen geyik; Türk boylarının avcı-toplayıcı dinamiklerden muharip, üretici ve konargöçer bir devlet modeline (atlı bozkır medeniyetine) evrilmesiyle birlikte, bilhassa kurt ve at gibi askeri/siyasi iktidar sembollerinin gölgesinde zamanla hiyerarşik bakımdan ikinci plana tehir edilmiş yahut onlarla senkretik bir muvazene içinde temsil olunmaya başlanmıştır. Fakat yaşanan bu hiyerarşik yer değiştirmeye karşın, kaya panolarına mühürlenene bu semboller, Altaylar'dan Anadolu coğrafyasına sükün eden Türk kültürel kimliğinin ve halk dindarlığının en köklü, en mukavemetli mitolojik katmanlarını teşkil etmeyi sürdürmüştür.

Bozkır Çağının Stratejik Gücü: At Kültü, Askeri Teşkilatlanma ve Günümüz Anadolu'sundaki İzleri

Tarihî ve epigrafik vesikalar, bir Türk'ün sosyo-kültürel yaşantısında atın alelade bir binek vasıtası yahut iktisadi bir meta konumunda bulunmadığını; bilakis onunla doğumdan vefata değin kader birliği yaptığı, antropolojik

düzlemde adeta tek bir vücutta bütünleştiği sarsılmaz bir yoldaş olduğunu her vesileyle ortaya koymaktadır. Nitekim Türk inanç evreninin kozmogoni mitlerinde, insanın varoluşsal bakımdan atla birlikte ve eş zamanlı olarak halk edildiğine dair köklü bir ontolojik kabul yer almaktadır. Erken devir Türk toplulukları, tabiat içerisinde edindikleri ampirik tecrübe, bilgi ve teknik birikimi, atın sunduğu yüksek sürat ve mobilite kanalıyla muazzam coğrafi sahalara hızla taşımışlardır; bu vaziyet Avrasya genelinde sosyo-kültürel mübadele imkânlarını en üst seviyeye çıkararak hem maddi kültürü hem de zihniyet dünyasını küresel ölçekte tahkim etme gücü bahşetmiştir. Beşeriyet tarihinin iktisadî, askeri ve siyasî gelişim seyrindeki en devrimsel kırılma ve sıçrama eşiklerinden birinin atın evcilleştirilmesi olduğunu ve bu dönüşümün merkez üssünde bozkır kültürünün yer aldığını ifade etmek bilimsel bir mecburiyettir (Rasonyi, 1971). Türklerin dünya tarihinde başka hiçbir canlı varlıkla bu derece ontolojik ve organik bir bağ tesis etmediği müşahade edilirken, bu kadim münasebetin izleri bugün halen Hazar ötesinden Anadolu'nun en ücra köşelerine değin Türk dünyasının her fasetinde tüm canlılığıyla mevcudiyetini ve kültürel kodlarını muhafaza etmektedir (Kafesoğlu, 2011).

Eski Türklerin dünya medeniyet tarihinin inkişafına sunduğu iki temel dayanak noktası at ve demirdir. Günümüzün havacılık ve motorlu araç teknolojisi çağdaş dünya adına ne denli hayati ve stratejik bir mana ihtiva ediyorsa, at da bozkır çağının jeopolitik ve iklimatik koşullarında tam manasıyla aynı stratejik, lojistik ve askeri ehemmiyete sahipti. Yalnızca bir ulaşım ve muharebe vasıtası değil, aynı zamanda Gök Tanrı ve mukaddes atalar ruhu için sunulan en muteber, en üst düzey kurbanlık unsur olarak da telakki edilen atın bu merkezi konumuna, sözlü gelayışten yazıya geçirilen Dede Korkut anlatılarında da sıklıkla tesadüf edilmektedir; boy beylerinin ulu meclislerde aygır kestirerek toy düzenlemeleri ve ziyafetler tertip etmeleri, bu hayvancıl değerın sosyo-politik bir yansımasıdır (Ergin, 2016). Çin yıllıklarında Asya Hun Devleti'nin kurucusu Mete Han ve onun efsanevi atının sürati, vasıfları ve diplomatik krizlere sebebiyet veren değeriyle alakalı aktarımlar, bu hayvanın alelade bir canlı olmaktan öte, doğrudan bir devlet egemenliği ve karizmatik iktidar sembolü olduğunu açıkça gözler önüne sermektedir. Öyle ki, Mete Han'ın babası Tümen Yabgu'nun ulu atını hedef alan ısıklı ok talimi, doğrudan meşru devlete ve babalık otoritesine karşı bir ihtilal ve başkaldırı şeklinde yorumlanmıştır (Onat vd., 2015; Otkan, 2018).

Atın diğer yerleşik yahut göçebe kavimlerde ekseriyetle marjinal bir mitolojik unsur veya salt bir ziraat aracı olarak kalmasına tezat olarak, Türklerde askeri, idari ve siyasî teşkilatın tam merkezine konumlandırılması, Türk devlet aygıtının süratli, dinamik ve yayılmacı bir karakter kazanmasını sağlayan ana dinamiktir. (Görsel 7) Bozkır süvarilerinin binicilik maharetiyle bütünleşen bu lojistik kudret, askeri örgütlenmenin ve ordu-millet felsefesinin ruhunu şekillendirmiştir. Bu organik bağ, isim verme geleneklerinde de kendini sarıh bir biçimde hissettirir; Kök Türk şehzadesi Köl Tigin'in ünlü kitabelerde adı geçen atı "Alp-

Şalçı" örneğinde müşahade edildiği üzere, normal şartlarda yalnızca insan kahramanlara atfedilen "Alp" (kahraman/bilge) unvanı atlara da bahşedilmiştir. Bu gelenek Manas Destanı'nda "Kıl Ciren", Anadolu coğrafyasındaki Battal Gazi anlatılarında ise "Aşkar" gibi isimlerle varlığını sürdürerek, atı kahramanın epik ve fiziki mevcudiyetinden tecrit edilemez birer özne pozisyonuna taşımıştır (Ögel, 1993).



Görsel 7. Saymalıtaş kaya resimlerinde görülen atlı savaşçı tasvirleri. Martinez, (2014).

Atın varoluşsal tözünün rüzgârdan halk edildiğine dair yaygın animistik inanış; onun süratine, mukavemetine ve devingenliğine atfedilen manevi-metafizik derinliği rasyonelleştirme işlevi görür. Sosyo-mekansal yaşantıda ev, çadır yahut bark inşa olunurken kut celbetmesi gayesiyle orta direğe at sütü sürülmesi, ateş ve dağ ruhlarından koruma talep edilirken kutsiyet atfedilen at yelelerinin ritüelistik birer nesne vasfıyla kullanılması bu inanç sisteminin en yaygın pratiklerindendir (İnan, 2000). Atın kutlu nefesinin şer niyetli ruhları (al karısı, albastı, tepegöz) defettiğine dair sarsılmaz kabul, bu hayvanın On İki Hayvanlı Türk Takvimi'ndeki kronolojik yerini tahkim etmiş; "At Yılı"na geçildiğinde o senenin bereket, fetih ve sürat getireceğine yönelik makro-toplumsal kehanetlerin tebellür etmesine zemin hazırlamıştır. Tarihsel süreç içerisindeki bu inanç akışı inkıtaya uğramamış, İslamlaşma sonrası Anadolu coğrafyasında da senkretik halk dindarlığı kalıplarında mevcudiyetini sürdürmüştür. Bugün halen Anadolu'nun kırsal kesimlerinde, bilhassa Toroslar, Avşar ve Yörük köylerinde çocukların nazarlıklarında, çadır girişlerinde ve konutların dış duvarlarında apotropaik (kötülük savar) bir kudret olarak istifade edilen "at nalı" sembolizmi, binlerce yıllık bu at kültürünün yaşayan en somut, en mukavemetli arkeo-etnografik kalıntısı durumundadır. Kaya yüzeylerine derin oyma (petroglif) tekniğiyle nakşedilen at tasvirleri, salt bir hayvanın anatomik gösterimi olmayıp; Türkistan steplerinden Anadolu yarımadasına aktarılan bu

sarsılmaz "yoldaşlık" hukukunun ve kültürel kimlik şuurunun zamana meydan okuyan en güçlü mühürleridir.

Kamlık (Şamanizm) Kurumu: Toplumsal Bilge, Ritüel Liderlik ve Petrogliflerdeki Görsel Belgeler

Beşeriyet tarihinin ve dinler tarihinin en çok tartışılan, üzerinde pek çok oryantalist spekülasyon üretilen fenomenlerinin başında gelen şaman kavramı; Türk kültür ve inanç dünyasında Batı literatüründeki "büyücü", "sihirbaz" yahut "vudu rahibi" gibi indirgemeci nitelermelerden çok daha köklü, rasyonel ve derin bir toplumsal işlevselliğe haizdir. Dilbilimsel açıdan Tunguzca kökenli bir kelime olan ve Rus akademisyenler vasıtasıyla Batı bilim dünyasına entegre edilen "şaman" tabiri yerine, Türk halkları tarih boyunca kendi öz dillerinde yer alan "Kam" veya "Baksı" kelimelerini kullanmayı ihtiyar etmişlerdir (İnan, 2000). Kamlar, yalnızca dinsel-kültik merasimleri ritüelistik düzeyde sevk ve idare eden din adamları değil; doğanın ritminden, nebatatın morfolojisinden ve sıkı bir usta-çırak (ata-torun) münasebetiyle atalarından tevarüs ettikleri kadim ezoterik bilgileri pratikte uygulayan; hastaları sağaltan (psikiyatrik ve fiziki tabiplik), kötü ruhların sebebiyet verdiği sosyo-psikolojik anomalileri bertaraf eden ve klanın bütüncül dengesini muhafaza eden yüksek entelektüel ve tıbbi dirayete sahip bilge şahsiyetlerdir (Görsel 8). Avrupa Hun İmparatorluğu devrine ait Grekçe vesikalarda "Ata-kam" ve "Eş-kam" gibi kurumsallaşmış dinsel unvanların zikredilmesi, bu müessesenin Hunlardan Altay ve Sayan topluluklarına değin uzanan muazzam Avrasya coğrafyasında ortak bir kimlik, statü ve hiyerarşi nişanesi olduğunu tarihsel olarak tescillemektedir (Kafesoğlu, 2011). Kam (şaman), eski Türk sosyal yapısında ruhlar alemi ile ölümlü insan toplulukları arasında kozmik köprüler kuran ritüel bir lider olmanın yanı sıra; doğumdan ad koymaya, av törenlerinden cenaze merasimlerine (yuğ) ve tabiat hadiselerinin (yağmur yağdırma/yada taşı kültü) kontrolüne kadar kolektif hayatın her evresinde toplumsal şuuru, hukuku ve töreyi şekillendiren merkezi bir aktördür (Eliade, 1991).



Görsel 8. Sibirya ve Altay sahasında belgelenen boynuzlu kam başlıkları. Şamanların ruhsal yolculuk sırasında kutsal hayvanların gücünü temsil eden sembolik donanımlar. Hoppál, (2013).

Sibirya, Altay, Sayan ve İç Moğolistan sahalarındaki kaya resmi alanları (petroglifler); modern bilim camiası tarafından Türk inanç sisteminin ve şamanik kozmolojinin binlerce yıllık ilk somut, tahrifata uğramamış birincil arkeolojik delilleri olarak kabul görmektedir. Bilhassa Yenisey havzasında ve Baykal Gölü çeperindeki kaya panolarında saptanan piktogramlar, bu bölgelerdeki kamların milattan önceki binlerce yıllık zaman dilimlerinde mevsimlik döngüsel merasimler (ekinoks ayinleri, gün dönmeleri) ifa ettiklerini ve bu ritüelistik sahneleri taşa nakşederek ölümsüzleştirdiklerini ortaya koymaktadır (Arslan, 2005, ss. 57-74). Özbekistan, Kazakistan ve Kırgızistan sınırlarındaki dağlık kütlelerde yer alan ve kökenleri Mezolitik/Neolitik devirlere değin uzanan bazı kaya resimlerindeki antropomorfik (insan biçimli) motiflerin tam manasıyla şamanik niteliği üzerinde akademik ihtilaflar devam etse de; Bakır ve Bronz Çağı'na gelindiğinde, ellerinde davul tutan, başlarında boynuzlu/tüylü taşlar bulunan, vecd (trans) halinde dans eden bariz kam figürlerinin ve onlara has kozmolojik sembollerin kaya yüzeylerinde radikal bir biçimde tebarüz ettiği müşahade edilmektedir. Bu ikonografik somutlaşma, muayyen bir uzmanlar zümresinin (kam sınıfının) toplumsal nizamda karizmatik ve dinsel bir liderlik vasfıyla kurumsallaşmaya başladığını ve dağınık sosyal şuurun örgütlü, sistemli bir inanç/mitoloji boyutuna evrildiğini arkeolojik düzlemde belgelemektedir (Hoppal, 2013).

Şamanik öğelerin, maskelerin ve ritüel sahnelerinin Bronz Çağı kaya resimlerinde kantitatif olarak yoğunlaşması, kamlık inancının ilk kez bu evrede neşet ettiği anlamına gelmez; aksine tekâmül etmiş bir ikonografik dil sunan bu arkeolojik veriler, bahse konu kadim ananın çok daha eski antropolojik evrelerde kök salarak olgunlaştığına işaret etmektedir (Rozwadowski, 2017). Avrasya bozkır koridorları boyunca asırlar zarfında vuku bulan kitlesel göç hareketleri ve transhümant nüfus hareketlilikleri, bu inanç manzumesini ve onun evrensel görsel alfabesi olan kaya resmi geleneğini Türkistan'ın iç kesimlerinden Anadolu yarımadasının en batı uçlarına değin kesintisiz bir hat üzerinden delege etmiştir. Coğrafi muhitin sunduğu imkanlara göre mahalli ve stilistik birtakım mikro farklılıklar arz etseler de, bu resimlerdeki ortak sembolizm nizamı, Türklerin doğa, mikrokozmos, evren ve yaratıcı kutsiyet arasında tesis ettiği o köklü ve organik köprünün en sarsılmaz maddi kanıtıdır. Anadolu'nun yüksek dağ zirvelerine, yaylalarına ve sarp kaya sığınaklarına kadar sirayet eden bu şamanik/animistik izler, Altaylardaki bir kam ayininden Toroslardaki yahut Doğu Anadolu'daki bir Yörük-Türkmen kültürel mirasına uzanan o kopmaz süreklilik halkasının, zamanın dokusuna kazınmış ölümsüz, dilsiz ve sarsılmaz birer şahididir.

Sonuç

Son dönemlerde ivme kazanan bilimsel tetkiklerle birlikte, petrogliflerin ve kaya resimlerinin tarihsel bağlarımızı ve kökenlerimizi anlamlandırmadaki rolü çok daha sarıh bir mahiyet arz etmektedir. Bu dilsiz kültür varlıkları, maziye ait karanlık noktaları aydınlığa kavuşturan ampirik birer meşale vasfıyla modern bilim camiasının önünde yer almaktadır. Türk kavimlerinin tarihsel süreçte devingen bir yapıda bulundukları, göç güzergâhları ve yaylak hatları tesis ettikleri o muazzam coğrafi sahanın hemen her noktasında tebarüz eden bu kaya panoları, yalnızca estetik kaygılarla üretilmiş prehistorik sanat eserlerinden ibaret değildir. Aksine, mezkûr coğrafyayı vatan haline getiren, zamanın aşındırıcı ve yıpratıcı tesirlerine meydan okuyarak günümüze intikal eden paha biçilemez birer tarihi ve kültürel vesikadır. Kıtalar arası mesafelere ve araya giren asırlara tezat olarak, motiflerde müşahede edilen şaşırtıcı benzerlik ve üslup ortaklığı, bu tasvirlerin rastlantısal çizimler olmadığını, arka planlarında müşterek bir zihniyet evrenini ve kozmolojik algıyı barındırdığını sarıh bir biçimde gözler önüne sermektedir.

Anadolu'nun sarp dağ kütlelerinde, geçit noktalarında ve su havzalarında tespit edilen farklı evrelere ait kaya resimleri de bu kadim görsel alfabenin kopmaz sürekliliğini net bir biçimde gözler önüne sermektedir. Bu tasvirlerin bir kısmı, tıpkı Orta Asya ve Sibiryahı sahasındaki arkaik numunelerinde müşahade edildiği üzere, yüksek rakımlı zirvelere nakşedilerek gökyüzünün aşkın kutsiyetine yakın durma iştiağını somutlaştırmıştır. Bazı lokalizasyonlarda ise bu panolar, daha eski uygarlıkların bıraktığı arkeolojik katmanların üzerine

kazınmak suretiyle, mazinin üzerine yeni bir kültürel damga vuran muazzam bir kimliksel katmanlaşma meydana getirmiştir.

Bilhassa Toros dağ silsilesi boyunca, Akdeniz havzasına nazır sarp yamaçlarda yer alan petroglifler, çizim metotları ve kompozisyon felsefesi yönünden Türkistan bozkır kültürüyle tam bir morfolojik bütünlük sergilemektedir. Bu istasyonlarda en fazla tebarüz eden figürlerin dağ keçisi başta olmak üzere yaban hayatı unsurlarından ve süvarilerden teşekkül etmesi, köklü bir kozmolojik dünya görüşünün Anadolu coğrafyasındaki tezahürüdür. Bu minvalde somut birer saha verisi arz eden Korkuteli ilçesi Kayabaş ve Kozağacı mahalleleri hudutlarındaki "bayraklı süvariler" kompozisyonu, Orta Çağ bozkır sanatı örnekleriyle sergilediği şaşırtıcı benzerlikle ön plana çıkmaktadır. Bahse konu ikonografik veriler, Anadolu'daki Türk mevcudiyetinin ve kültürel kimliğinin kökenlerinin ne derece eskiye ve derine matuf olduğunu açıkça tescillemektedir.

Konargöçer kültürün beşeriyet tarihinde devrimsel bir konuma sahip olmasına karşın, bu sahada yürütülen bilimsel tetkiklerin henüz arzu edilen seviyeye ulaşmadığı yadsınamaz bir vakadır. Disiplinler arası çalışmaların yetersizliği, İç Asya ile Anadolu coğrafyası arasındaki kültürel ve inançsal bağların mahiyetinin tam manasıyla idrak edilmesini zorlaştırmaktadır. Oysa Orta Asya kaya resimleri, antik çağlardan itibaren kutsiyet atfedilen dağ zirvelerine ve kült merkezlerine muayyen bir inanç evreninin, tabiata duyulan saygının bir tezahürü vasfıyla nakşedilmiştir. Tabiat kuvvetlerine ve ata ruhlarına hürmet esasına dayanan bu anane; Neolitik, Bronz ve Demir Çağları boyunca yapısal bir inkıtaya uğramaksızın süregelmış, semboller her evrenin kendi mukaddes mekanlarında varlık bulmuştur. Bu süreklilik İskit, Hun ve Kök Türk dönemlerinde de canlılığını muhafaza etmiş; farklı zaman dilimlerinde aynı sakral mekanların mükerrer surette kullanılması, Orta Asya'dan Anadolu yarımadasına delege edilen o müşterek dünya görüşünün en somut delili olmuştur.

Netice itibarıyla, Orta Asya steplerinden Anadolu'nun yüksek zirvelerine değin tebarüz eden kaya panoları; dönemin sosyo-ekonomik yapısını, askeri kudretini ve inanç manzumesini günümüze taşıyan en mukavemetli vesikalardır. Bu tasvirleri sarp kayalıklara kazıyan kadim atalarımız; tabiattaki müşahedelerini, yaşam pratiklerini, geliştirdikleri inanç umdelerini, güç ve egemenlik tasavvurlarını bu taşlar üzerinde somutlaştırarak zamanın dokusuna silinmez birer kültürel damga vurmuşlardır. Batı Toroslar'daki bu sessiz şahitler, Türk kültürel kimliğinin Anadolu sahasındaki inşasında salt maziye ait bir hatıra yahut kuru bir miras olmayıp, geleceğe yön veren en güçlü kültürel dayanaklarımız konumundadır.

Kaynakça

- Ahmetbeyoğlu, A. (2014a). *Atilla'nın Sarayında Bir Romalı: Grek Seyyahı Priskos'a Göre Avrupa Hunları* (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Ahmetbeyoğlu, A. (2014b). *Avrupa Hun İmparatorluğu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Anati, E. (1993). *World Rock Art: The Primordial Language*. Capo di Ponte: Edizioni del Centro.
- Arslan, A. A. (2005). Türk şamanizminin kaynağına doğru. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (14), 57-74.
- Arslan, M. (2005). Sibirya petrogliflerinde şamanizm ve erken dönem ritüelleri. *Avrasya Arkeoloji Dergisi*, 2(4), 57-74.
- Assmann, J. (2011). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayönü, Y. (2009). Batı Anadolu'da ilk Türk fetihleri ve ilk Türk beylikleri. *Ege Üniversitesi Tarih İncelemeleri Dergisi*, 24(2), 1-20.
- Baykara, T. (1969). *Denizli Tarihi (II. Kısım: 1070-1429)*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ceylan, A. (2004). Doğu Anadolu'da bulunan kaya resimleri ve Türk kültür tarihi açısından önemi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 7-15.
- Çay, M. A. (1983). *Anadolu'da Türk Damgası: Koç Heykel- Mezar Taşları Türklerde Koç-Koyun Meselesi*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2013). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Dalkesen, N. (2015). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Kültüründe Geyik Kültü. *Milli Folklor*, Yıl.27, S.106, Ankara, 58-69
- Durmuş, İ. (2008). *İskitler (Sakalar)*. Ankara: Genelkurmay Yayınevi.
- Eliade, M. (1991). *Şamanizm: Arkaik Esrime Teknikleri* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Alfa Yayınları.
- Ergin, M. (2016). *Dede Korkut Kitabı (I-II)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eröz, M. (1983). *Hristiyanlaşan Türkler ve Anadolu'daki İzleri*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Esin, E. (1978). *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam Sanatına Giriş*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Hoppal, M. (2013). *Şamanlar ve Semboller: Kaya Resimlerinin Göstergebilim* (F. Özden, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- İnan, A. (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (2011). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Karatay, O. (2010). Suvarlar: Doğu Avrupa'nın Esrarengiz Kavmi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 10(1), 99-116. <https://izlik.org/JA73BS47FR>
- Onat, A., Orsoy, S., & Ercilasun, K. (2015). *Han Hanedanlığı Yıllıklarına Göre Hsiung-nular (Hunlar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Otkan, P. (2018). *Hunlar Tarihçinin Kayıtlarına (Shiji) Göre*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi (I. ve II. Cilt)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Rasonyi, L. (1971). *Tarihte Türklük*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi* (M. Y. Sağlam, Çev.). İstanbul: Bilgesu Yayınevi.
- Rozwadowski, A. (2017). Rocks, Cracks and Drums. In *Search of Ancient Shamanism in Siberia and Central Asia*. Budapest: Molnar & Kelemen.
- Sevim, A. (2000). *Anadolu'nun Fethi Selçuklular Dönemi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Somuncuoğlu, S. (2008). *Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler*. İstanbul: Leo Medya Yayıncılık.
- Theophanes Confessor. (1997). *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History, AD 284–813* (C. Mango & R. Scott, Trans.). Oxford: Clarendon Press.
- Witteck, P. (1999). *Menteşe Beyliği: 13-15. Asırda Garbi Küçük Asya Tarihine Ait Tetkik* (O. Ş. Gökyay, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yinanç, M. H. (1944). *Türkiye Tarihi: Selçuklular Devri I - Anadolu'nun Fethi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. UNESCO. (2013). *Petroglyphs within the archaeological landscape of Tamgaly*. UNESCO World Heritage Centre. <https://whc.unesco.org/en/list/1145>
- Görsel 2. Hoppál, M. (2013). *Shamans and symbols: Prehistoric semiotics in Eurasia*. International Society for Shamanistic Research.
- Görsel 3 Hoppál, M. (2013). *Shamans and symbols: Prehistoric semiotics in Eurasia*. International Society for Shamanistic Research.

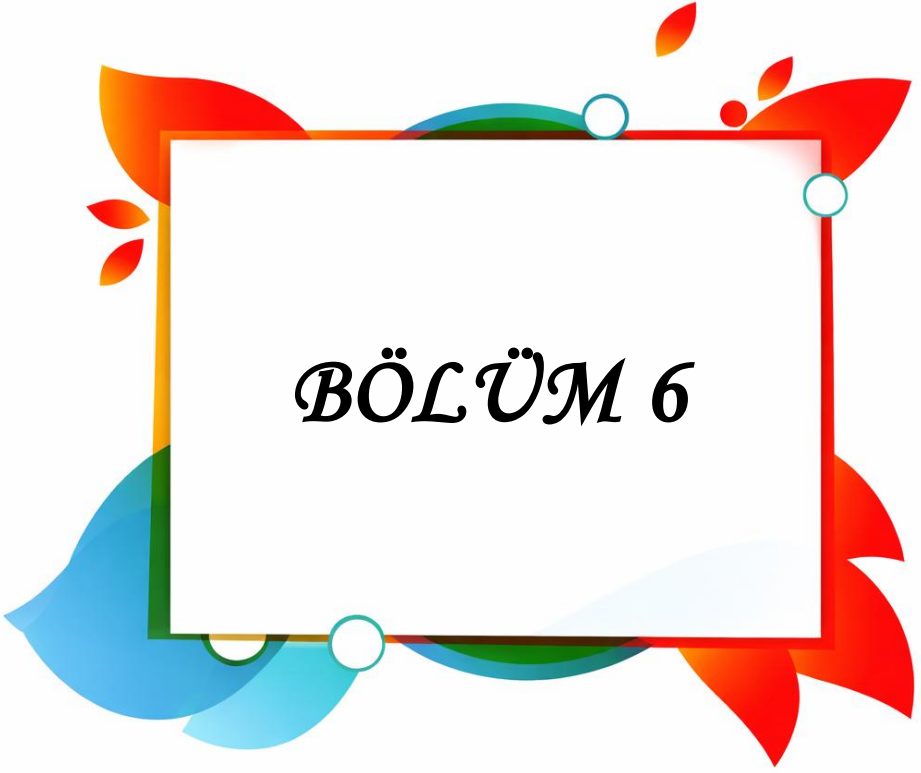
Görsel 4. Belli, O. (2012). *Anadolu'da kaya üstü resimleri*. İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Görsel 5
https://www.unesco.org/archives/multimedia/document1116?utm_source=chatgpt.com

Görsel 6. UNESCO. (2024). *Petroglyphs within the archaeological landscape of Tamgaly*. UNESCO World Heritage Centre.

Görsel 7. Martinez, P. (2014). *Saimaluu-Tash Petroglyph Complex and Nomadic Cultures of Central Asia*. Bishkek.

Görsel 8. Hoppál, M. (2013). *Shamans and symbols: Prehistoric semiotics in Eurasia*. International Society for Shamanistic



BÖLÜM 6

Bulgaristan Kırcaali ve Varna yöresinden gelen Türklerin Müzik Kültüründe Göç, Sözlü Hafıza ve Rumeli Tavrı

Emel Şentürk Göksoy¹

1. GİRİŞ

Balkan coğrafyasında yaşayan Türk topluluklarının müzik kültürü, tarihsel süreklilik, göç deneyimi ve sözlü aktarım pratiklerinin birlikte şekillendirdiği çok katmanlı bir alan oluşturur. Osmanlı hâkimiyetinin çözülmesiyle birlikte Bulgaristan'da azınlık konumuna geçen Türk nüfus, farklı dönemlerde Anadolu'ya yönelen göç hareketleri yaşamış; bu hareketlilik, sözlü kültür ürünlerinin yeni yerleşim alanlarında yeniden kurulmasına yol açmıştır (Yapar, 2023). Kırcaali ve Varna yörelerinden taşınan ezgiler de bu tarihsel hareketliliğin, yerel aidiyetin ve kültürel belleğin başlıca taşıyıcıları arasında yer alır.

Müzik, göç sonrası toplumların kimliklerini koruma, yeni toplumsal çevrelerde aidiyet kurma ve kuşaklar arasında kültürel devamlılığı sağlama araçlarından biridir. Bulgaristan Türklerinde türkü, ağıt ve tören müzikleri yalnızca estetik ürünler değil; hatırlama, dayanışma ve kimlik kurma biçimleridir (Kapancıgil, 2019; Tınazcı, 2024). Bu nedenle Kırcaali ve Varna yöreleriyle ilişkilendirilen repertuvar hem müzikolojik hem de kültürel açıdan değerlendirilmesi gereken bir kaynak niteliği taşır.

Kırcaali/Rodop çevresi daha kapalı, geleneksel yapıları koruyan ve Türk nüfus yoğunluğu bakımından güçlü bir bölge olarak; Varna ise Karadeniz kıyısında yer alan liman kenti niteliğiyle daha kozmopolit ve etkileşime açık bir merkez olarak değerlendirilebilir (Çakır, 2022; Dönmez, 2022; Tınazcı, 2024). Bu iki bölgesel karakter, incelenen eserlerde hem içe dönük hüznün ve gurbet imgeleriyle hem de hareketli yol, sevdâ ve oyun havası karakterleriyle birlikte görünür hâle gelir.

Bu bölümün temel problemi, Bulgaristan'ın Kırcaali ve Varna yörelerinden gelen Türklerin müzik kültüründe göç, sözlü hafıza ve Rumeli tavrının müziksel ve sözel göstergeler üzerinden nasıl temsil edildiğidir. Bu doğrultuda bölüm, seçilmiş güfte ve nota belgelerini yalnızca repertuvar listesi olarak ele

¹ Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Musikisi Anabilim Dalı
ORCID: 0009-0003-6609-445X

almamakta; makam, usul, seyir, tema ve icra tavrı arasındaki ilişkiyi kültürel bellek bağlamında yorumlamaktadır.

1.1. Çalışmanın Amacı, Kapsamı ve Önemi

Çalışmanın amacı, Bulgaristan Kırcaali ve Varna yöresinden gelen Türklere ait seçilmiş türkü ve güfte belgelerini makam, usul, seyir, tema ve yöresel icra tavrı bakımından inceleyerek bu repertuarın Rumeli-Balkan Türk müzik kültürü içindeki yerini ortaya koymaktır. Bu amaç, eserlerin yalnızca ad ve güfte düzeyinde tanıtılmasıyla sınırlı değildir; müziksel yapı ile kültürel anlam arasındaki ilişkinin görünür kılınmasını hedefler.

Çalışmanın önemi, sözlü aktarım içinde yaşamış eserlerin akademik düzeyde belgelenmesine katkı sağlamasından kaynaklanır. Sözlü kültür ürünlerinin kayıt altına alınmaması, yöresel tavır, ağız, ezgisel yapı ve ritmik özelliklerin zaman içinde silikleşmesine yol açabilir (Paşaoğlu, 2009; Yıldız, 2025). Bu nedenle eldeki nota, güfte ve analiz belgelerinin sistemli biçimde değerlendirilmesi, Rumeli-Bulgaristan Türk müzik kültürünün korunması bakımından önemlidir.

Bölüm, yeni bir görüşme süreci yürütmeden mevcut güfte, nota ve müziksel analiz dokümanlarına dayanmıştır. Bu nedenle eserlerin icra ortamı, aktarım zinciri, farklı varyantları ve kaynak bağlamı konusunda doğrudan sözlü tanıklığa dayalı yeni veriler üretilmemiştir. Bulgular, ayrıntılı analiz bilgisi bulunan eserler merkeze alınarak yorumlanmıştır.

2. KAVRAMSAL VE TARİHSEL ÇERÇEVE

2.1. Bulgaristan Türklerinde Göç, Bellek ve Müzik

Bulgaristan Türklerinin tarihsel deneyimi; savaş, sınır değişimi, azınlıklaşma, asimilasyon baskısı ve göç gibi süreçlerle biçimlenmiştir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası oluşan büyük kopuş, Balkanlar'daki Türk toplulukları için yalnızca siyasal bir değişim değil; mülkiyet, eğitim, dinî yaşam ve kültürel süreklilik bakımından da derin bir kırılma yaratmıştır (Mutlu Kahraman ve Akova, 2025; Sağiroğlu, 2024). 1950-1951, 1968-1978 ve 1989 göçleri ise Bulgaristan'dan Türkiye'ye yönelen kitlesel hareketliliğin yakın dönemdeki önemli aşamalarını oluşturmuştur (Kapancıgil, 2019; Turgüler, 2025).

Göç deneyimi müzikte çoğu kez doğrudan tarih anlatısı şeklinde değil; vatan, yol, dağ, şehir, sevgili ve ayrılık imgeleriyle kurulan dolaylı bir söylem içinde görünür. Rumeli türkülerinde sevgiliye duyulan hasret ile kaybedilen ya da geride bırakılan mekâna duyulan özlem sık sık iç içe geçer (Seçkin, 2025). İncelenen repertuvarda Varna, Rumeli, Karadağ, Arda, Balkanlar ve Mecidiye gibi yer adları yalnızca coğrafi işaret değil, göçmen belleğini ve yöresel aidiyeti taşıyan sembolik unsurlar olarak değerlendirilmelidir.

Bu sembolik yapı, sözlü kültürün sürekliliği açısından belirleyicidir. Bir türküde geçen yer adı, çoğu zaman belirli bir harita bilgisinden daha fazlasını

taşıır; geride bırakılan hayatı, aile anlatılarını, ortak hafızayı ve topluluk içindeki aidiyet hissini çağırır. Bu nedenle Kırcaali ve Varna repertuarı, yalnızca müziksel formlar toplamı değil, göçle taşınan bir hatırlama düzenidir.

2.2. Rumeli Türk Halk Müziğinde Makam, Usul ve Tavrı

Rumeli Türk halk müziği, Osmanlı-Türk müzik geleneği ile Balkan coğrafyasının çok kültürlü yapısı arasında şekillenen melez bir alan olarak ele alınabilir. Bu repertuar bir yandan makam teorisine dayalı ezgisel şablonları taşıırken, diğer yandan yöresel söyleyiş, aksak ritim, gırtlak süslemeleri ve ağız özellikleriyle standart kalıpları aşan bir icra tavrı üretir (Kaçar, 2008; Kaya, 2023; Sağıroğlu, 2024).

Balkan müzik kültüründe aksak usuller, özellikle 9/8’lik ritmik yapı, hareketli oyun ve karşılama karakterinin belirgin göstergelerinden biridir (Remzi, 2015; Çetik, 2025). Bununla birlikte Rumeli repertuarı yalnızca 9/8 kalıbıyla açıklanamaz. 2/4 ve 4/4 gibi düz ölçüler de düğün, sevda, yol ve gündelik yaşamla ilişkili eserlerde işlevsel biçimde kullanılmaktadır. Bu durum, ritmik yapının eserin türü, güftesi ve icra tavrıyla birlikte değerlendirilmesini gerektirir.

Rumeli tavrı çoğu zaman yazılı notanın ötesinde kurulur. Konuşur gibi söyleyiş, küçük aralıklar içinde dolaşan motifler, süslemeli geçişler, mikrotonal esnemeler ve yöresel fonetik özellikler performansın kimliğini belirleyen başlıca öğelerdir (Akın, 2020; Kanat, 2024; Tınazcı, 2024). Bu nedenle incelenen eserlerde makam ve usul bilgisi, güfte ve icra tavrı göstergeleriyle birlikte okunmuştur.

3. YÖNTEM

Bu bölümde nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Çalışma; literatür taraması, doküman incelemesi, nota-güfte çözümlemesi ve mevcut müziksel analiz verilerinin karşılaştırmalı değerlendirilmesine dayanmaktadır. İnceleme malzemesi, Kırcaali ve Varna yöreleriyle ilişkilendirilen güfte/nota belgeleri ile bu belgelere ilişkin müziksel analiz notlarından oluşmaktadır.

Çalışma kapsamında 13 güfte/nota belgesi dikkate alınmıştır. Ayrıntılı müziksel analiz bilgisi bulunan 12 eser bulgular bölümünde değerlendirilmiş; “Kırcaali’nin Pazarı” adlı eser ise analiz verisi bulunmadığı için ek belge niteliğinde ele alınmıştır. Değerlendirilen eserler “Hasanım Yürüdü”, “Askere Gitti Benim Yarım”, “Karadağ”, “Martinimi Astılar”, “Ay Karanlık”, “Kalk Gidelim Varna’ya”, “Gel Bahçenin Önüne”, “Mustafa’nın Evleri”, “Sıdika’m”, “Odalar Yaptırdım”, “Odaların Hasırı” ve “Emine’m”dir.

Eserler makam/makamsal yapı, karar sesi, güçlü perde, seyir, usul, ezgisel kuruluş, çeşni/geçki, güfte, tema ve işlevsel bağlam bakımından incelenmiştir. Nota sayfaları ölçü numarası verilerek düzenlenmediği için açıklamalar eser içi perde merkezleri, karar ilişkisi, usul bilgisi ve güfte belgeleri üzerinden

yapılmıştır. Bulgular, analiz formlarında yer alan verilerin karşılaştırmalı değerlendirilmesine dayanmaktadır.

Çalışmanın sınırlılıkları, yöntemsel tercihleriyle ilişkilidir. Yeni saha görüşmesi yapılmadığı için kaynak kişilerin aktarım süreci, farklı varyantlar, icra ortamı ve performans koşulları doğrudan gözleme dayalı biçimde değerlendirilmemiştir. Bununla birlikte mevcut güfte, nota ve analiz belgeleri; repertuvarın makamsal, ritmik, tematik ve tavrısal özelliklerini belirli bir bütünlük içinde okumaya olanak sağlamaktadır.

4. BULGULAR

4.1. İncelenen Eserlerin Genel Görünümü

İncelenen eserlerin genel görünümü, repertuvarın yalnızca sevda ve düğün çevresinde şekillenen eğlence işlevini değil; göç, gurbet, askerlik, ağıt, yol, yerel bellek ve kahramanlık çağrışımları gibi geniş bir anlam alanını taşıdığını göstermektedir. Bu çeşitlilik, Bulgaristan Türklerinin müzik kültüründe bireysel duygu ile kolektif hafızanın iç içe geçtiğini düşündürür.

Aşağıdaki tablo, incelenen eserlerin tür/tema, makamsal yapı ve usul-ezgisel bulgu bakımından özetlenmiş görünümünü sunmaktadır. “Kırcaali’nin Pazarı” için ayrıntılı analiz verisi bulunmadığından bu eser, tablo içinde ek belge niteliğiyle gösterilmiştir.

Tablo 1. İncelenen Eserlere İlişkin Genel Görünüm

Eser	Tür / Tema	Makamsal Yapı	Usul ve Ezgisel Bulgu
Hasanım Yürüdü	Göç - yol türküsü	Hüseynî; Uşşak ve Buselik renkleri; karar La	4/4; çıkıcı-inici seyir; hareketli ve hüzünlü tavrı
Askere Gitti Benim Yarım	Asker - gurbet türküsü	Uşşak merkezli, Hüseynî geçişli; karar La; güçlü Re-Mi	9/8; dar ses alanından genişleyen, ayrılık duygusu taşıyan yapı
Karadağ	Ağıt - gurbet havası	Hüseynî; Uşşak ve Hicaz etkileri; karar La; güçlü Mi	Usul bilgisi analizde belirtilmemiştir; uzun nefesli, süslemeli cümleler
Martinimi Astılar	Olay / kahramanlık çağrışimli türkü	Uşşak çeşnili Hüseynî; karar La; güçlü Mi; Si koma bemollü karakter	Usul bilgisi analizde belirtilmemiştir; konuşur tarzda küçük motifler
Ay Karanlık	Aşk - gurbet temalı türkü	Hüseynî; Uşşak ve Kürdî çeşnileri; karar La; güçlü Mi	9/8; dramatik, yanık ve süslemeli söyleyiş
Kalk Gidelim Varna’ya	Sevda - yol türküsü	Hüseynî; Uşşak ve Buselik renkleri; karar La; güçlü Mi	2/4; kıvrak, süslemeli ve konuşur gibi söyleyiş
Gel Bahçenin Önüne	Sevda - Rumeli karşılaşması	Hüseynî; Uşşak ve Buselik çeşnileri; karar La; güçlü Mi	9/8; canlı, hafif oynak ve kısa motif tekrarlı yapı
Mustafa’nın Evleri	Oyun havası - sevda türküsü	Hüseynî; Uşşak ve Buselik geçkileri; karar La; güçlü Mi	4/4; alt seslerden tize genişleyen, kıvrak ve süslemeli yapı

Sıdık'a'm	Rumeli karşılaması - oyun havası	Hüseyinî; Uşşak ve Buselik geçkileri; karar La; güçlü Mi	9/8; hareketli, kıvrak, kısa motif tekrarlı yapı
Odalar Yaptırdım	Sevda - gurbet türküsü	Hüseyinî; Uşşak ve Hicaz geçkileri; karar La; güçlü Mi	4/4; ağır, karamsar ve ağıt karakterli yapı
Odaların Hasırı	Oyun havası - dügün türküsü	Hüseyinî; Uşşak geçkileri; karar La; güçlü Mi	2/4; kıvrak, hareketli, kısa motifli yapı
Emine'm	Dügün türküsü - sevda	Hüseyinî; Uşşak geçkileri; karar La; güçlü Mi	4/4; hızlı ve kıvrak geçişlerle oyun havası karakteri
Kırcaalî'nin Pazarı	Sevda - yerel bellek	Analiz verisi yok	Ek belge; ayrıntılı makam/usul analizi yok

Kaynak: Çalışma kapsamında oluşturulan eser analiz özetlerinden yararlanılarak düzenlenmiştir.

4.2. Makamsal Bulgular

Makamsal özellikler değerlendirildiğinde Hüseyinî makamının repertuvarda belirgin bir ağırlık taşıdığı görülmektedir. Eserlerin büyük bölümünde karar sesi La (Dügâh), güçlü/asmakalış bölgesi ise Mi (Hüseyinî) çevresinde yoğunlaşmaktadır. “Emine'm”, “Odaların Hasırı”, “Odalar Yaptırdım”, “Sıdık'a'm”, “Mustafa'nın Evleri”, “Ay Karanlık”, “Kalk Gidelim Varna'ya” ve “Gel Bahçenin Önüne” analizlerinde kararın La, güçlünün Mi olarak belirtilmesi ortak makamsal eksenini somutlaştırmaktadır.

Hüseyinî çevresine eklenen Uşşak çeşnisi, eserlerde en sık görülen renk unsurlarından biridir. La karar çevresinde Si bemol ya da Si koma bemol karakterinin kullanılması Uşşak duyumunu güçlendirir. “Martinimi Astılar” analizinde Si koma bemollü ezgi karakteri açıkça verilmiş; “Karadağ” analizinde karar çevresindeki ezgilerin Uşşak karakteri taşıdığı belirtilmiştir. Bu etki, Hüseyinî merkezli yapının karar çevresini renklendiren bir çeşni olarak değerlendirilmelidir.

Buselik geçkileri özellikle hareketli ve oyun havası karakteri taşıyan eserlerde belirginleşmektedir. “Sıdık'a'm”, “Mustafa'nın Evleri”, “Gel Bahçenin Önüne”, “Kalk Gidelim Varna'ya” ve “Hasanım Yürüdü” analizlerinde Buselik rengi ya da geçkisi yer almaktadır. Hicaz etkisi “Karadağ” ve “Odalar Yaptırdım”da, Kürdî çeşnisi ise “Ay Karanlık”ta analiz notlarında ayrıca belirtilmiştir. Bu bulgu, repertuvarda ana makamı ortadan kaldırmayan ancak yöresel ifade zenginliğini artıran geçişli bir yapının bulunduğunu göstermektedir.

4.3. Seyir, Motif ve Melodik Yapıya İlişkin Bulgular

Seyir özellikleri bakımından eserlerin çoğunda inici-çıkıcı karakter görülmektedir. Ezgiler çoğunlukla orta ses bölgesinden başlayıp Mi çevresinde asmakalış hissi oluşturmakta, ardından üst seslere genişleyerek La kararına dönmektedir. “Emine'm”, “Odaların Hasırı”, “Sıdık'a'm”, “Mustafa'nın Evleri”

ve “Kalk Gidelim Varna’ya”da çıkıcı yönün baskınlaşması, melodinin orta ve tiz bölgelere açılıp karar sesine dönmesiyle açıklanabilir.

“Odalar Yaptırdım”, “Ay Karanlık” ve “Karadağ” gibi eserlerde melodik yapı hüznün, gurbet ve ağıt duygusunu destekleyen daha içe dönük bir seyir taşır. Uzun nefesli cümleler, dar ses alanı içinde dolaşan motifler ve inici yönlü dönüşler öne çıkar. “Ay Karanlık”ta seyirde inici yöne gidişin vurgulanması, eserin aşk-gurbet duygusunu destekleyen melodik karakterini somutlaştırır.

Kısa motif tekrarları repertuvarın ortak özellikleri arasındadır. Analizlerde “süslemeli geçişler”, “küçük motif tekrarları”, “konuşur tarzda ezgisel akış” ve “kıvrak geçişler” ifadeleri birden çok eserde yinelenmektedir. Bu durum, tekil bir parça özelliğinden ziyade repertuar geneline yayılan bir Rumeli tavrına işaret etmektedir.

4.4. Usul ve Ritmik Yapıya İlişkin Bulgular

Usul bakımından repertuvarda 2/4, 4/4 ve 9/8 ölçüler öne çıkmaktadır. 2/4 usul “Odaların Hasırı” ve “Kalk Gidelim Varna’ya”da kısa, çevik ve oyun karakterli cümleleri taşır. 4/4 usul “Emine’m”, “Mustafa’nın Evleri”, “Hasanım Yürüdü” ve “Odalar Yaptırdım”da daha dengeli bir ritmik zemin kurar. Bu dağılım, düz ölçülerin Rumeli tavrı içinde işlevsel biçimde kullanıldığını göstermektedir.

9/8 usul, Rumeli müziğiyle ilişkilendirilen karşılama ve aksak ritim duygusunun belirgin örneklerini oluşturur. “Sıdık’a’m” ve “Gel Bahçenin Önüne”de 9/8 yapı, karşılamaya bağlı oynak ve hareketli ritmik akışı destekler. “Ay Karanlık” ve “Askere Gitti Benim Yarım”de ise aynı kalıp, hüznü ve gurbet duygusu taşıyan daha ciddi bir tavır içinde kullanılmıştır. Bu nedenle 9/8 usul, repertuvarda yalnızca hareket değil, duygu yoğunluğu da üreten bir zemin olarak değerlendirilmelidir.

Ritmik bulgular, Rumeli müziğinin tek bir kalıpla açıklanamayacağını gösterir. Aynı ölçü değeri farklı eserlerde oyun, karşılıklı söyleyiş, yolculuk, gurbet ya da ağıt karakterine hizmet edebilir. Dolayısıyla usul, yalnızca sayısal bir ölçü birimi değil; güfte, melodi ve icra tavrı ile birlikte anlam üreten bir müziksel düzenleyicidir.

4.5. Güfte ve Tema Yapısına İlişkin Bulgular

Güfte içeriklerinde seveda, ayrılık, askerlik, gurbet, vatan, yol, şehir/dağ imgeleri ve yerel yaşam temaları öne çıkmaktadır. “Askere Gitti Benim Yarım”de askerlik, bekleyiş ve ayrılık; “Hasanım Yürüdü”de göç, yol ve Balkanlar imgesi; “Kalk Gidelim Varna’ya”da Varna’nın şehir ve deniz çağrışımı; “Karadağ”da dağ, haber ve ağıt tonu belirginleşir.

Yer adları, repertuvarda kültürel belleği taşıyan temel göstergelerden biridir. Varna, Rumeli, Arda, Balkanlar, Karadağ ve Mecidiye gibi ifadeler dinleyiciye

belirli bir coğrafyadan daha fazlasını aktarır. Bu adlar, göçle birlikte taşınan yurt duygusunu, aile hafızasını ve ortak Rumeli kimliğini çağırır. Özellikle “Kalk Gidelim Varna’ya” ve “Hasanım Yürüdü” gibi eserlerde yol ve yer imgeleri, kişisel hikâyeyi kolektif belleğe bağlar.

Sevda ve düğün temaları da repertuvarda geniş yer tutar. “Gel Bahçenin Önüne”, “Sıdika’m”, “Mustafa’nın Evleri”, “Odaların Hasırı” ve “Emine’m” gibi eserlerde aşk, oyun ve düğün çevresi birbirini destekler. Buna karşılık “Odalar Yaptırdım”, “Ay Karanlık” ve “Karadağ” gibi eserlerde sevda motifi daha hüzünlü ve içe dönük bir anlatım içinde belirginleşir. Böylece repertuvar, hem toplumsal eğlenceyi hem de göç ve ayrılık deneyiminden kaynaklanan duygusal yükü aynı kültürel çerçevede taşır.

Tablo 2. Bulguların Somut Kanıt Göstergeleri

Bulgu Alanı	Somut Kanıt Göstergesi	Eser Örnekleri
Hüseyinî merkez	Karar sesinin La (Dügâh), güçlü/asmakalış bölgesinin Mi (Hüseyinî) çevresinde verilmesi; La merkezli dizi yapısı.	Emine’m, Odaların Hasırı, Odalar Yaptırdım, Sıdika’m, Mustafa’nın Evleri, Ay Karanlık, Gel Bahçenin Önüne
Uşşak etkisi	La karar çevresinde Si bemol/Si koma bemol karakteri ve karar çevresindeki Uşşak duyumu.	Martinimi Astılar, Karadağ, Odaların Hasırı, Emine’m, Odalar Yaptırdım
Geçki / renklenme	Buselik, Hicaz veya Kürdî çeşnilerinin ana makamı destekleyen kısa renk unsurları olarak kullanılması.	Sıdika’m, Gel Bahçenin Önüne, Kalk Gidelim Varna’ya, Mustafa’nın Evleri, Karadağ, Ay Karanlık
Rumeli söyleyiş tavrı	Kısa motif tekrarları, süslemeli geçişler, konuşur gibi ezgisel akış, kıvrak 2/4 veya 9/8 ritmik yapı.	Sıdika’m, Gel Bahçenin Önüne, Odaların Hasırı, Martinimi Astılar, Hasanım Yürüdü
Kadın ağzı / yanık icra ihtimali	Küçük ses aralığında hafif ağlayarak söyleme, hüzünlü aşk-gurbet teması ve inici yöne yönelen seyir.	Ay Karanlık

Kaynak: Çalışma kapsamında oluşturulan analiz notlarından yararlanılarak düzenlenmiştir.

4.6. İcra Tavrı ve Yöresel Söyleyişe İlişkin Bulgular

İcra tavrı bakımından repertuvarda süslemeli geçişler, kısa motif tekrarları, konuşur gibi vokal akış, kıvrak geçişler ve karar sesine dönüşler öne çıkar. “Martinimi Astılar”da konuşur tarzda küçük motifler, “Hasanım Yürüdü”de akıcı ve kıvrak söyleyiş, “Sıdika’m” ve “Gel Bahçenin Önüne”de 9/8 karşılama karakteri bu tavrın başlıca göstergeleridir.

“Ay Karanlık”ta belirtilen yanık söyleme ve kadın ağzı etkisi, repertuvarda toplumsal cinsiyete bağlı icra izlerinin bulunabileceğini düşündürür. Bu saptama, biyografik görüşme verisine değil, mevcut analiz notundaki vokal tavır tanımına dayanmaktadır. Küçük ses aralığı içinde hafif ağlayarak söyleme, hüzünlü aşk-

gurbet teması ve inici yöne yönelen seyir bir araya gelerek kadın ağzı etkisi ihtimalini destekleyen göstergeler üretir.

Yöresel ağız özellikleri eserlerin melodik yapısında ve sözel kuruluşunda birlikte görülmektedir. Güftelerdeki tekrar ve hitap kalıpları, sözlü aktarım içinde ezginin akılda kalmasını kolaylaştırır. Yöresel tavır; seslendirme tekniği, güftenin tekrar düzeni, hitap biçimleri ve yer adı kullanımıyla desteklenen bütüncül bir icra davranışı olarak değerlendirilebilir.

5. TARTIŞMA

Bulgular, Rumeli Türk halk müziğinin Osmanlı-Türk müzik geleneği ile Balkan coğrafyasının çok kültürlü yapısı arasında şekillenen melez karakteriyle uyumludur. İncelenen eserlerde Hüseyinî, Uşşak, Buselik, Hicaz ve Kürdî gibi makam/çeşni ilişkilerinin bir arada görülmesi, bu melez yapının müziksel karşılığını görünür kılmaktadır (Kaçar, 2008; Kaya, 2023; Sağiroğlu, 2024). Repertuvar, tek bir makamsal ya da ritmik kalıpla açıklanamayacak kadar geçişli ve bağlama duyarlı bir yapı taşımaktadır.

Makamsal açıdan en belirgin sonuç, Hüseyinî-Uşşak ekseninin baskınlığıdır. La/Dügâh kararının merkezîliği ve Mi/Hüseyinî güçlü alanının belirginliği, repertuvar genelinde ortak bir makamsal çekim alanı kurar. Bununla birlikte Buselik, Hicaz ve Kürdî renkleri, eserlerin duygu ve işlev alanlarını genişletir. Örneğin hareketli oyun havası karakterindeki eserlerde Buselik renklemeleri canlılığı desteklerken, gurbet ve ağıt karakterli eserlerde Hicaz veya Kürdî etkileri dramatik ifadeyi güçlendirmektedir.

Ritmik açıdan 9/8 usul, Rumeli müziğinin karşılama ve aksak ritim duygusunu belirginleştirir. Ancak bulgular, repertuvarın 9/8 ile sınırlı olmadığını; 2/4 ve 4/4 ölçülerin de düğün, sevdâ, yol, gurbet ve ağıt karakterlerini desteklediğini göstermektedir. Bu durum, usulün yalnızca teknik bir ölçü değeri değil, eserin işlevini ve duygusal yönünü belirleyen bir ifade aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

Güfte ve tema bakımından bulgular, Rumeli türkülerinde sevdâ ve düğün çevresinin yanında göç, gurbet, askerlik, ayrılık, yol, vatan, şehir/dağ imgeleri ve toplumsal hafıza gibi geniş bir anlam alanının bulunduğunu gösterir. Bu anlam alanı, göç sonrası kimlik ve bellek aktarımıyla doğrudan ilişkilidir. “Kalk Gidelim Varna’ya”daki Varna göndermesi, “Hasanım Yürüdü”deki Balkanlar ve Arda imgeleri, “Karadağ”daki dağ ve haber motifi; yer adlarının müzik yoluyla hafızayı kuran sembolere dönüştüğünü göstermektedir.

Kırcaali ve Varna bağlamında bulgular, iki yöreyi kesin çizgilerle ayırmak yerine ortak bir Rumeli belleği içinde okumayı gerektirir. Göç sonrası farklı yerel unsurlar aynı topluluk ortamlarında birleşmiş, eserler ortak Rumeli kimliği altında dolaşıma girmiştir. Bu nedenle repertuvar, Kırcaali/Rodop çevresinin

daha içe dönük hafızasını ve Varna'nın hareketli şehir-yol çağrışımlarını aynı kültürel çerçevede birleştiren bir bellek alanı olarak değerlendirilebilir.

Tartışmanın önemli bir yönü de arşivleme ve derleme metodolojisidir. Bir eserin adı ve güftesi tek başına yeterli değildir; makam içindeki çeşnileri, karar ve güçlü perdeleri, usul karakteri, yöresel söyleyiş biçimi, ritmik kıvraklığı ve tema alanı birlikte kaydedilmelidir. Sözlü aktarımda varyantlaşmanın doğal olduğu dikkate alındığında, bu tür çok katmanlı analizler repertuvarın doğru korunması ve akademik olarak görünür kılınması açısından önem taşır (Paşaoğlu, 2009; Yıldız, 2025).

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu kitap bölümü, Bulgaristan'ın Kırcaali ve Varna yöreleriyle ilişkilendirilen Türk müzik kültürünü mevcut nota, güfte ve analiz dokümanları üzerinden müzikolojik ve kültürel bir çerçevede değerlendirmiştir. İncelenen repertuvar, bağımsız türkü örneklerinin toplamından daha geniş bir anlam alanı kurmaktadır. Göç, aidiyet, yöresel hafıza, sözlü aktarım ve topluluk kimliği bu alanın temel bileşenleridir.

İncelenen eserler, Rumeli-Balkan Türk müziğinin geçişli ve esnek makamsal yapısını açık biçimde yansıtmaktadır. Hüseyinî merkezli ses dünyasına Uşşak, Buselik, Hicaz ve Kürdî renklerinin eşlik etmesi, repertuvarın tekdüze bir makam anlayışıyla açıklanamayacağını göstermektedir. Bu yapı, Anadolu'dan taşınan Türk müziği mirasının sürdüğünü ve Rumeli coğrafyasının söyleyiş ile tavır özellikleriyle yeniden biçimlendiğini ortaya koymaktadır.

Ritmik yapı bakımından 2/4, 4/4 ve 9/8 usullerin birlikte kullanılması, Rumeli müzik kültüründeki ölçü çeşitliliğini ortaya koymuştur. 9/8 usul bazı eserlerde karşılama ve oyun havası karakterini güçlendirirken, bazı eserlerde gurbet, ayrılık ve içe dönük anlatımı taşıyan daha ağır bir duygu zemini oluşturur. 2/4 ve 4/4 ölçüler ise düğün, sevda, yol ve gündelik yaşamla ilişkili akıcı anlatım biçimlerini desteklemektedir.

Eserlerde müziksel yapı ile güfte içeriği birbirini tamamlayan iki temel unsur olarak öne çıkar. Sevda, düğün, gurbet, askerlik, yol, vatan, dağ, şehir ve ayrılık imgeleri melodik seyir, ritmik karakter ve icra tavrıyla birlikte anlam kazanır. Kişisel aşk ve ayrılık anlatıları, birçok parçada kolektif Rumeli hafızasının taşıyıcısına dönüşmektedir.

Kırcaali/Rodop çevresiyle ilişkilendirilen içe dönük, hüznü ve geleneksel hafıza unsurları ile Varna'nın hareketli, yolculuk ve şehir çağrışımları taşıyan yapısı incelenen repertuvarda yan yana görünür. Göç sonrası ortak Rumeli kimliği içinde farklı yöresel izler bir araya gelmiş; eserler tek bir yerel aidiyetten daha geniş bir kültürel hafıza alanında dolaşıma girmiştir.

İleride yapılacak çalışmalar için üç öneri öne çıkmaktadır. İlk olarak, mevcut eserlerin farklı kuşaklardan icracılarla yeniden ses kaydına alınması, varyantlaşma süreçlerini anlamaya katkı sağlayacaktır. İkinci olarak, eserlerin TRT ve diğer arşiv repertuvarlarıyla ayrıntılı biçimde karşılaştırılması, bu malzemenin ulusal halk müziği belleği içindeki konumunu güçlendirebilir. Üçüncü olarak, Kırcaali ve Varna özelinde sözlü tarih görüşmeleri yapılması, eserlerin icra ortamı, kaynak kişi zinciri ve toplumsal işlevleri hakkında daha ayrıntılı bilgi sağlayacaktır.

Sonuç olarak incelenen eserler, Bulgaristan Kırcaali ve Varna yöresinden gelen Türklerin müzik kültüründe müziğin hatırlama, korunma, dayanışma ve kimlik kurma biçimi olarak işlediğini göstermektedir. Repertuvar; makam, usul, güfte, tavır ve tema bakımından Rumeli-Balkan Türk müziğinin karakteristik özelliklerini taşıırken, aynı zamanda topluluğun tarihsel deneyimlerini, duygu dünyasını ve aidiyet ilişkilerini yansıtmaktadır. Bu yönüyle Kırcaali ve Varna repertuarı, Türk halk müziği araştırmaları ve Rumeli-Balkan kültürel mirasının yaşatılması açısından akademik ve kültürel değer taşımaktadır.

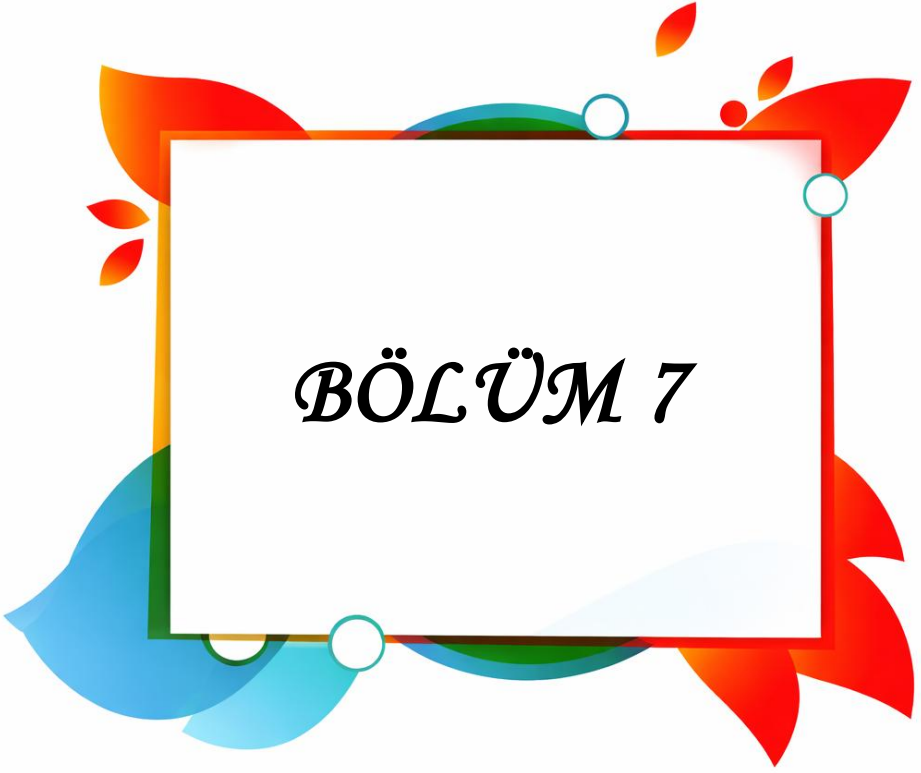
TEŞEKKÜR

Çalışmada değerlendirilen eserlerin tanınmasına ve aktarılmasına katkı sağlayan Hasan RODOPLU'ya, Dr. Fahri NUR'a, Fehmi Altunay'a ve tez sürecindeki akademik yönlendirmeleriyle katkı sunan Dr. Öğr. Üyesi Fatma Zeynep EĞİLMEZ'e teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- Akın, B. (2020). Türk halk bilimi çalışmalarında müziğin işlevselliği üzerine eleştirel bir değerlendirme. *Millî Folklor*, 16(127), 172-185.
- Çakır, İ. E. (2022). District of Varna under Ottoman domination: Some information concerning the settlement, demographics and administrative structure (16th-18th centuries). *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 11(1), 39-72. <https://doi.org/10.30903/Balkan.1134136>
- Çetik, Ö. (2025). Bulgaristan müziği ve Bulgaristan türkülerinin makam ve usûl yönünden incelenmesi. *Yegah Musicology Journal*, 8(4), 3720-3738. <https://doi.org/10.51576/ymd.1813849>
- Dönmez, C. (2022). XIX. yüzyılın ilk yarısında Varna kazasının demografik ve iktisadi yapısı. *Journal of International Eastern European Studies*, 4(2), 265-319.
- Kanat, E. (2024). Nim Sofyan ve Sofyan usullerinin icrasına yönelik tespit ve öneriler. *Online Journal of Music Sciences*, Makale Kodu: 1571734. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1571734>
- Kapancıgil, İ. (2019). Bulgaristan Ezerçe köyünden göç eden Türklerin müzik kültürü [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaçar, G. Y. (2008). Rumeli türkülleri. *Erdem*, (51), 217-234.
- Kaya, O. (2023). Türk halk müziği geleneğinde “usûl”ün temellükü. *Konservatoryum*, 10(2), 116-125. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1361068>
- Mutlu Kahraman, Ö. ve Akova, İ. (2025). Tarihsel süreçte Bulgaristan’da Türk nüfusu. *Anadolu ve Balkan Araştırmaları Dergisi*, 8(15), 151-177. <https://doi.org/10.32953/abad.1659122>
- Paşaoğlu, S. (2009). Müzik kültüründe sözlü ve yazılı aktarım. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 143-159.
- Remzi, N. (2015). Deliorman’da Bülbüllerin Sesi. *Şumnu Kültür Evi ve Derneği & Şumnu Nazım Hikmet 1881 Kültür Evi*.
- Sağiroğlu, S. (2024). Bulgaristan müzik arşivlerindeki Türk müziğine ilişkin tarihi ses kaynaklarının kataloglanması [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Seçkin, P. (2025). Rumeli türküllerinin edimsözleri. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 65(1), 1-15. <https://doi.org/10.26650/TUDED2025-1573336>
- Tınazcı, N. (2024). Bursa’da yaşayan Bulgaristan Türklerinde müziğin sosyo-kültürel bağlamda incelenmesi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Turgüler, Ş. (2025). 1989 Bulgaristan zorunlu göçü'nün Türkiye üzerindeki sosyo-ekonomik etkisi. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 11(2), 174-193.
<https://doi.org/10.21551/jhf.1668467>
- Yapar, B. N. (2023). İzmir'de yaşayan Bulgaristan Türklerinin kültürü: Sarnıç beldesi örneği [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, C. E. (2025). Türk halk müziği bağlamında derlemeci kavramının incelenmesi. *Yegah Musicology Journal*, 8(3), 2054-2069.
<https://doi.org/10.51576/ymd.1757715>



BÖLÜM 7

Flüt Eğitiminde Geleneksel Türk Müziği Makam Dizilerine Dayalı Etütler: 9 Basit Makam Üzerine Uygulamalı ve Eğitimsel Bir Yaklaşım

Emre Üstün¹

1.GİRİŞ

Genel anlamıyla eğitim belli amaçlar doğrultusunda bireyleri yetiştirme, bilgi ve beceriler kazandırma, tutum ve davranışları bilinçli olarak değiştirme ve geliştirme sürecidir. Bu tanımlama çerçevesinde toplumun ihtiyaç duyduğu özellikleri içerisinde barındıran bireyleri yetiştirerek yapısal ve davranışsal değişimi oluşturmak eğitimin temel amacını ortaya çıkarmaktadır. Bu oluşum bilinçli, amaçlı ve istendik bir kültürlenme, kültürleme ve kültürleşme sürecidir (Uçan, 1997). Bu süreç içerisinde sanat eğitiminin de büyük bir rolü vardır. Sanat eğitiminin duygu ve düşünce, öğrenme ve gelişim süreci bağlantılı bir bütündür. Bu bütünlük çeşitli dallara ayrılır ve burada müzik eğitiminin önemli bir yeri vardır. “Her insan, yaşamı boyunca, eğitim ve öğretimini sürdürürken çok yönlü bir müzik ortamı içinde bulunur. Çocukların ve gençlerin sağlam bir ruh ve kişilik eğitimi almalarında müzik eğitiminin önemli bir yeri vardır” (Öz, 2001: s. 104). Bu önemli süreç ülkemizde sanatçı ve eğitimci yetiştirmek amacıyla devlet konservatuvarları, güzel sanatlar fakülteleri ve eğitim fakültelerine bağlı olan müzik eğitimi anabilim dallarında verilmektedir. Temelinde ses, çalgı, işitme, müziksel yaratıcılık, müziğin teorik içeriği gibi eğitimler bulunmakta olup bu kapsamlı eğitimde müziğe karşı ilgi ve yeteneği olan bireyleri yetiştirme sürecinin önemli bir boyutunu da çalgı eğitimi oluşturmaktadır. Müzik eğitimi alan bireylerin çalgısını etkin bir şekilde kullanabilmesi ve bu beceriyi geliştirebilmesi en büyük hedeflerdendir. Bu hedefler doğrultusunda “çalgı eğitiminin bireyi çalgı aracılığıyla yetiştirme, geliştirme, müzik ve çalgı alanında belli bir amaca yönelik istendik davranışları kazandırabilme eğitimi olduğu söylenebilir” (Evren, 2007: s. 7). Bu eğitim bir iletişim sürecidir. Bu süreçte bilgi, beceri kazanımı, davranış gelişimi ve estetik bir anlayış ile kişilik oluşumu kazandırılır” (Akkuş, 1996: s. 164). Müzik eğitiminin türü ne olursa olsun, çalgı çalma becerisinin kazandırılması, öğrencilerin müzikal ifadelerini geliştirmeleri

¹ Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Orcid:0000-0002-0496-1912

ve müzikal verimlilik düzeylerini ortaya koymaları açısından en etkili araçlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda bireysel çalgı eğitimi, öğrencinin teknik gelişiminin yanı sıra sanatsal ifade gücünü ve estetik algısını da doğrudan etkileyen bir süreç olarak öne çıkmaktadır. Türkel ve Şen (2015), çalgı eğitiminin müzikal üretkenlik ve performans başarısı üzerindeki belirleyici rolüne dikkat çekerek, çalgı çalma becerisinin müzik eğitiminin temel yapı taşlarından biri olduğunu vurgulamaktadır. Bu doğrultuda bireysel çalgı derslerine yönelik olumlu tutumların, öğrencilerin yalnızca teknik yeterliklerini değil, aynı zamanda kendilerini ifade etme becerilerini, sanatsal bakış açılarını ve ruhsal rahatlama düzeylerini de olumlu yönde etkilediği belirtilmektedir. Yalçınkaya vd. (2014) tarafından yapılan çalışmada, müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı derslerine karşı geliştirdikleri olumlu tutumların, öğrencilerin sanatsal özgüvenlerini artırdığı ve duyuşsal gelişimlerine katkı sağladığı ifade edilmektedir. Bu sürecin, doğru yapılandırılmış hedefler ve amaçlara uygun olarak planlanmış teknik çalışmalarla uygulanması, eğitim alan bireylerin istikrarlı bir gelişim süreci içerisinde müzikal anlayışlarını ve yaratıcılıklarını ortaya çıkarmalarını sağlayacaktır. Bu noktada çalgı eğitiminin öğrenci merkezli bir yaklaşımla ele alınması gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Flüt eğitimi özelinde değerlendirildiğinde, her öğrencinin bireysel yeterlik ve gereksinimlerine uygun yöntem, program ve tekniklerin geliştirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Aytemur (2016), flüt öğretmenlerinin öğrencilerin teknik, fiziksel ve müzikal özelliklerini dikkate alarak öğretim süreçlerini planlamalarının, öğrenme sürecini daha etkili hâle getirdiğini belirtmektedir. Bu bağlamda geleneksel öğretim yöntemlerinin yanı sıra çağdaş eğitim anlayışına uygun yaklaşımların sürece dâhil edilmesi, öğrenme süreçlerinin daha somut, kalıcı ve işlevsel hâle gelmesine katkı sağlamaktadır. Gültekin ve Öz (2024: 108), flüt eğitiminde çağdaş pedagojik yaklaşımların kullanılmasının, öğrencilerin teknik gelişimlerinin yanı sıra müzikal farkındalıklarını ve çalgıya yönelik motivasyonlarını da artırdığını ifade etmektedir. Söz konusu istikrarlı gelişim süreci, yenilik arayışlarıyla desteklenerek kapsamlı bir biçimde genişletilebilir. Bu bağlamda, geleneksel müziklerimizin ve makamsal ezgilerimizin icra edilmesi yaklaşımı, çalgı eğitimi alanında farklı bir perspektif sunarak yeni imkânlar sunacaktır. Unutulmamalıdır ki sanatın çeşitli alanlarında kaydedilen gelişmeler, birbirinden farklı ses sistemleri ile bu sistemler üzerine inşa edilen özgün müziksel yapıların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Türk müziği ve batı müziği de bu süreç içerisinde olgunlaşarak kuramsal anlamda gelişimler göstermiştir. Bu gelişim süreci içerisinde geleneksel Türk müziği tek sesli bir yapı içerisinde zenginleşerek bir başka müzik tarzını ortaya çıkarmıştır. Batı müziği tonalite sistemi ile içerisinde majör ve minör tonaliteler bulundurarak farklı biçimler oluşturmuştur. Ayrıca bu tonaliteler yerine farklı diziler geliştirilmiş ve makamsal sistem adı verilen yapılar meydana getirilmiştir. Bu sistem içerisindeki aralıkların oluşturduğu dizi çeşitliliği, geleneksel Türk müziğinin en temel özelliğini oluşturmuştur. Dolayısıyla geleneksel Türk müziği barındırdığı aralıklar arasında kurulan

makamsal ilişkilerle karakteristik özelliklerini kazanmaktadır. Türk müziği ses sistemindeki bu karakteristik özellikler batı müziği ses sistemiyle arasında farklılıklar oluşturmaktadır. Batı müziğinde akort frekansı tek bir nota ile ifade edilirken Türk müziğinde ahenk sistemi olarak bilinen birden çok akort değeri bulunmaktadır. Batı müziğinde bir oktav 12 perdeye bölünür, Türk müziğinde oktav 17 ile 79 arasında değişen eşit olmayan perde bölmeleri ile karşımıza çıkar. Batı müziğinde her bir notanın temel frekansı kesin bir şekilde tanımlıdır. Türk müziğinde notaların temel frekansları yaklaşık olarak tanımlı ve icracı kendine göre bu frekansları değiştirebilir. Türk müziğinde makamlar, melodik seyir kurallarından oluşan bir meşk sistemiyle tanımlanmaktadır. Ayrıca bu sistemde, 24 eşit olmayan aralık ve en kalın perde olarak gösterilen sesin oktavı ile bir sekizli içinde 25 perde bulunmaktadır. Bu perdeler başlangıç sesi olarak ele alınan kaba çargâh perdesinin üzerine tize doğru 11 tam beşli ve 12 tam dördü olmak suretiyle elde edilmektedir. Bu perdelerin kalınlık ve inceliklerine göre sıralanmasıyla bir oktav içerisinde 24 eşit olmayan farklı dizi oluşturulmuştur. Bu açıdan bakıldığında bu yapının iki temel unsuru olan makamsal yapısı ve ritmik özellikleri en önemli etkenler olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda 20. yüzyılda Türk müziğinde bir sekizliyi 24 eşit olmayan aralığa bölerek 25 perde elde eden Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek yeni bir sistem geliştirmişler ve bu sistemi “Arel Sistemi” olarak isimlendirmişlerdir. Kaçar (2008) bu sistem için şu cümlelere yer vermiştir; kaba çargâh perdesinden başlamak üzere tize doğru 11 tane tam beşliyi, 12 tane de tam dördüyü üst üste sıralayarak bir oktav aralığı içinde kalan perdeler elde edilmiştir. Arel sisteminde ana dizi Çargâh dizisidir. Dördü ve beşlilerin birleşmesiyle makam dizileri oluşmaktadır. Bu sistemde makamlar basit, birleşik, şed (göçürülmüş) olmak üzere üçe ayrılmıştır. Birleşik makamlar, iki ya da daha fazla makamın birleşmesinden, şed makamlar da bazı makamları farklı perdelere göçürülmesinden (transpoze) elde edilmektedir. Basit makamlar bir tam dördü ve bir tam beşlinin birleşmesiyle basit dizileri meydana getirir. Geleneksel Türk müziğinde 13 adet basit makam bulunmaktadır. Bunun yanı sıra birleşik makamlar ise yapısında birden fazla makam dizisi bulundurmaktadır (MEB, 2012). Burada makam terimini ele alacak olursak, belirli bir duyguyu sağlayan örgü kalıbı olarak tanımlayabiliriz. Dizi içerisinde bu kalıba uygun olarak dolaşma biçimine de seyir adı verilmektedir. Bir diziyi oluşturan sesler, dizinin güçlü perdesi ve durak sesi belirlenerek, o dizinin kullanılmasına karar verilmiş olur ve böylece dizi daha başlangıç aşamasında saptanmış kabul edilir. Ayrıca aynı diziyi kullanan çeşitli makamları birbirlerinden farklı kılacak tek etken olarak, seyir denilen dizide dolaşma biçimi (örgü kalıbı) kalmaktadır (Zeren, 2003: s. 95). Makamsal sistemin içeriğinde bulunan düzenlemeler yapısal anlamda incelendiğinde güçlü perdesi, durak perdesi ve yeden kavramları bu dizilimlerin kullanılmasında büyük önem taşıyan kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Kaçar (2008) şu önemli unsurlara değinmiştir; makamlar yapılarına göre bir sekizli dizisi dışında, pest ve tizde genişlemektedir.

Bu genişleme kimi zaman dörtlülerle kimi zaman da ikili veya üçlülerle olabilmektedir. Bu bağlamda güçlü perdesi, makamda en çok duyurulan, süre olarak en uzun kalışların yapıldığı, basit makamlarda dörtlü ve beşlilerin birleştiği, birleşik makamlarda kimi zaman üçüncü derecenin de olduğu bir perdedir. Bazı makamların özelliklerine göre birinci ve ikinci derecede güçlü perdelerinin olduğu da görülmektedir. Güçlü perdeleri, aynı zamanda makamların birinci derecede asma karar perdeleridir. Tiz durak perdesi, durağın bir sekizli tizi olan perdedir. Makam seyrinde önemli görevler üstlenmektedir. İnci makamlarda güçlü perdesi görevini de görmektedir. Yeden perdesi, karar perdesinin hemen bir ses pestinde bulunmaktadır. Kararı güçlendirmek ve bitiş etkisini hissettirmek için kullanılan bir perdedir. Tiz durağın bir alt sesine de üst yeden adı verilmektedir. Yeden perdesi karardan bir önceki perde olduğu gibi, güçlü ve asma karar perdelerinden bir önceki perde de olabilir. Bu bilgilerin yanı sıra Demirci (2013), çalışmasında Türk halk müziğindeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi gruplarının bulunduğunu ve bu gruplara “ayak” adı verildiğini belirtmiştir (Emnalar, 1998: 526). Türk müziğinde ise belirli aralık düzenine sahip dizilerin makam kimliği kazanabilmeleri için şart olan, ezgi hareketini düzenleyen kurallara seyir adı verilir (Tanrıkorur, 2001: 201). Bu kültür içerisinde yer alan sanat müziği ve halk müziği, belirli kavramlar açısından birbirleri ile iletişim ve etkileşim içerisindeyler. Özkan (1994), bu iki kültür arasında yapı bakımından birçok ortak payda bulunduğunu ve bu paydalar içerisinde her iki müzik türünün de makamsal anlayışta birleştiği görüşünün yaygınlaştığını belirtmektedir. Pelikoğlu (2012) ise halk müziği ve sanat müziği arasındaki benzerliklerden yola çıkarak, halk müziği eserlerindeki makamsal özelliklere ve dizi adlandırmalarına dikkat çekmiş ve bu yönüyle konunun önemini vurgulamıştır. Mesleki müzik eğitimi veren kurumların eğitim programlarında yer alan bu iki müzik türünün ses sistemleri arasındaki yapısal farklılıklara ise Albuz (2011) şu şekilde değinmiştir; teknik olarak incelendiğinde Türk müziğinin tek sesli ama çok perdeli yatay bir müzik türü, batı müziğinin ise çok sesli fakat az perdeli dikey bir müzik türü olduğu görülmesine rağmen, batının armonik yaklaşımlarıyla Türk müzik sisteminin bir arada kullanılabileceğinin altını çizmek gerekir. Bu yaklaşım, özellikle 20. yüzyıldan itibaren flüt gibi Batı müziği çalgılarının teknik kapasitesinin genişlemesiyle daha uygulanabilir bir hâl almıştır. Karşal ve Yılmaz (2019), flütün 20. yüzyıla kadar daha sınırlı bir teknik kapasiteye sahipken, bu dönemde yaşanan yapısal ve teknik gelişmeler sayesinde ses aralığının, entonasyon olanaklarının ve icra tekniklerinin önemli ölçüde genişlediğini belirtmektedirler. Bu gelişmeler, flütün farklı müzik türlerinde ve kültürel bağlamlarda daha etkin kullanılmasını mümkün kılmıştır. Bu bağlamda çağdaş Türk müziği eserlerinin deşifre, çalışma ve icra aşamalarında yapılan hazırlık etütlerinin, öğrencilerin performans başarıları üzerinde belirleyici olduğu görülmektedir. Karahan (2008) ve Parasız (2009), çağdaş Türk müziği eserleri üzerinde hazırlık etütleriyle çalışan öğrencilerin, bu çalışmaları yapmayan öğrencilere kıyasla daha başarılı performans sergilediklerini tespit etmişlerdir.

Tampere sistem ile makamsal sistem arasındaki etkileşim ile müzik eğitimi, alanında giderek daha önemli bir yer edinmektedir. Nayir (2015: 1), bu iki sistem arasındaki ilişkinin, müzik eğitiminde hem teknik hem de estetik açıdan yeni açılımlar sunduğunu belirtmektedir. Makamsal müzik sistemi, batı müziğine geniş bir melodik palet sunarak, batı müziğinin sınırlarını genişletmektedir (Kalkan, 2025: 241). Genişleyen bu sınırlar ile uluslararası kültürel ve sanatsal temaslar, hem bestecilerin hem de dinleyicilerin müzik anlayışlarını zenginleştirmekte; farklı kültürlerin melodik, ritmik ve armonik yapılarına yönelik daha derin bir farkındalık kazandırmaktadır. Günümüzde, özellikle tüketim hızının arttığı 2020'li yıllarda, Batı müziği ile geleneksel makam sistemlerinin birleşimi bu etkileşimlerin önemli bir örneğini oluşturmaktadır (Kalkan, 2025: 238). Bu bağlamda geleneksel Türk müziğinin biçimlenmesinde temel bir unsur olan makam kavramı, yalnızca Türk müziği çalgılarının icrasında değil, aynı zamanda batı müziği çalgılarında da dikkat çekici bir alan hâline gelmiştir. Ancak koma sistemine dayalı ses aralıklarını içermeyen çalgılar için icra edilebilecek makamların sayısı sınırlı kalmaktadır. Bu çalgılardan biri olan flüt için, enstrümanın karakteristik yapısına ve ses aralığına uygun makamların kullanılması, hem kültürel açıdan yerel ezgilerimizin aktarımına katkı sağlayacak hem de çalgı açısından daha geniş bir repertuarın benimsenmesine imkân verecektir. Bu doğrultuda pek çok Klasik Türk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eseri, flütün ses sistemi ve tınısal özellikleri çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Kültürel süreç içerisinde kullanılacak eser ve etütler, flüt repertuarına yeni boyutlar kazandırarak çalgı eğitiminin içeriğini zenginleştirecektir. Bu durum, çalgı eğitimi açısından yenilik arayışları sürecinde ele alınmalı ve belirli düzeylerde uygulanarak kapsamlı biçimde geliştirilmelidir. Flütün yapısal özellikleri gereği, geleneksel müziklerimizin icrasında enstrümanda bulunmayan sesler, en yakınındaki sese eşitlenerek makamsal ezgilerin icrası mümkün hâle getirilebilmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda, çalgının karakteristik yapısına ve ses sistemine uygun tonlarda dokuz farklı makamsal dizi esas alınarak etütler hazırlanmış ve notaya alınmıştır. Araştırma, flüt eğitiminde geleneksel müzik unsurlarına dayalı bir etüt repertuarı geliştirmeyi; öğrencilerin hem teknik becerilerinin gelişimine hem de kültürel müzikal bilinçlerinin güçlenmesine katkı sağlamayı hedeflemektedir. Ayrıca, makam sisteminin batı çalgı eğitimi içerisine entegre edilebilirliğini değerlendirmek de çalışmanın önemli amaçlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Çalışma kapsamında, geleneksel Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan dokuz basit makamın dizisel yapıları ve melodik seyir özellikleri temel alınarak flüt eğitimi için etütler geliştirilmiştir. Etütlerin bestelenmesinde, her makamın özgün melodik karakteri, ayırt edici motifleri ve icra pratiklerine uygun teknik beceriler dikkate alınmıştır. Bu bağlamda araştırma, etütlerin yapısal analizini, eğitimsel işlevselliğini ve flüt pedagojisine sağlayabileceği katkıları bütüncül bir yaklaşımla değerlendirmektedir.

2.YÖNTEM

Araştırma, nitel bir yaklaşım ile betimsel ve kuramsal analiz tekniklerine dayalı olarak yapılandırılmıştır. Nitel araştırma desenlerinde kavramların kendi bağlamları içerisinde açıklanması, tasvir edilmesi ve özellikleri hakkında bilgi verilmesi esastır (Demir, 2024: 315). İlk aşamada, on üç basit makam dizisi teorik olarak incelenmiş ve flütün karakteristik yapısı göz önünde bulundurularak dokuz makam seçilmiştir. Seçilen bu makamların dizi yapısı, perde dizilişi, karar ve güçlü sesleri ile karakteristik melodik seyir özellikleri, kapsamlı bir literatür taraması yoluyla belirlenmiştir. Literatür taraması, belirli bir konu hakkında yapılan çalışmaların sistematik biçimde betimlenmesi ve sentezlenmesi anlamına gelir (Günbayı, 2020: 17). Bu teorik çerçeve doğrultusunda, her makam için özgün etütler bestelenmiştir. Etütler, teknik zorluk düzeyleri, işlevsellik ve çalgı icrasına katkıları açısından analiz edilmiştir. Ayrıca, bu etütlerin flüt eğitimine katkısı, geleneksel müzik dizilerinin çalgı eğitimi sürecindeki yeri ve işlevi bağlamında ele alınarak; öğrencilerin teknik becerilerini geliştirmesi, makamsal farkındalık kazanması ve kültürel müzikal bilinçlerinin güçlenmesi açısından etkili olacağı düşünülmektedir.

Veri toplama araçları

Bu çalışmada veri toplama aracı olarak öncelikle kuramsal literatür taraması ve flüt repertuarı incelenmiştir. On üç basit makam dizisi teorik olarak değerlendirilmiş ve flütün karakteristik yapısı dikkate alınarak dokuz makam seçilmiştir. Seçilen makamların dizi yapısı, perde dizilişi, karar ve güçlü sesleri ile karakteristik melodik seyir özelliklerini belirlemek amacıyla kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, her makam için özgün etütler bestelenmiş ve bu etütler çalışma kapsamında hem bir veri hem de eğitim materyali olarak kullanılmıştır. Bu çalışma deseninde veri toplama tekniği doküman analizidir; hem nicel hem de nitel çalışmalar sistematik derlemeye uygulanabilir ve doküman incelemesi sonrasında derlenen veriler betimsel ve tematik olarak karşılıklı analiz edilebilir (Günbayı & Sorm, 2018: 65).

2.1.Verilerin toplanması

Veriler, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde toplanmıştır. İlk aşamada teorik incelemeler ve literatür taraması yoluyla makam dizilerinin yapısal özellikleri belirlenmiştir. Daha sonra, seçilen dokuz makam için özgün etütler bestelenmiş ve bu etütlerin teknik zorluk düzeyleri, melodik seyir özellikleri ve çalgı icrasına katkıları göz önünde bulundurularak sistematik olarak derlenmiştir. Böylece çalışma hem kuramsal hem de uygulamalı verilerin bir arada toplanmasıyla zenginleştirilmiştir. Nitel çalışmalar farklı disiplinlerden beslenebildiği gibi kuramsal açıdan belirli temelleri de mevcuttur (Maxwell, 2008: 214).

2.2.Verilerin analizi

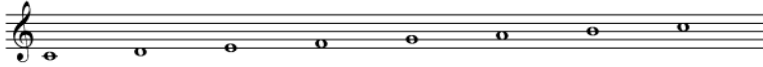
Toplanan veriler betimsel ve kuramsal analiz teknikleri kullanılarak değerlendirilmiştir. Seçilen makamların dizi yapıları, perdeleri, karar ve güçlü sesleri detaylı bir şekilde analiz edilmiş; bestelenen etütler, teknik zorluk düzeyi, işlevsellik ve flüt icrasına katkısı açısından incelenmiştir. Analiz sürecinde, etütlerin flüt eğitimine katkısı ve öğrencilerin teknik becerilerini geliştirmesi, makamsal farkındalık kazanması ve kültürel müzikal bilinçlerinin güçlenmesi gibi eğitimsel işlevleri de ele alınmıştır. Sonuçlar hem müzik teorisi hem de enstrüman eğitimi bağlamında yorumlanmıştır.

3.BULGULAR

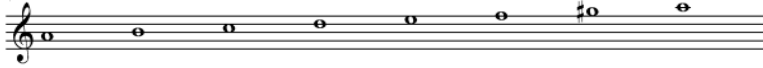
Çalışmanın bu aşamasında flüt çalgısının ses düzeni ve karakteristik yapısına uygun olan makamlar seçilerek bu makamların 1 oktavlık ses aralığında makamsal dizileri verilmiştir. Sonrasında her bir makam için çalgının ses aralığı ve teknik özellikleri göz önünde tutularak hazırlanmış olan etütler ve bu etütlerin icrasında kullanılacak tekniklerden bahsedilmiştir.

Makam Dizileri

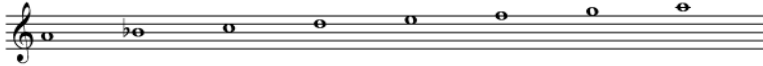
Çargah



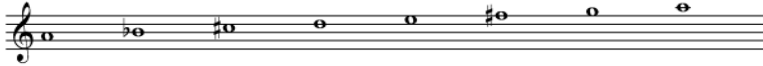
Buselik



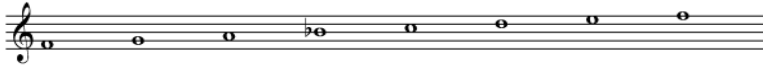
Kürdi



Hicaz



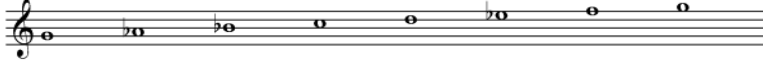
Acemaşiran

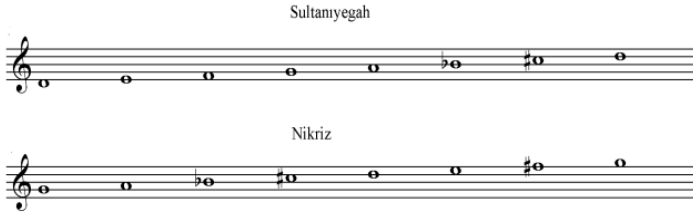


Nihavend



Kürdilihicazkar





Şekil 1. Flüt için Belirlenen 9 Makam Dizisi

Şekil 1’de, flüt çalgısının karakteristik yapısına uygun seçilen 9 farklı Türk Müziği makamının uygun karar seslerinde ilgili arızaları ile yazılan bir oktavlık makamsal dizileri görülmektedir.

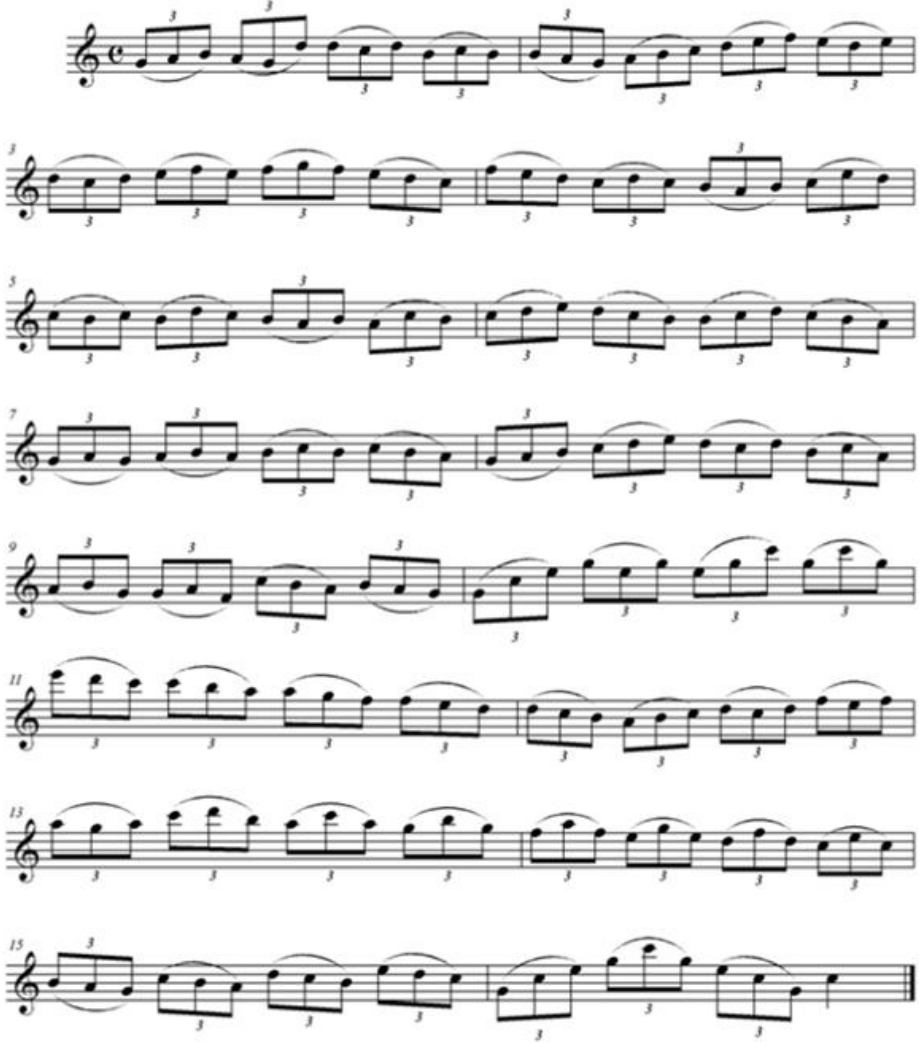
Nihavend Etüt



Şekil 2. Nihavend Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 62).

Şekil 2’de yer alan ve Nihavend makamında hazırlanan etüt, sol perdesi üzerinde karar kılmakta olup si bemol ve mi bemol arızalarını içermektedir. 3/4 ölçü biriminde bestelenen bu etütte özellikle ikili aralıkların legato tekniğiyle kullanımına ağırlık verilmiştir. Çalışmanın ses alanı birinci oktav re ile ikinci oktav la bemol perdeleri arasında sınırlandırılmıştır.

Çargah Etüt



Şekil 3. Çargah Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 68).

Şekil 3'te yer alan ve Çargah makamında hazırlanan etüt, do perdesinde karar etmekte olup herhangi bir arıza içermemektedir. 4/4 ölçü biriminde bestelenen etütte, özellikle üçleme tartım kalıbı içerisinde ikili aralıkların yoğun kullanımı öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, üçlü aralıklar ve arpejlere de yer verilmiş; söz konusu müzikal unsurlar, üçlemenin her üç notasını legato tekniğiyle birbirine bağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Çalışmanın ses alanı, birinci oktav fa perdesinden üçüncü oktav mi perdesine kadar uzanmaktadır.

Buselik Etüt



Şekil 4. Buselik Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 71).

Şekil 4'te yer alan ve Buselik makamında hazırlanan etüt, la perdesinde karar etmekte olup sol diyez arızasını içermektedir. 4/4 ölçü biriminde bestelenen etütte, sekizlik değerler üzerinde ikili ve dörtlü legato teknikleri kullanılmıştır. İkili bağlarla ikili aralıkların birleştirilmesine yer verilmiş; ayrıca sabit bir ses üzerine kurularak ikili legato tekniği aracılığıyla ikili, üçlü, dörtlü ve beşli aralıklar hem tiz hem de pes seslere bağlanacak şekilde uygulanmıştır. Bunlara ek olarak, dörtlü legato ile arpej çalışmaları da etüt içerisinde kurgulanmıştır. Çalışmanın ses alanı, birinci oktav sol diyez perdesinden üçüncü oktav mi perdesine kadar uzanmaktadır.

Kürdi Etüt



Şekil 5. Kürdi Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 76).

Şekil 5'te yer alan ve Kürdi makamında hazırlanan etüt, la perdesinde karar etmekte olup si bemol arızasını içermektedir. 4/4 ölçü biriminde bestelenen etütte, özellikle onaltılık değerlerin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. İkili aralıklardan oluşan onaltılık notalar, ikili legato ve ikili staccato teknikleriyle uygulanmıştır. Ayrıca sabit bir ses üzerine kurularak legato tekniği aracılığıyla adım adım tiz seslere yönelen fırlatma tekniğine yer verilmiştir. Bunun yanı sıra, artikülasyon hızını geliştirmek amacıyla her dört onaltılıktan oluşan grupların ilk notası farklı, kalan üç notasının ise aynı olacak şekilde kurgulanmasıyla teknik bir çalışma alanı oluşturulmuştur. Etüt içerisinde dörtlü legato ile arpejler de kullanılmıştır. Çalışmanın ses alanı, birinci oktav sol perdesinden üçüncü oktav la perdesine kadar uzanmaktadır.

Kürdilihicazkar Etüt



Şekil 6. Kürdilihicazkar Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 80).

Şekil 6'da yer alan ve Kürdilihicazkâr makamında hazırlanan etüt, sol perdesinde karar etmekte olup si bemol, mi bemol ve la bemol arızalarını içermektedir. 3/8 ölçü biriminde bestelenen etütte, sekizlik nota değerlerinin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, onaltılık değerlerde üçlü legato uygulamalarına önem verilmiştir. Etüt içerisinde atlamalı ses geçişlerine ve çevrimli arpejleme tekniklerine ve kısa süslemelere de yer verilmiştir. Çalışmanın ses alanı, birinci oktav sol perdesinden üçüncü oktav mi perdesine kadar uzanmaktadır.

Nikriz Etüt



Şekil 7. Nikriz Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 84).

Şekil 7'de yer alan ve Nikriz makamında hazırlanan etüt, sol perdesinde karar etmekte olup si bemol arızasını içermektedir. 2/4 ölçü biriminde bestelenen

etütte, onaltılık nota değerlerinin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Etüt içerisinde ikili ve dörtlü legato bağları ile inici ve çıkıcı dörtlü arpejlere yer verilmiştir. Ayrıca artikülasyon becerisini geliştirmek amacıyla, üçüncü oktavda tek ses vurgulu olarak belirtilmiş ve bir oktav aşağısındaki aynı sesin üç kez ardışık biçimde yinelenmesiyle oluşturulan sekvens, inici hareketlerle kurgulanmıştır. Bunun yanı sıra, etüt içerisinde kısa süslemeler de kullanılmıştır. Çalışmanın ses alanı, birinci oktav sol perdesinden üçüncü oktav la perdesine kadar uzanmaktadır.

Sultaniyegah Etüt



Şekil 8. Sultaniyegâh Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 86).

Şekil 8’de yer alan ve Sultaniyegâh makamında hazırlanan etüt, re perdesinde karar etmekte olup si bemol ve do diyez arızalarını içermektedir. 4/4 lük ölçü biriminde bestelenen etütte, dörtlük ve sekizlik nota değerlerinin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Etüt içerisinde ikili, üçlü ve dörtlü legato bağlarının yanı sıra, nefes kontrolü ve ton kalitesini geliştirmek amacıyla çok sayıda notayı kapsayan uzun legato pasajlarına yer verilmiştir. Ayrıca, makamın karakteristik yapısını

destekleyecek biçimde birinci, üçüncü, altıncı ve yedinci dereceleri içeren çıkıcı arpejler öne çıkmaktadır. Çalışmanın ses alanı, birinci oktav re perdesinden ikinci oktav do diyez perdesine kadar uzanmaktadır.

Hicaz Etüt



Şekil 9. Hicaz Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 92).

Şekil 9'da yer alan ve Hicaz makamında hazırlanan etüt, la perdesinde karar etmekte olup si bemol ve do diyez arızalarını içermektedir. 4/4 ölçü biriminde bestelenen etütte, sekizlik ve onaltılık nota değerlerinin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Etüt içerisinde ikili, üçlü ve dörtlü legato bağlarıyla inici ve çıkıcı hareketlere yer verilmiştir. Ayrıca sekizlik değerlerde üçleme kalıpları kullanılmış; bu üçlemeler hem legato tekniğiyle bütüncül olarak bağlanmış hem de arka arkaya gelen üçlemelerde ikili legato bağları tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra çevrimli arpej uygulamaları ile üçlemeler içerisinde ikili legato kullanılarak oluşturulmuş üçlü inici ve çıkıcı aralıklara da yer verilmiştir. Etüt içerisinde kısa

süslemeler de kullanılmıştır. Çalışmanın ses alanı, birinci oktav la perdesinden üçüncü oktav la perdesine kadar uzanmaktadır.

Acemaşiran Etüt



Şekil 10. Acemaşiran Makamında Flüt için Etüt (Üstün, 2019: 96).

Şekil 10'da yer alan ve Acemaşiran makamında hazırlanan etüt, fa perdesinde karar etmekte olup si bemol arızasını içermektedir. 2/4 ölçü biriminde bestelenen etütte, onaltılık nota değerlerinin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Genel olarak onaltılıklar, dörtlü gruplar hâlinde legato tekniğiyle bağlanmıştır. Ayrıca inici ve çıkıcı arpejler, ikili legato bağlarıyla kurgulanmıştır. Dörtlük notalarda tril süslemelerine yer verilmiş; sekizlik notalarda kullanılan mordanlar ise iki

onaltılık nota ile tamamlanmıştır. Çalışmanın ses alanı, birinci oktav fa perdesinden üçüncü oktav fa perdesine kadar uzanmaktadır.

4.TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu araştırma, koma içermeyen Türk müziği makamlarının flüt eğitimi kapsamında kullanılmasının teknik, estetik, pedagojik ve kültürel açılarından çok yönlü bir değer taşıdığını ortaya koymaktadır. Türk müziğinin makam temelli ve mikrotanal yapısına karşın, belirli makamların eşit aralıklı tampere sisteme uyumlu dizisel örgü sergilemesi, bu makamların Batı müziği temelli çalgı eğitimine entegrasyonunu mümkün kılmaktadır. Modern flütün akustik ve teknik kapasitesiyle örtüşen bu yapı, geleneksel Türk müziği makamlarının flüt repertuvarına aktarımında işlevsel bir köprü oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında geliştirilen etütler, flüt eğitiminde temel öneme sahip teknik alanlar gözetilerek hazırlanmış; öğrencilerin yalnızca teknik becerilerini değil, aynı zamanda makamsal duyum, estetik algı, müziksel ifade ve kültürel farkındalık düzeylerini geliştirmeyi hedeflemiştir.

Nihavend makamı; ikili aralıkların yumuşak legato kullanımıyla nefes kontrolü ve müzikal akış üzerinde durulmuştur.

Çargah makamı; üçleme tartım kalıpları aracılığıyla ritmik esnekliğin geliştirilmesini hedeflemektedir.

Buselik makamı; legato çeşitliliğiyle nefes ekonomisi ve ton üretimine odaklanmaktadır.

Kürdi makamı; hız, artikülasyon ve dil kullanımı tekniklerini birleştirerek koordinasyon yetisini güçlendirmektedir.

Kürdilihicazkâr makamı; atlamalı ses dizileri ve arpej uygulamalarıyla parmak çevikliğini artırmayı amaçlamaktadır.

Nikriz makamı; sekvens yapılarıyla teknik tekrar bilincini ve sistematik çalışma alışkanlığını desteklemektedir.

Sultaniyegâh makamı; uzun legato pasajlarıyla nefes ve ton devamlılığını geliştirmektedir.

Hicaz makamı; üçleme ve arpej kombinasyonları aracılığıyla entonasyon hassasiyetini ön plana çıkarmaktadır.

Acemaşiran makamı; tril ve mordan gibi süsleme teknikleriyle parmak esnekliği, kontrol ve ifade zenginliğini artırmaktadır.

Bu bulgular, makamsal temelli öğretim materyallerinin farklı müzik eğitimi alanlarında etkili biçimde kullanılabildiğini ortaya koyan önceki çalışmalarla paralellik göstermektedir. Polat (2017), ses eğitimi sürecinde makamsal ezgilere dayalı egzersizlerin kullanılabilişliğini incelemiş ve Türk müziği repertuvarına uygun, tonal ve telaffuz özellikleri gözetilen egzersizlere duyulan ihtiyacı

vurgulamıştır. Bu bağlamda geliştirilen “Polat Ses Egzersizleri”, ses eğitiminde uygulanabilir bir model sunarak, geleneksel müzik temelli materyallerin pedagojik değerini ortaya koymuştur. Benzer şekilde, bu çalışmada geliştirilen flüt etütleri de Batı merkezli teknik yapıyı korurken makamsal modaliteyi eğitime dâhil ederek disiplinler arası bir yaklaşım sunmaktadır. Düzbastılar’ın (2008) istatistiksel analizlere dayalı olarak Nihavent makamında keman etütleri geliştirdiği çalışma, makamsal yapıların çalgı eğitiminde sistematik ve ölçülebilir biçimde kullanılabileceğini göstermektedir. Bu yaklaşım, geleneksel müziğin kişisel kanaatlerden ziyade bilimsel yöntemlerle pedagojik materyale dönüştürülmesinin önemini ortaya koymaktadır. Benzer biçimde, bu araştırmada da her bir makamın teknik odak noktaları makamsal karakterlerle ilişkilendirilmiş, etütler kademeli bir öğrenme modeli çerçevesinde yapılandırılmıştır. Türk müziği kaynaklı çok seslilik ve eşlik modellerinin çalgı eğitimine katkısını ele alan Yürek (2025), makamsal ezgiler için geliştirilen piyano eşliklerinin müzik eğitimi öğrencilerinin makamsal altyapılarını desteklediğini ve bu tür materyallerin lisans programlarında etkili biçimde kullanılabileceğini ortaya koymuştur. Bu sonuçlar, makamsal-modal yapının yalnızca tek sesli değil, çok sesli bağlamda da eğitsel değer taşıdığını göstermekte; flüt eğitimi bağlamında geliştirilen etütlerin ilerleyen aşamalarda eşlikli ya da çok sesli uygulamalara zemin oluşturabileceğini düşündürmektedir. Güzel Sanatlar Liseleri öğretim programlarını inceleyen Çetin ve Aktaş (2022), programlar yenilendikçe makamsal dizilere daha fazla yer verildiğini ve tonal-makamsal yapıların sayısal olarak dengelendiğini ortaya koymuştur. Buna karşın, Şahin ve Yadigaroglu (2018) piyano öğretim programlarında yer alan Türk müziği eserlerinin sayıca yetersiz kaldığını ve öğrencilerin özellikle bazı makamlarda icra güçlükleri yaşadığını belirtmiştir. Bu bulgular, makamsal içerikli öğretim materyallerinin hem nitelik hem de nicelik açısından geliştirilmesine duyulan ihtiyacı göstermektedir. Bu çalışma kapsamında geliştirilen flüt etütleri, bu eksikliğe yönelik somut ve uygulanabilir bir model önerisi sunmaktadır. Eşit tempere sisteme uyarlanmış makamsal repertuarın klasik gitar eğitiminde etkili olduğunu ortaya koyan Tabak (2016) ile Tabak, Yurga ve Zahal’in (2017) çalışmaları, makamsal içerikli etüt ve eserlerin teorik bilgi düzeyi ve performans gelişimi üzerinde anlamlı ve yüksek düzeyde etkiler yarattığını göstermiştir. Benzer biçimde, Kaya ve Gökbudak’ın (2011) viyolonsel eğitimi üzerine gerçekleştirdiği araştırma, makamsal etüt ve egzersizlerle çalışan öğrencilerin teknik davranışlarda daha yüksek gelişim gösterdiğini ve bu materyallerin motivasyonu artırdığını ortaya koymuştur. Bu sonuçlar, makamsal temelli etütlerin farklı çalgılara uyarlanabilir, etkili ve kalıcı öğrenmeyi destekleyen pedagojik araçlar olduğunu doğrulamaktadır. Flüt eğitimi için geliştirilen bu etütlerin de benzer biçimde teknik ilerleme, artikülasyon, legato kontrolü ve süsleme tekniklerinin gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Öte yandan, Tüfekçi ve Albuz’un (2025) makamsal eserler üzerinden üstbilişsel stratejilerin kullanımını incelediği çalışma, öğrencilerin farkındalık ve

performans düzeylerinde anlamlı artışlar olduğunu göstermiştir. Bu durum, makamsal repertuarla yapılan çalışmaların yalnızca teknik değil, bilişsel ve üstbilişsel süreçleri de desteklediğini ortaya koymaktadır. Bu araştırmada geliştirilen etütlerin, öğrencilerin müzikal dinleme, değerlendirme ve yorumlama becerilerini geliştirerek benzer bir farkındalık sürecine katkı sunması beklenmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma, koma içermeyen Türk müziği makamlarının flüt eğitimi kapsamında kullanılmasının teknik eğitim sürecini kültürel içerikle zenginleştirdiğini ve öğrencilerin hem Batı müziği teknik sistemine hâkim olmalarını hem de makamsal modaliteyi deneyimleyerek çok kültürlü bir müzikal perspektif kazanmalarını sağladığını ortaya koymaktadır. Geliştirilen etütlerin teknik açıdan erişilebilir, pedagojik olarak uygulanabilir ve estetik açıdan anlamlı bir yapıya sahip olması, flüt eğitiminin farklı seviyelerinde kademeli öğretim modellerinin oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Bu yönüyle çalışma, Batı temelli müzik pedagojisi ile yerel müzik gelenekleri arasında kültürel bir köprü kurmakta; flüt pedagojisi alanında makamsal temelli öğretim yaklaşımıyla hem teknik çeşitlilik hem de kültürel derinlik kazandıran özgün bir model önerisi sunmaktadır. Bu modelin, müzik eğitimi programlarında Türk müziği öğelerinin sistematik biçimde yer almasına katkı sağlayacak nitelikte olduğu ve kültürel müzik pedagojisi perspektifinden önemli bir kazanım sunduğu düşünülmektedir.

5.ÖNERİLER

Bu araştırma, koma içermeyen makamların flüt eğitimi bağlamında teknik, estetik ve pedagojik olarak uygulanabilir olduğunu göstermektedir. Elde edilen bulgular, yalnızca flüt eğitimi için değil, genel anlamda Batı müziği çalgı eğitiminde yerel müzik unsurlarının kullanılabilirliği açısından da önemli sonuçlar doğurmaktadır. Bu çerçevede aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

1. Makamsal içeriklerin Batı çalgı eğitimine entegrasyonu güçlendirilmelidir: Flüt ve diğer Batı müziği çalgılarının öğretiminde, geleneksel Türk müziği makamları pedagojik materyal olarak daha sık kullanılmalıdır. Bu yaklaşım, öğrencilerin yalnızca teknik gelişimlerini değil, aynı zamanda kültürel farkındalıklarını da destekleyecek; müzik eğitiminde çokkültürlü bir bakış açısının yerleşmesine katkı sunacaktır.
2. Farklı zorluk seviyelerine uygun makamsal etüt serileri geliştirilmelidir: Bu çalışma temelinde, başlangıç, orta ve ileri düzey öğrenciler için ayrı ayrı tasarlanmış yeni etütler hazırlanabilir. Ayrıca bu etütlerin yalnızca flüt değil, klarnet, keman, gibi diğer Batı müziği çalgılarına da uyarlanmasıyla kapsayıcı bir makamsal eğitim repertuarı oluşturulabilir.

3. Uygulamalı performans çalışmalarıyla pedagojik verimlilik ölçülmelidir: Makamsal etütlerin eğitimdeki işlevselliğini artırmak için farklı yaş ve eğitim düzeylerindeki öğrencilerle performans denemeleri yapılmalı, icra süreçleri gözlemlenmeli ve öğrenci geri bildirimleri sistematik biçimde toplanmalıdır. Bu veriler, etütlerin müzikal ve pedagojik etkinliğini bilimsel temelde destekleyerek ileride yapılacak düzenlemelere yön verebilir.
4. Makam temelli öğretim modelleri müfredatlara dahil edilmelidir: Üniversitelerin müzik eğitimi ve konservatuvar programlarında, özellikle çalgı öğretim derslerinde, makamsal içeriklere yer verilmelidir. Bu uygulama, öğrencilerin yerel müzik mirasıyla doğrudan temas kurmasını sağlayarak kültürel sürekliliği güçlendirecektir. Böylelikle hem Batı hem de Türk müziği sistemlerini bir arada öğreten bütüncül bir eğitim anlayışı geliştirilebilir.
5. Etüt materyalleri görsel-işitsel kaynaklarla desteklenmelidir: Hazırlanan makamsal etütlerin video, nota yazılımı, dinleme örneği gibi ek materyallerle desteklenmesi, öğrencilere daha somut ve çok boyutlu bir öğrenme deneyimi sunacaktır. Bu tür dijital destekler, özellikle uzaktan eğitim ortamlarında etütlerin erişilebilirliğini ve kalıcılığını artıracaktır.
6. Araştırma tabanlı pedagojik geliştirmeler yapılmalıdır: Gelecekteki çalışmalar, farklı yaş gruplarında ve eğitim düzeylerinde makamsal öğretimin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor etkilerini deneysel olarak inceleyebilir. Böylece makamsal öğretim yaklaşımının öğrenme süreçlerine etkisi, ölçülebilir bilimsel bulgularla desteklenebilir.
7. Müzik eğitimi kurumlarında yerel müzik mirası odaklı politikalar geliştirilmelidir: Yükseköğretim kurumları, yerel müzik kültürünün korunması ve yaygınlaştırılmasını amaçlayan politika ve uygulamalara yönelmelidir. Bu bağlamda, makamsal temelli çalışmaların ders planlarına dahil edilmesi, kültürel sürdürülebilirlik açısından önemli bir adım olacaktır.
8. Eğitimciler için rehber ve kaynak kitaplar hazırlanmalıdır: Çalışma bulguları temel alınarak, öğretmenlerin flüt ve diğer çalgı eğitiminde makamsal yapıları nasıl aktarabileceğine ilişkin kılavuzlar geliştirilebilir. Bu tür kaynaklar, eğitimcilerin uygulama sırasında karşılaştıkları zorlukları azaltarak öğretim süreçlerinin niteliğini artıracaktır.
9. Disiplinler arası araştırmalar teşvik edilmelidir: Müzikoloji, etnomüzikoloji, müzik eğitimi ve performans sanatları alanlarında

alışan araştırmacılar ortak projeler geliştirerek makamsal etütlerin hem kültürel hem pedagojik boyutlarını genişletebilir. Böylelikle, Türk müziği modalitesinin Batı algı eğitimiyle entegrasyonu çok yönlü olarak incelenmiş olur.

10. Ulusal ve uluslararası paylaşım platformları oluşturulmalıdır: Bu tür makamsal eğitim materyalleri, dijital arşivlerde ve çevrim içi müzik eğitim platformlarında paylaşılmalı hem ulusal hem de uluslararası düzeyde erişime açılmalıdır. Böylece Türk müziği makam sisteminin evrensel müzik pedagojisi literatüründe görünürlüğü artacaktır.

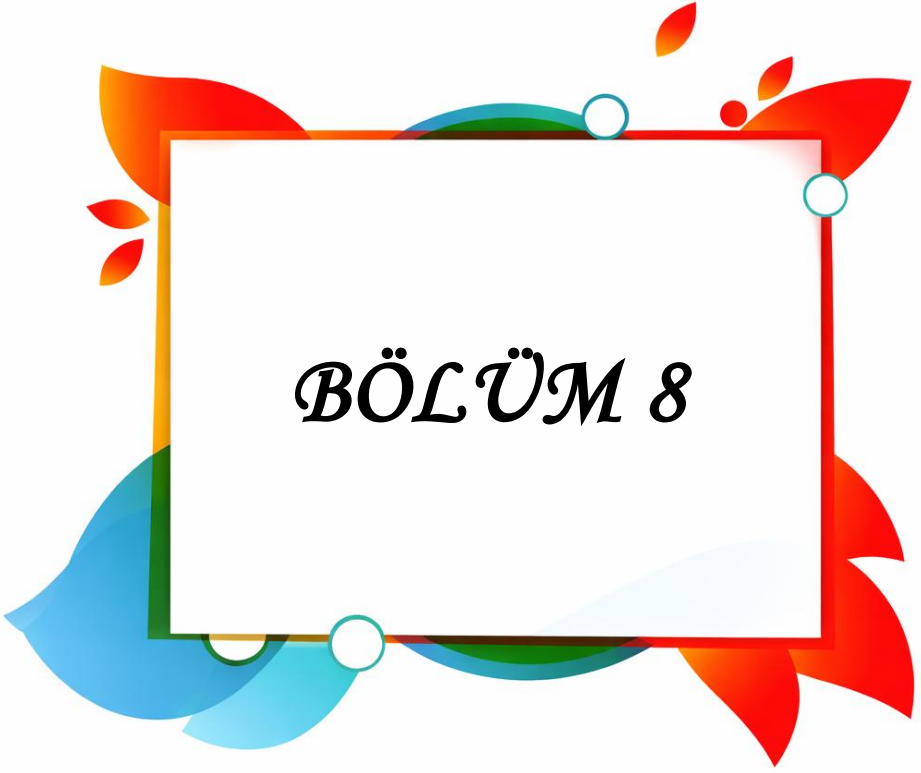
Not: Bu alışmada, Doç. Dr. Emre ştn tarafından hazırlanan ve Eğitim Yayınevi tarafından Aralık 2019 tarihinde birinci baskısı yayımlanan “Makamsal Ezgiler ile Flüt Eğitimi” adlı kitap içerisinde yer alan makamsal etütlerden yararlanılmıştır.

6.KAYNAKLAR

- Akkuş, R. (1996). AGSL'nden mezun olan öğrencilerin öğrenci giriş davranışlarının çalgı eğitimi bakımından değerlendirilmesi. Birinci Ulusal AGSL Müzik Bölümleri Sempozyumu, Bursa.
- Albuz, A. (2011). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. 1(1):51-66.
- Atıf Çetin, S., & Akkaş, S. (2022). Güzel Sanatlar Lisesi'nde uygulanan 9. sınıf viyola dersi öğretim programlarında tonal ve makamsal dizilerin durumu ve değerlendirilmesi. Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi, 9(31), 176-188.
- Aydos, L. (1991). Fiziksel uygunluk. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:7, sayı:1, Ankara.
- Aytemur, B. (2016). Flüt eğitiminde bir öğrenciyle ton geliştirme çalışmaları. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(28), 75-90.
- Aytemur, B. ve Gültekin, E. (2020). Ernesto Köhler Op. 33 Vol. I numaralı flüt etüdünün analizi. Anadolu Kongreleri 5. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi (978-605). Diyarbakır: 26-27 Aralık.
- Demir, E. (2024). Sosyal bilimlerde nitel araştırma teknikleri üzerine betimsel bir çalışma. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 25(46), 313-328.
- Demirci, B. (2013). Viyolonsel eğitiminde geleneksel Türk müziğine yönelik bir çalışma modeli. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi [H. U. Journal of Education] 28(1), 117-129.
- Düzbastılar, M. E. (2008). Kirnberger'in Besteleme Yöntemi İle Makamsal Keman Etüdları Hazırlama. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 8(1), 33-39.
- Emnalar, A. (1998). Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Evren, N. (2007). Türkiye'de konservatuarlar ve eğitim fakültelerindeki çalgı eğitiminde kas ve iskelet sistemi rahatsızlıklarının performansa etkileri. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Gültekin, E., & Öz, B. (2024). Mesleki flüt eğitiminde öğrenci perspektifinden analogik yönergeler 1, 2. müzik sanatı ve eğitiminde, 105.
- Günbayı, I. & Sorm, S. (2018). Social paradigms in guiding social research design: The functional, interpretive, radical humanist and radical structural paradigms. Online Submission, 9(2), 57-76.

- Günbayı, I. (2020). Action research as a mixed methods research: Definition, philosophy, types, process, political and ethical issues and pros and cons. *Journal of Mixed Methods Studies*, (2), 16-25.
- Kaçar, G. (2008). Türk mûsikîsinde makam. *İstem*, Yıl:6, Sayı:11, 145-158.
- Kalkan, A. (2025). Makamların batı müziği kültür ve eğitimine entegrasyonu: teorik ve pratikte kültürel birleşim. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(1), 236-256.
- Karahan, S. A. (2008). Çağdaş Türk müziği piyano eserlerinde hazırlık amacıyla yazılan etütlerin öğrencilerin eserleri çalma aşamalarına etkisinin belirlenmesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Karşal, E. & Yılmaz, E. (2019). Paul Hindemith'in flüt literatürüne katkıları. *Kesit Akademisi Dergisi*, 5(21), 71-82.
- Kaya, E. E., & Gökbudak, Z. S. (2011). Viyolonsel eğitiminde makamsal etüt ve egzersizlerin kullanım durumuna ilişkin bir araştırma. *Fine Arts*, 6(4), 532-559.
- Maxwell, J. A. (2008). Designing a qualitative study. L. Bickman, D. J. Rog (Ed.), *Applied Social Research Methods içinde* (214-253. ss.), SAGE Press.
- Meb, (2012). Müzik aletleri yapımı müzikte sistem ve makamlar. 212MGS028, Ankara.
- Nayir, A. E. (2015). Importance of Mode Tetrachords in The Tonal and Modal Music Education. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 186, 560-565.
- Öz, N. (2001). İnsanın kültürel gelişiminde müzik eğitimin önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt: XIV, Sayı: 1*, s.104.
- Özkan, İ. H. (1994). Türk musikisi usülleri ve nazariyatı kudüm velveleleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Parasız, G. (2009). Keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırma ve işgörsellik ve etkililik yönünden incelenmesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). Geleneksel Türk Halk Müziği eserlerinin makamsal açıdan adlandırılması, Atatürk Üniversitesi Yayınları:1006, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Polat, S. (2017). Ses eğitiminin temel öğelerinin ve çeşitli söyleme tekniklerinin kazandırılmasında makamsal ezgilere dayalı egzersizlerin kullanılabilirliği (Doctoral dissertation, Inonu University (Turkey)).

- Şahin, P., & Yadigaroglu, Z. (2018). Güzel sanatlar lisesi piyano dersi öğretim programındaki Türk müziği eserlerine yönelik öğretmen ve öğrenci görüşleri. *İhlara Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 187-195.
- Tabak, C. (2016). Klasik gitar öğretiminin makamsal içerikli etüt ve eserlerle uygulanabilirliği (Doctoral dissertation, Inonu University (Turkey)).
- Tabak, C., Yurga, C., & Zahal, O. (2017). Makamsal içerikli etüt ve eserlere dayalı klasik gitar öğretiminin performans başarısına etkisi. *Electronic Turkish Studies*, 12(4).
- Tanrıkorur, C. (2001). Osmanlı dönemi Türk musikisi. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tuncer Tüfekçi, E., & Albuz, A. (2025). Makamsal Piyano Eserlerine Yönelik Çalışmalarda Üstbilişsel Stratejilerin Kullanımı. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 33(3).
- Türkel, L. ve Şen, Y. (2015). Türkiye’de müzik eğitimi veren kurumlarda, çağdaş türk müziği flüt öğretimi uygulamalarına yönelik uzman görüşleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), 57-81.
- Uçan, A. (1997). Müzik eğitimi. *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*, Ankara.
- Üstün, E. (2019). Makamsal ezgiler ile flüt öğretimi. *Eğitim Yayınevi*, Konya.
- Yalçınkaya, B., Eldemir, A., & Sönmezöz, F. (2014). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *Electronic Turkish Studies*, 9(2).
- Yürek, E. (2025). Makamsal solfej eğitimine dayalı piyano eşlikleme model çalışmalarına yönelik uzman görüşleri. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(1), 571-590.
- Zeren, A. (2003). Müzik sorunlarımız üzerine araştırmalar. İstanbul: Pan Yayıncılık.



BÖLÜM 8

El Lissitzky'nin Dlya Golosa (Ses İçin) Eserinde Konstrüktivist Tasarım Anlayışı

Merve Özel¹

Giriş

Konstrüktivizm, 1910'lu yılların ortalarından itibaren Rus Avangardı içerisinde gelişen ve özellikle 1917 Ekim Devrimi sonrasında etkisini artıran sanatsal ve mimari bir akımdır. Yaklaşık 1940'lı yıllara kadar etkisini sürdüren bu hareket, yalnızca estetik kaygılarla üretilen geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarak sanatın toplumsal yaşamla bütünleşmesi gerektiğini savunmuştur. Konstrüktivistler, sanatın bireysel ifade biçimi olmasının ötesinde, yeni toplumun inşasına katkı sağlayan işlevsel bir araç olması gerektiği düşüncesini benimsemişlerdir. Akımın öncü isimleri arasında Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko ve El Lissitzky yer almaktadır. Bu sanatçılar, "sanat için sanat" anlayışını reddederek sanatın üretim, teknoloji ve endüstri ile bütünleşmesini savunmuşlardır. Metal, cam, ahşap ve çelik gibi endüstriyel malzemelerin kullanımıyla birlikte geometrik biçimler, dinamik kompozisyonlar ve işlevsellik, Konstrüktivist üretimlerin temel özellikleri hâline gelmiştir. Konstrüktivist sanatçılar, sanatçının toplumdan bağımsız bir üretici değil, toplumsal dönüşüm sürecine katkı sağlayan bir tasarımcı ve üretici olduğuna inanmışlardır. Bu nedenle sanatsal üretimlerini bireysel estetik arayışlardan ziyade kamusal yarar doğrultusunda şekillendirmiş, görsel iletişim araçlarını yeni toplumsal düzenin ideallerini geniş kitlelere ulaştırmada etkili bir araç olarak değerlendirmişlerdir. Dolayısıyla Konstrüktivizm, sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı hedefleyen, estetikten çok işlevselliği, bireysel yaratımdan çok toplumsal faydayı önemseyen ve modern grafik tasarımın gelişiminde önemli bir dönüm noktası oluşturan tasarım anlayışı olarak değerlendirilmektedir (Uyanık, 2012, s.116).

Konstrüktivistler, sanatsal üretimlerinde biçimleri en temel geometrik öğelere indirgemeyi amaçlamış, kare, üçgen, daire ve dikdörtgen gibi yalın geometrik formları tasarımlarının temel bileşenleri olarak kullanmışlardır. Bu yaklaşım, estetik süslemeden uzak, işlevselliği ve yapısal düzeni ön plana çıkaran bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Geçmişin sanatsal geleneklerini reddeden Konstrüktivistler, modern endüstriyel toplumun gereksinimlerine yanıt

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, ORCID: 0000-0002-3425-8283

verebilecek yeni bir görsel dil oluşturmaya hedeflemişlerdir. Bu dönemde ressam, heykeltıraşlar, mimarlar ve fotoğrafçılar; makineleşme, sanayileşme, teknoloji ve üretim süreçlerinden önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Sanatı endüstriyel üretimle bütünleştirmeyi amaçlayan Konstrüktivistler, kendilerini yalnızca sanatçı olarak değil, aynı zamanda toplumsal dönüşüme katkı sağlayan "sanatçı-mühendisler" olarak tanımlamışlardır. Bu anlayış doğrultusunda sanatsal üretim, bireysel estetik kaygılardan uzaklaşarak işlevsellik, üretilebilirlik ve toplumsal fayda ilkeleri çerçevesinde şekillenmiştir. (Öztuna, 2007, s. 93)

Konstrüktivist sanatçılar, benimsedikleri toplumsal idealler ve üstlendikleri sorumluluk doğrultusunda yeni bir gerçeklik anlayışı geliştirmeyi amaçlamışlardır. Bu anlayış çerçevesinde sanatı yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil, toplumsal dönüşümün etkin bir aracı olarak değerlendirmişlerdir. Toplumun yeniden inşasına katkı sağlamayı temel hedef olarak gören sanatçılar, bireysel sanatsal kaygılardan ziyade toplumsal bilinç ve kolektif faydayı ön planda tutmuş, gerektiğinde geleneksel sanat anlayışından uzaklaşmayı göze almışlardır. Yalnızca kendi sanat anlayışlarını değil, aynı zamanda yeni toplumun kültürel ve görsel yapısını şekillendirme sorumluluğunu da üstlendiklerine inanmışlardır. Geliştirdikleri kuramsal yaklaşım, Konstrüktivizmi yalnızca bir sanat akımı olmaktan çıkararak, belirli bir tarihsel dönemin, toplumsal dönüşüm sürecinin ve yeni bir siyasal düzenin ihtiyaçlarına yanıt veren bilinçli ve işlevsel bir sanat anlayışı haline getirmiştir. Bu yaklaşım doğrultusunda afiş, tipografi, kitap tasarımı ve fotomontaj gibi grafik tasarım ürünleri, yalnızca estetik nesneler değil, bilgilendirme, yönlendirme ve ikna etme işlevi üstlenen iletişim araçları olarak görülmüştür (Uyanık, 2012, s.121).

Konstrüktivist sanat anlayışı, sanatın toplumsal dönüşümde üstlendiği işlevi yalnızca resim ve mimarlık gibi alanlarla sınırlandırmamış, grafik tasarım, tipografi, afiş ve kitap tasarımı gibi görsel iletişim araçlarını da ideolojik ve toplumsal mesajların aktarılmasında etkili bir araç olarak değerlendirmiştir. Grafik tasarım, Konstrüktivist düşüncenin en görünür uygulama alanlarından biri haline gelmiştir.

Grafik tasarım, yalnızca görsel öğelerin estetik bir düzen içerisinde bir araya getirildiği bir uygulama alanı değil, aynı zamanda düşünsel, ideolojik ve kültürel yapıların görsel dil aracılığıyla aktarılmasını sağlayan etkili bir iletişim disiplindir. Tasarım sürecinde kullanılan tipografi, renk, kompozisyon, biçim ve boşluk gibi temel tasarım öğeleri, yalnızca estetik bir bütünlük oluşturma amacı taşımamakta, aynı zamanda anlamın yapılandırılması, mesajın iletilmesi ve izleyici algısının yönlendirilmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Grafik tasarım, görsel iletişimin temel araçlarından biri olarak, biçimsel kararlar aracılığıyla belirli düşünce ve ideolojilerin görünür kılınmasına olanak sağlamaktadır. Rudolf Arnheim'in ifade ettiği gibi, "algı aynı zamanda bir düşünme sürecidir, gözlem ise keşfetmeyi ve yeniden üretmeyi içerir." Bu

yaklaşım, görsel tasarımda biçimsel öğelerin yalnızca estetik unsurlar değil, aynı zamanda anlam üretimini ve iletişimi şekillendiren temel bileşenler olduğunu ortaya koymaktadır (Arnheim, 1974, s. 5). Konstrüktivist tasarım, grafik tasarımın yalnızca estetik bir üretim alanı olmadığını, toplumsal ve ideolojik mesajların etkili biçimde aktarılabilirdiği işlevsel bir iletişim aracı olduğunu ortaya koyan önemli yaklaşımlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, El Lissitzky'nin *Dlya Golosa* (Ses İçin) adlı eserini Konstrüktivist tasarım bağlamında inceleyerek, Konstrüktivizmin grafik tasarım ve kitap tasarımına yansıyan temel ilkelerini ortaya koymaktır. Eser, tipografi, kompozisyon, geometrik biçimler, renk kullanımı, sayfa düzeni, görsel hiyerarşi ve işlevsellik açısından değerlendirilmiş, söz konusu tasarım öğelerinin görsel iletişim sürecindeki rolü ile Konstrüktivist tasarım ilkelerini nasıl yansıttığı, betimsel tasarım analizi yöntemi çerçevesinde incelenmiştir.

El Lissitzky'nin *Dlya Golosa* (Ses İçin) adlı eseri, nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda betimsel tasarım analizi yöntemiyle incelenmiştir. Araştırmada amaçlı örnekleme yöntemi benimsenmiş, eserin Konstrüktivist tasarım yaklaşımını en belirgin biçimde yansıtan altı sayfası analiz kapsamına alınmıştır. Sayfaların seçiminde tipografik düzen, kompozisyon, geometrik biçimler, renk kullanımı, sayfa düzeni, görsel hiyerarşi ve işlevsellik gibi Konstrüktivist tasarım ilkelerini temsil etme düzeyi temel ölçüt olarak belirlenmiştir. Seçilen sayfalar bu ölçütler doğrultusunda değerlendirilmiş, ayrıca Konstrüktivist tasarım dilinin kitap tasarımına yansması görsel iletişim ilkeleri çerçevesinde yorumlanmıştır. Böylece biçimsel tasarım öğelerinin yalnızca estetik bir işlev üstlenmediği, aynı zamanda okuyucunun dikkatini yönlendiren, okunabilirliği artıran ve mesajın etkili biçimde iletilmesini sağlayan iletişim araçları olarak nasıl kullanıldığı ortaya konulmuştur.

El Lissitzky ve Dlya Golosa

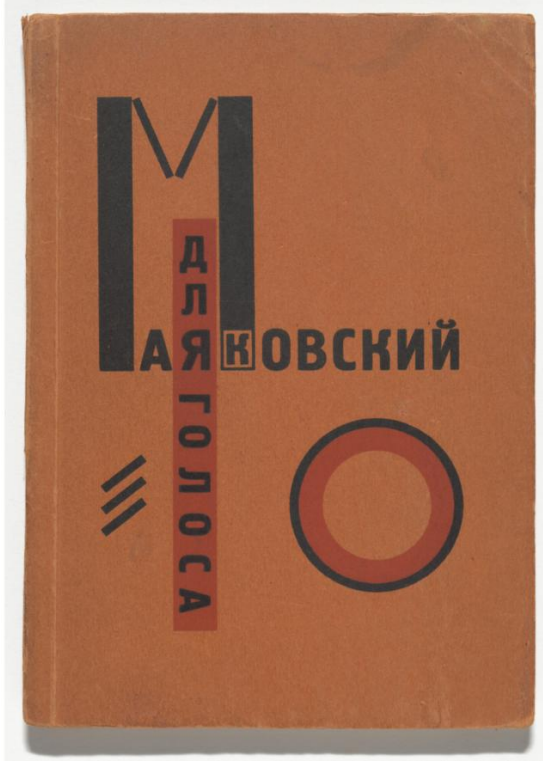
El Lissitzky (Lazar Markoviç Lissitzky), 1917 Ekim Devrimi'ni yalnızca siyasal bir dönüşüm olarak değil, aynı zamanda sanat, toplum ve teknolojinin yeniden yapılandırılmasına olanak sağlayan tarihsel bir başlangıç olarak değerlendirmiştir. Sanatın toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olması gerektiğine inanan Lissitzky, komünizmin sanat ile teknolojiyi bütünleştirerek daha işlevsel ve kolektif bir yaşam düzeni oluşturacağı düşüncesini benimsemiştir. Bu yaklaşım, sanat anlayışını bireysel estetik kaygılardan uzaklaştırarak toplumsal işlevi ön plana çıkaran grafik tasarım, tipografi ve kitap tasarımı çalışmalarına yönelmesinde etkili olmuştur. Lissitzky, 1921 yılında Berlin ve Hollanda'ya gerçekleştirdiği seyahatler sırasında De Stijl, Bauhaus, Dada ve Konstrüktivist çevrelerle etkileşim kurmuş, bu süreç, tasarım anlamında uluslararası düzeyde gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Özellikle savaş sonrası dönemde Almanya'nın avangard sanat ve tasarım hareketlerinin önemli merkezlerinden biri haline gelmesi ve gelişmiş baskı

teknolojilerine erişim imkanı sunması, Lissitzky'nin tipografi ve grafik tasarım alanındaki yenilikçi yaklaşımını geliştirmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. (Meggs, 2006, s. 219).

El Lissitzky, sanat ve tasarım biçimini toplumsal dönüşüme katkı sağlayacak işlevsel bir araç olarak değerlendirmiş ve üretimlerini Konstrüktivist ideolojinin temel ilkeleri doğrultusunda şekillendirmiştir. Sanatın topluma hizmet etmesi gerektiği düşüncesi doğrultusunda, tasarımın hedef kitleyle etkili, açık ve hızlı bir iletişim kurabilmesi temel önceliklerden biri olarak görülmüştür. Bu bağlamda, iletilmek istenen mesajın anlaşılabilirliğini artıracak tipografi, kompozisyon, renk ve biçim gibi tasarım öğelerinin bilinçli ve işlevsel biçimde kullanılması önem kazanmıştır. Dolayısıyla sade, açık ve işlev odaklı tasarım, Konstrüktivist grafik tasarımın temel özelliklerinden biri olarak, görsel iletişimin etkinliğini arttırmıştır. (Şahin, 2025, s. 207-208)

Sanatsal üretimi işlevsel tasarım diliyle bütünleştiren Konstrüktivistler, bu yaklaşımı "Productivist Art" (Üretimci Sanat) olarak tanımlamışlardır. Sanatın toplumsal yaşamın gereksinimlerine hizmet etmesi gerektiği düşüncesinden hareket eden bu anlayış doğrultusunda çalışan sanatçılar arasında El Lissitzky öne çıkan isimlerdendir. Özellikle afiş, kitap ve dergi tasarımı alanında geliştirdikleri yenilikçi yaklaşımlar, tipografinin biçimlendirilmesi ve düzenlenmesine ilişkin özgün uygulamaları ile fotomontaj ve sinema estetiğini grafik tasarıma uyarlamaları sayesinde 20. yüzyıl grafik tasarımının gelişiminde belirleyici bir rol üstlenmiştir (Sürmeli, 2013, s. 64).

Dlya Golosa (Ses İçin), Konstrüktivist sanatçı El Lissitzky ile Rus şair Vladimir Mayakovsky'nin (1893-1930) iş birliği sonucunda ortaya çıkan ve ilk kez 1923 yılında Berlin'de yayımlanan önemli bir şiir kitabıdır. Eser, Rus Avangardı'nın kitap tasarımına ilişkin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmekte, edebiyat ile grafik tasarımın bütünleştiği disiplinlerarası bir üretim modeli sunmaktadır. Mayakovski'nin devrimci şiirleri, El Lissitzky'nin yenilikçi tipografik düzenlemeleri ve dinamik sayfa tasarımlarıyla bütünleşerek kitabı yalnızca edebi bir eser olmaktan çıkarıp görsel iletişim ve grafik tasarım açısından özgün bir tasarım nesnesine dönüştürmüştür. Dlya Golosa, El Lissitzky'nin Konstrüktivist tasarım prensiplerini yansıtan en önemli eserlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Eserde tipografi, kompozisyon ve sayfa düzeni yalnızca estetik bir amaç doğrultusunda değil, metnin okunabilirliğini artıran, okuyucunun dikkatini yönlendiren ve görsel iletişimi güçlendiren işlevsel tasarım öğeleri olarak ele alınmıştır. Geometrik düzen, sınırlı renk paleti ve güçlü tipografik hiyerarşi, Konstrüktivizmin işlevsellik ilkesini destekleyen temel tasarım unsurları olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle Dlya Golosa, modern kitap tasarımı ve tipografi tarihinde öncü eserlerden biri olmasının yanı sıra, Konstrüktivist tasarım ilkelerinin grafik tasarım alanındaki en başarılı uygulamalarından biri olarak kabul edilmektedir (Railing, 2000).

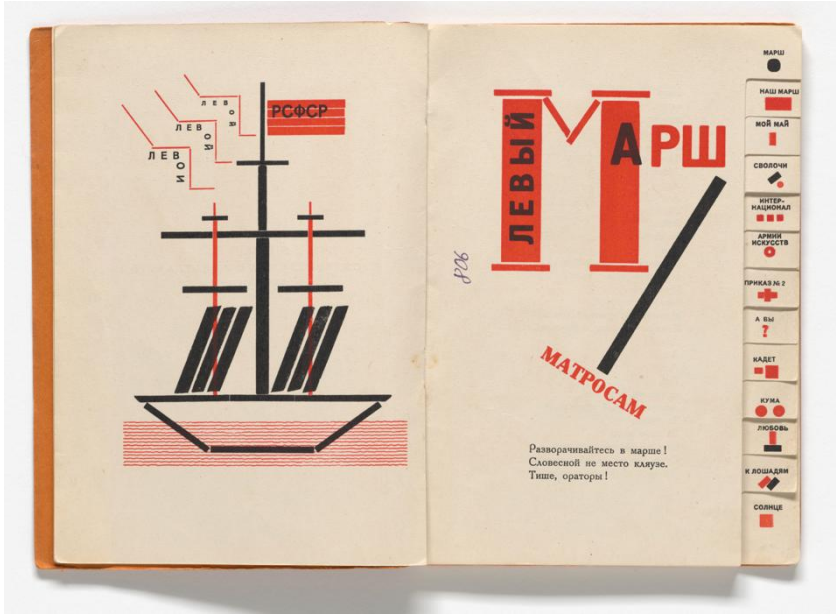


Şekil 1: El Lissitzky'nin Dlya Golosa (Ses İçin) adlı eserinin kapak tasarımı, 1923.



Şekil 2: El Lissitzky, Dlya Golosa, İç Sayfalardan Örnekler, 1923.

El Lissitzky, Dlya Golosa (Ses İçin) adlı eserini geleneksel kitap tasarım yaklaşımından farklı olarak resim ve fotoğraf gibi görsel öğelere yer vermeden, tipografi ve geometrik biçimler aracılığıyla tasarlamıştır. Lissitzky'ye göre basılı metinler işitilerek değil, görsel olarak algılanarak anlam kazanmaktadır. Bu anlayış doğrultusunda sanatçı, tipografiyi yalnızca metni aktaran bir araç olarak değil, derinlik, perspektif, ölçek, renk, kontrast ve negatif alan gibi tasarım öğeleriyle birlikte anlam üreten temel bir görsel iletişim unsuru olarak kullanmıştır. Harflerin ve tipografik düzenlemelerin düşünceleri somutlaştırılabileceğini savunan Lissitzky, şiirleri tipografik kompozisyonlarla bütünleştirerek metnin görsel etkisini ve okunabilirliğini artırmayı amaçlamıştır. Lissitzky, geleneksel el yazması estetiğinin yerini modern baskı teknikleri ve tipografinin olanaklarına bırakması gerektiğini savunmuş, içerik ile biçim arasında bütünlük kuran tasarım yaklaşımı tipografinin anlatım gücünü ön plana çıkarmıştır. Bu doğrultuda oluşturduğu dinamik sayfa düzenleri, güçlü optik etkiler yaratarak okuyucunun dikkatini yönlendirmekte ve metnin anlamını görsel düzeyde desteklemektedir. *Dlya Golosa*'nın en yenilikçi özelliklerinden biri ise kitabın sağ kenarında yer alan fihrist (sekmeli dizin) sistemidir. Lissitzky, her şiir için özgün tipografik semboller tasarlayarak okuyucunun ilgili bölüme hızlı ve kolay bir biçimde ulaşmasını sağlamış, böylece kitap tasarımında işlevselliği estetik yaklaşımla bütünleştiren öncü bir çözüm ortaya koymuştur. (Kurtçu, 2019, s. 98)



Şekil 3: Dlya Golosa Eserinde Yer Alan Sekmeli Dizin (Thumb Index) Sistemi.

Dlya Golosa'nın Konstrüktivist Tasarım Açısından Analizi

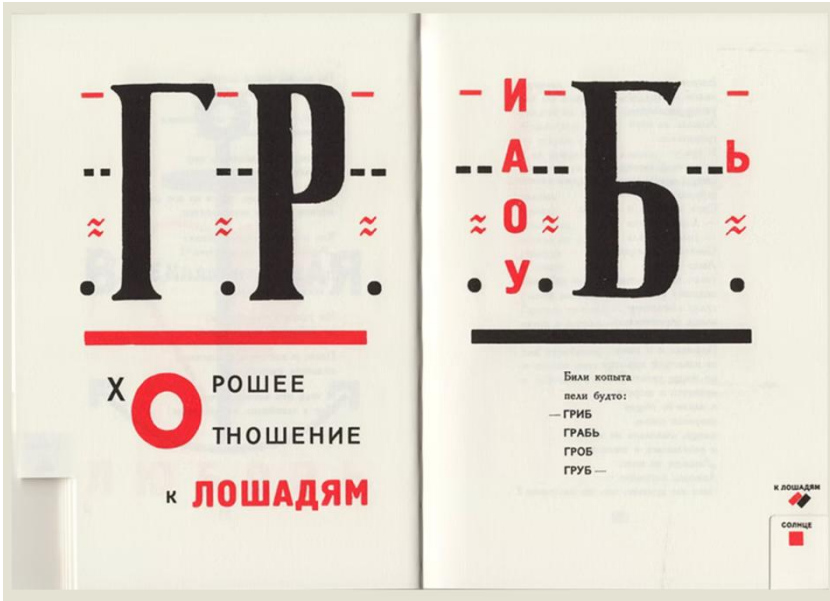
Bu bölümde, El Lissitzky'nin Dlya Golosa (Ses İçin) adlı eserinden amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen altı sayfa, Konstrüktivist tasarım anlayışı doğrultusunda incelenmiştir. Sayfalar, tipografi, kompozisyon, geometrik biçimler, renk kullanımı, sayfa düzeni, görsel hiyerarşi ve işlevsellik açısından değerlendirilmiş, bu tasarım öğelerinin görsel iletişim sürecindeki işlevi ile Konstrüktivist tasarım ilkelerini nasıl yansıttığı yorumlanmıştır.



Şekil 4. El Lissitzky'nin *Dlya Golosa* Adlı Eserinden Sayfa Tasarımları.

Sol sayfada geometrik biçimlerin ön plana çıkarıldığı, sade ve güçlü bir görsel kompozisyon oluşturulmuştur. Kırmızı renkte oluşturulan şapka, siyah dikdörtgen gövde, diyagonal çizgilerle birleşerek insan figürünü çağrıştıran soyut bir görsel meydana getirmektedir. Figürün temel geometrik biçimler aracılığıyla oluşturulması, Konstrüktivizmin sade, işlevsel ve iletişim odaklılığını somut biçimde ortaya koymaktadır. Kompozisyon, sayfanın merkezine yerleştirilmiş olup simetrik bir denge üzerine kurulmuştur. Kırmızı ve siyah renklerin beyaz zemin üzerinde oluşturduğu güçlü kontrast, figürün algılanmasını kolaylaştırırken dikkat odağını doğrudan merkeze yönlendirmektedir. Sayfada herhangi farklı bir görsel öğeye yer verilmemesi, boş alanın bilinçli kullanımını ortaya koymakta ve kompozisyonun etkisini artırmaktadır. Bu yönüyle sol sayfada geometrik biçimler, iletişimi sağlayan temel görsel unsurlar olarak kullanılmaktadır.

Sağ sayfada tipografi ön plandadır. Sayfanın üst bölümünde yer alan büyük puntıyla yazılmış başlık, siyah ve kırmızı renk kullanımıyla güçlü bir görsel vurgu oluşturmaktadır. Başlığın hemen altında yer alan kırmızı dairesel noktalar tipografik düzeni destekleyen ritmik bir geçiş sağlayarak, okuyucunun dikkatini şiir metnine yönlendirmektedir. Şiir metni sayfanın orta bölümünde tek sütun halinde düzenlenmiş, yeterli boşluk bırakılarak okunabilirlik artırılmıştır. Büyük başlık ile daha küçük puntuyla düzenlenen metin arasında belirgin bir görsel hiyerarşi kurulmuş, böylece okuyucunun bakışı önce başlığa ardından metne yönlendirilmiştir. Sayfanın sağ kenarında yer alan sekmeli dizin sistemi ise kitabın işlevselliğini artıran önemli bir tasarım çözümü olarak dikkat çekmektedir. Her şiir için tasarlanan farklı tipografik simgeler, okuyucunun ilgili bölüme hızlı biçimde ulaşmasını sağlamakta ve kitabın kullanım deneyimini kolaylaştırmaktadır. Bu sayfa, tipografi, renk kullanımı, sayfa düzeni ve işlevselliğin bir arada değerlendirildiği, Konstrüktivist tasarım anlayışının grafik tasarım ve kitap tasarımına yansıyan temel özelliklerini ortaya koyan örneklerden biridir.

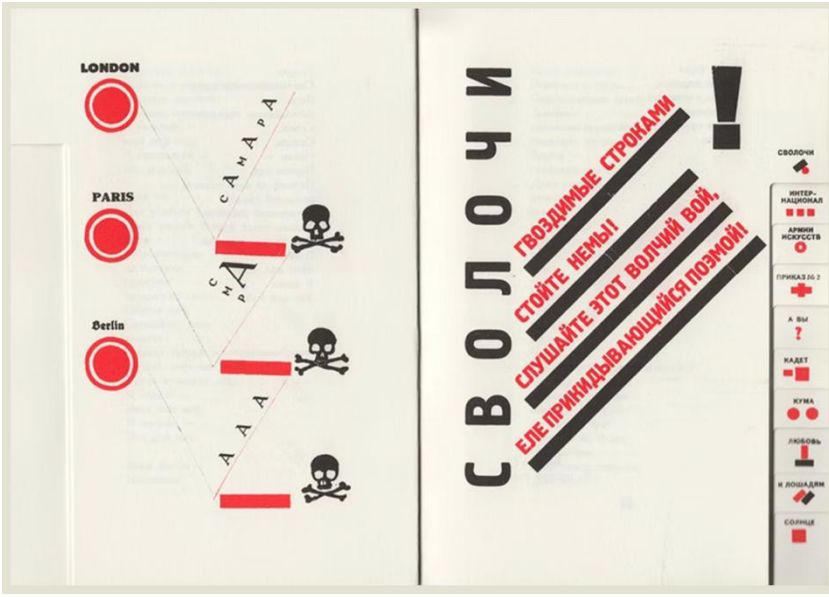


Şekil 5. El Lissitzky'nin *Dlya Golosa* Adlı Eserinden Sayfa Tasarımları.

Sol sayfada, kompozisyonun temel belirleyici unsuru olarak tipografi kullanılmıştır. Sayfanın üst bölümünde yer alan büyük puntuyla tasarlanmış Kiril harfleri ilk bakışta dikkati üzerine çekerken, alt bölümde farklı punto büyüklükleriyle düzenlenen sözcükler görsel hiyerarşiyi desteklemektedir. Tipografik öğelerin farklı ölçeklerde kullanılması okuyucunun bakışını sayfa

üzerinde yönlendirmekte ve metnin ritmini görsel olarak yansıtmaktadır. Kompozisyon asimetrik bir düzen anlayışıyla oluşturulmuş, büyük harflerin baskınlığı, yatay kırmızı ve siyah çizgiler ile kırmızı dairesel biçim kullanımı sayesinde dengelenmiştir. Siyah, kırmızı ve beyazdan oluşan sınırlı renk paleti yüksek kontrast oluşturarak önemli sözcüklerin vurgulanmasını sağlarken, geniş boş alanlar tasarımın okunabilirliğini artırmaktadır. Sayfada kullanılan geometrik biçimler ve tipografinin bütünleşik yapısı, Konstrüktivist tasarım anlayışının işlevsellik ve görsel iletişim odaklı yaklaşımını yansıtmaktadır.

Sağ sayfada tipografi, yalnızca yazıyı aktaran bir unsur olarak değil, görsel kompozisyonun temel yapı taşı olarak değerlendirilmiştir. Büyük puntıyla yerleştirilen harfler ve kırmızı renkle vurgulanan tipografik öğeler güçlü bir görsel etki oluştururken, alt bölümde yer alan şiir metni daha küçük puntıyla düzenlenerek belirgin bir görsel hiyerarşi kurulmuştur. Harflerin farklı yönlerde ve ölçeklerde kullanılması geleneksel sayfa düzeninden uzaklaşıldığını göstermekte, okuyucunun dikkatini aşamalı biçimde metne yönlendirmektedir. Sayfanın sağ kenarında yer alan sekmeli dizin sistemi ise kitabın en dikkat çekici işlevsel tasarım özelliklerinden biridir. Her şiir için oluşturulan farklı tipografik simgeler, okuyucunun ilgili bölüme kolaylıkla ulaşmasını sağlayarak kullanım deneyimini geliştirmektedir. Böylece tipografi, kompozisyon, renk ve geometrik düzen yalnızca estetik bir bütünlük oluşturmakla kalmamakta; aynı zamanda mesajın etkili biçimde iletilmesini sağlayan işlevsel iletişim araçlarına dönüşmektedir. Bu yönüyle sayfa, Konstrüktivist tasarım özelliklerinin biçim ile işlev arasındaki bütünlüğü esas alan yaklaşımını güçlü biçimde yansıtmaktadır.



Şekil 6. El Lissitzky'nin *Dlya Golosa* Adlı Eserinden Sayfa Tasarımları.

Sol sayfa, kompozisyonun giriş bölümünü oluşturarak okuyucunun dikkatini görsel öğeler aracılığıyla yönlendirmektedir. Sayfada London, Paris ve Berlin şehir adları dikey eksen boyunca sıralanmış; her biri kırmızı dairesel biçimlerle vurgulanmıştır. Şehir isimlerinin karşısına yerleştirilen diyagonal çizgiler, kırmızı dikdörtgenler ve kurukafa sembolleri güçlü bir görsel hareket oluştururken savaş ve ölüm olgusuna göndermede bulunmaktadır. Böylece sayfa yalnızca bilgi aktaran bir düzenleme olmaktan çıkmakta, şiirin içeriğini destekleyen sembolik bir anlatı oluşturmaktadır. Kompozisyon incelendiğinde, diyagonal eksenlerin kullanımı sayesinde durağanlıktan uzak dinamik bir yapı oluşturulduğu görülmektedir. Bu yönüyle kullanılan semboller, şiirin içerdiği savaşın yıkıcılığına ilişkin söylemi yalnızca sözel olarak değil, görsel bir dil aracılığıyla da aktarmaktadır. Böylece kompozisyon, estetik bir düzenlemenin ötesine geçerek toplumsal ve ideolojik mesajın okuyucuya etkili biçimde iletilmesini sağlayan bir iletişim aracına dönüşmektedir. Daire, çizgi ve dikdörtgen gibi temel geometrik biçimler Konstrüktivist tasarım dilinin biçim ile işlev arasındaki bütünlüğü esas alan yaklaşımını başarılı biçimde yansıtırken, biçimlerin düzenlenişi okuyucunun gözünü yukarıdan aşağıya doğru yönlendirmektedir. Renk kullanımında kırmızı ve siyahın beyaz zemin üzerinde oluşturduğu yüksek kontrast dikkat çekmektedir. Kırmızı renk vurgu ve tehlike algısını güçlendirirken, siyah renk bilgi aktarımını destekleyen temel tipografik unsur olarak kullanılmıştır. Sayfadaki boş alanların dengeli kullanımı ise görsel karmaşayı önleyerek kompozisyonun okunabilirliğini artırmaktadır. Bu yönüyle sol sayfa, tipografi ile geometrik biçimlerin bütünleştiği, sembolik anlatımın ön

plana çıktığı ve okuyucuyu sağ sayfadaki şiire hazırlayan işlevsel bir tasarım kurgusu sunmaktadır.

Sağ sayfada, kompozisyonun temel tasarım ögesi olarak karşımıza tipografi çıkmaktadır. Şiirin başlığı farklı punto büyüklükleri ve yönlerde yerleştirilerek geleneksel satır düzeni terk edilmiş, sözcükler diyagonal eksen üzerinde konumlandırılarak güçlü bir hareket etkisi oluşturulmuştur. Büyük ünlem işareti ise sayfanın en baskın görsel ögesi olarak dikkat çekmekte ve şiirin vurgusunu güçlendirmektedir. Şiir metni sayfanın alt bölümünde daha küçük puntoyla düzenlenmiş, böylece başlık ile metin arasında belirgin bir görsel hiyerarşi kurulmuştur. Tipografik öğelerin farklı ölçeklerde kullanılması okuyucunun dikkatini önce başlığa, ardından şiire yönlendirmektedir. Bu durum Konstrüktivist tasarımın iletişim odaklı yaklaşımını açık biçimde ortaya koymaktadır. Sağ kenarda yer alan sekmeli dizin sistemi ise yalnızca görsel bir ayrıntı değil, kitabın kullanımını kolaylaştıran işlevsel bir tasarım çözümüdür. Her şiir için oluşturulan farklı tipografik semboller okuyucunun istediği bölüme hızlı biçimde ulaşmasını sağlamaktadır. Böylece biçim yalnızca estetik bir unsur olarak değil, kullanım deneyimini geliştiren bir iletişim aracı olarak değerlendirilmektedir. Genel olarak tipografi, renk, geometrik düzen ve işlevselliği bir araya getirilmiştir. Tasarımda kullanılan her öğe şiirin anlamını desteklemekte, okuyucunun dikkatini yönlendirmekte ve görsel iletişimi güçlendirmektedir.

İncelenen sayfalar birlikte değerlendirildiğinde, El Lissitzky'nin *Dlya Golosa* adlı eserinde tipografi, geometrik biçimler, renk kullanımı, kompozisyon ve sayfa düzeninin birbirini tamamlayan bütüncül bir tasarım sistemi oluşturduğu görülmektedir. Tasarım öğeleri yalnızca görsel bir düzen kurmak amacıyla kullanılmamış, okuyucunun dikkatini yönlendiren, metnin anlamını güçlendiren ve iletişimi destekleyen işlevsel araçlar olarak kurgulanmıştır. Özellikle sınırlı renk paleti, dinamik kompozisyon anlayışı, tipografinin görsel bir ifade unsuruna dönüştürülmesi ve sekmeli dizin sistemi, Konstrüktivizmin biçim ile işlev arasındaki ilişkiyi esas alan yaklaşımını somut biçimde ortaya koymaktadır. Bazı sayfalarda kullanılan sembolik öğeler ve tipografik vurgular, şiirlerin içerdiği toplumsal ve ideolojik söylemi görsel düzleme taşıyarak tasarımın yalnızca estetik bir üretim olmadığını, aynı zamanda dönemin siyasal ve kültürel düşüncesini aktaran etkili bir iletişim aracı olarak kurgulandığını göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışmada El Lissitzky'nin *Dlya Golosa (Ses İçin)* adlı eseri, Konstrüktivist tasarım anlayışı çerçevesinde incelenmiş ve seçilen sayfalar üzerinden tipografi, kompozisyon, geometrik biçimler, renk kullanımı, sayfa düzeni, görsel hiyerarşi ve işlevsellik açısından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, eserde kullanılan tasarım öğelerinin yalnızca estetik bir bütünlük

oluşturmak amacıyla değil, aynı zamanda mesajın etkili biçimde iletilmesini sağlayan işlevsel iletişim araçları olarak kurgulandığını ortaya koymuştur.

Analizler sonucunda, El Lissitzky'nin tipografiyi yalnızca yazının aktarımını sağlayan bir unsur olarak değil, görsel anlatımın temel bileşeni olarak ele aldığı görülmüştür. Geometrik biçimlerin yalın kullanımı, sınırlı renk paleti, güçlü kontrastlar, dinamik kompozisyon anlayışı ve sekmeli dizin sistemi gibi tasarım zmleri, Konstrüktivizmin işlevsellik, sadelik ve iletişim odaklı yaklaşımını kitap tasarımına başarıyla yansıtmaktadır. Özellikle sekmeli dizin sistemi, kitabın yalnızca okunacak bir nesne değil, kullanıcı deneyimini geliştiren işlevsel bir tasarım ürünü olarak kurgulandığını göstermesi bakımından dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak; Dlya Golosa, modern kitap tasarımını tarihinde tipografı, görsel iletişim ve işlevselliği bütünleştiren nc eserlerden biri olarak değerlendirilebilir. El Lissitzky'nin geliştirdiği tasarım yaklaşımı, grafik tasarımın yalnızca estetik kaygılar doğrultusunda şekillenmediğini, aynı zamanda toplumsal düşüncenin, ideolojik söylemin ve iletişim işlevinin etkili bir görsel dile dnştrlebiyeğini göstermektedir. Bu yönüyle eser, Konstrüktivist tasarım anlayışının grafik tasarım ve kitap tasarımına katkılarını ortaya koyan önemli bir örnek niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

- Arnheim, R. (1974). *Visual Thinking*. University of California Press.
- Mayakovsky, V. (1923). *Dlya Golosa* [For the voice]. (E. Lissitzky, Book designer). Gosizdat.
- Meggs, P. B. (2006). *Meggs' History Of Graphic Design* (4th ed.). John Wiley & Sons.
- Kurtcu, F. (2019). 20. Yüzyıl Modernizmi Tipografi'de İçerik ve Biçim İlişkisi. Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi, 6(1), 89–110.
- Öztuna, H. Yakup. (2007). "Konstrüktivizm: El Lissitzky ve Tipografi." Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı 11, 90–99.
- Railing, P. (Ed.). (2000). *For the Voice (Dlia Golosa)*. MIT Press.
- Uyanık, O. (2012). *Rodchenko ve El Lissitzky'nin Grafik Sanatına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sürmeli, K. (2013). *Rus Konstrüktivizminin Grafik Tasarıma Yansımaları*, İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 2(1), 62–70.
- Şahin, M. E. (2025). *Grafik Tasarımda Arındırma Yöntemi Olarak Ockham'ın Usturası*: El Lissitzky'nin Afişleri, Akdeniz Sanat Dergisi, 19(37), 199–218.

A decorative frame surrounding the title. It features a central white rectangle with a thin black border. This rectangle is set against a larger white background. Surrounding the rectangle are stylized, colorful leaves in shades of red, orange, yellow, and blue. Small white circles with blue outlines are placed at the corners of the rectangle, overlapping the leaves.

BÖLÜM 10

Visual Theology Inscribed in Rock

Tuncay Çiçek¹ & Orhan Doğru²

INTRODUCTION

The rock-cut churches of Cappadocia are the product of an extreme geography in both geological and cultural terms. Carved into soft tufa rock, these spaces constitute a unique interface between the central artistic traditions of the Byzantine Empire and the everyday practices of provincial piety. The fresco programmes covering the entirety of these churches' interiors were long treated in historiography primarily as 'iconographic repertoires' or 'provincial echoes of Byzantine style': the scenes filling the walls were catalogued individually, yet the experience produced by them as a whole was frequently relegated to secondary importance. What is at stake here, however, is not merely a painted architectural shell but a complex visual-theological construction woven around the believer's body, gaze and memory in other words, a multilayered thought-space inscribed in the walls.

This article aims to re-read the fresco programmes of the Cappadocian rock-cut churches through the concept of the 'visual text', an approach that does not entirely reject iconographic description but seeks to go beyond it. The focus will fall on the way space is divided into vertical and horizontal zones in the examined examples, the manner in which scenes are articulated with one another, the relationships between liturgical movement and the direction of the gaze, and above all how the gaps left by destruction transform the viewer's experience. In this way, the frescoes will be treated not as illustrated renderings of biblical narrative but as dynamic structures at whose surface themes such as mortality, liturgical present, cosmic time, memory and trauma intersect. The aim of the study is to move the discussion of Byzantine wall painting away from a traditional art-historical reading locked into style and iconography, and towards an interdisciplinary platform that thinks alongside ritual, spatial perception and identity construction.

¹ DR., ORCID: 0000-0003-3225-4964

² DR., ORCID: 0009-0004-9346-4839

II

HISTORICAL BACKGROUND

The rock-cut churches of Cappadocia emerged between the fourth and thirteenth centuries in a process closely bound up with the region's geopolitical position and religious transformations. In the early period, Christian communities were at times subject to pressure under Roman and subsequently Byzantine dominion, while Cappadocia's interior offered an ideal terrain for retreat, monasticisation and underground refuges, owing both to its relative distance from the military frontier and to its easily workable tufa strata. The simple chapels and chambers cut into rock outcrops during this period gradually gave way, from the sixth to ninth centuries onwards, to increasingly planned monastic complexes and multi-space churches.

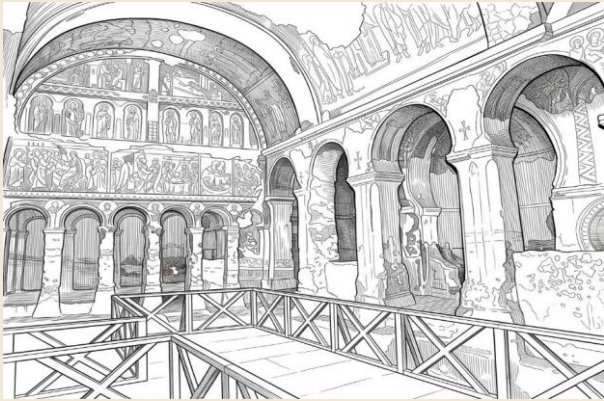
Following the iconoclast crisis of the eighth and ninth centuries, a powerful revival in wall painting became visible in Cappadocia in the wake of the re-legitimisation of the image cult. The style and iconography of the central imperial workshops were transmitted to the region via caravan routes, military garrisons and the circulation of clergy; yet this transfer was not reproduction pure and simple. Local craftsmen, working with limited material resources and the surface geometries imposed by rock architecture, produced original solutions by adapting programmes received from the centre. Some churches display refined figure types recalling the palace milieu and rich pigment use, while others foreground more narrative, densely figured, provincially-inflected schemes: this diversity makes it difficult to reduce the region's artistic production to a single 'Cappadocian style'.

In the eleventh to thirteenth centuries, with the consolidation of Seljuk supremacy, Cappadocia became a transitional cultural space harbouring a strong Christian population under Muslim political hegemony. Within this multicultural environment the rock-cut churches continued to function both as active places of worship and as the visual memory of Christian presence. For precisely this reason, the fresco programmes we study today should be read not only as provincial reflections of Byzantine theology but also as historical documents recording the identity negotiations, traumas and hopes of communities living in a border region.

SPACE AND ARCHITECTURAL CONFIGURATION
PLATE I



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

General Spatial Disposition & Fresco Programme

PERSPECTIVE AXIS · APSE · SOLID-VOID BALANCE

FIG. 1 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. The strongest element is the perspective axis that cuts across the entire space. The wooden platform and railings in the foreground direct the viewer's gaze straight toward the apse, the

sacred focal point where the fresco concentration is highest. The upper register, dominated by blue-toned horizontal bands of scenes (apostles and narrative panels), establishes a rhythmic order, while the lower zone, with its columns and arcades, emphasises the vertical rhythm of the architecture. This interplay creates a balanced grid effect between painting and structure; the contrast between the arched openings on the right and the fresco-filled wall on the left produces a dynamic solid-void balance, and the viewer's eye follows a U-shaped path, scanning the entire wall programme in motion.

Spatial Configuration and Architectural Construction

What first draws attention in this image is the emphasis placed on fictive architectural elements pilasters, arches, colonnades through painting and relief within a space entirely hewn from a single mass of rock. It is apparent that the space was formed by the excavation of the rock mass and that the structural system rests on the technique of 'mass hollowing' rather than on real columns; yet the arches and columns articulated on the surfaces serve as framing devices for the painted scenes. The barrel vault and semi-domed covering at the top reproduce, as if in a kind of 'exile architecture' transported underground, the interior spatial experience of Late Antique and Middle Byzantine basilicas. The wooden-railed walkway for visitors signals that the space is today preserved as a museum site of ceremony, and that tourist and didactic functions have replaced sacred use. While this architectural configuration preserves the 'iconic memory' of the ancient basilica typology, it presents a simplified, almost abstracted version of it, dictated by the nature of the material.

General Layout of the Fresco Programme

A dense fresco scheme is visible on the walls and vaults, with colour fields of extraordinary vibrancy in blues, reds and ochres. In the apse area there appears to be a two-register programme: in the lower band, long rectangular panels (probably rows of saints or Old Testament scenes); in the upper zone, figures within niches imitating arched windows. On the lateral vault, fragmentary scenes are arranged as sequential friezes, suggesting that the biblical narratives could be read as a thematic or chronological 'story band'. The colour use deep blue grounds and red contours in particular reinforces the dramatic contrast characteristic of eleventh- to twelfth-century Byzantine wall painting; figures emphasise hierarchy through rhythmic alignment and frontal posture rather than spatial depth. This holistic programme transforms the church not merely into a place of worship but into a 'sacred narrative universe' that surrounds the believer.

Iconography — Possible Scenes and Layers of Meaning

Although it is difficult to distinguish individual scenes in the photograph, some iconographic readings are possible on the basis of the typical programmes of Byzantine rock-cut churches. In the apse and its vicinity there is generally a

Deësis (Christ, the Virgin and John), a Pantokrator, the Last Supper or Eucharistic scenes, representing the dogmatic emphases of the liturgical centre — God's mercy, judgement and the doctrine of salvation. In the lateral vaults, main festal-cycle scenes such as the Nativity, Baptism, Transfiguration, Crucifixion and Resurrection (Anastasis) link the story of Christ's life to the feasts of the liturgical year; thus the calendar is inscribed on the walls as 'embodied time'. In the lower registers, portraits of saints, local saints or the church's donor figures visually record the local community's identity and the protective saint cult. This iconographic weave transforms the space into the intersection of both cosmic and local memory; the viewer experiences herself as positioned within a larger sacred narrative that transcends her own biography.

Style — Byzantine Aesthetics and Local Interpretation

A pronounced emphasis on line and a conception of figures with firm contours is evident in the paintings; volume is defined through colour blocks and line rather than shading. The faces are presumably of the classic Byzantine typology almond-eyed, long-nosed and thin-lipped foregrounding 'spiritual inwardness'; the bodies, with their elongated proportions, are virtually iconic presences purged of worldly weight. The dependence of the colour palette on intense blues and reds suggests the use of precious pigments such as lapis and red ochre, implying that the space was at one point supported by serious patronage and economic power. The gradual flaking of the local rock texture over time has created interruptions and erasures within the scenes; this erosion leads us to read the frescoes not only as works of art but also as 'half-finished sentences' from a vanished world. Thus the style carries the codes of imperial Byzantine painting from the centre while acquiring a local, even melancholic, character through the marks of stone, moisture and time.

The Viewer's Experience and Contemporary Meaning

The viewer who enters this space today is a witness not to a liturgical rite but to a visual history; the wooden walkway directs the spectator to 'visually circumambulate' the paintings rather than physically touch them. For the medieval believer these frescoes constituted a 'visual theology' addressed to a non-literate populace; today they have become the shared object of art history, archaeology and cultural-heritage policy. The partial fading of the colours and the occasional disappearance of figures render the space a stage for feelings of 'fragility' and 'transience' for the modern eye, which coincides with a romantic sensitivity to ruins in contemporary aesthetics. At the same time these churches make visible, alongside the history of faith, the multi-layered narratives of identity and space in Anatolia: Christian heritage acquires a new frame of meaning within an Islamic geography.

IV

SPATIAL CONFIGURATION AND THE EXPERIENCE
OF VISION



PLATE II



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Apse Vault–Arch System & the Paschal Cycle

DOMES · SEMI-DOMES · VERTICAL ASCENT

FIG. 2 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. The space establishes a central focus through the arrangement of both the dome and the half-barrel vaults. The band of saint busts in the dome creates a spiritual emphasis above, while the scenes below form the narrative flow. The wall paintings are divided into

horizontal panels: the upper register features miracle and theophany scenes, whereas the lower register presents rows of saints and calmer sequences of figures, thereby creating a clear vertical hierarchy. A palette dominated by red, ochre and white traces the architectural arches and borders with distinct lines, reinforcing the rhythm of the space; the balance between figural density and empty areas guides the viewer's gaze from one scene to another.

☛ Spatial Configuration and the Experience of Vision

In this image the apse vault, the semi-dome and the small central dome converge on a single visual axis, producing a theatrical construction that compels the viewer to raise her head and follow a circular narrative. The arches are emphasised by red-and-white stripes and geometric borders; these frames both architecturally separate the scenes and establish a dramatic rhythm throughout liturgical movement (entrance, altar area, dome). The downward-to-upward gaze rises from the saint portraits in the lower registers, through the large event scenes in the apse vault, to the central sacred figure at the apex of the dome a hierarchical structure that aligns the viewer's experience of spiritual 'ascent' with the architecture itself. This composition transcends the physical limits of the space to create an almost theatrical sense of the stage; the viewer feels herself drawn into the events rather than standing beneath a painted dome.

☛ Iconographic Layers — Interrelations Between Scenes

On the left, a Paschal cycle concentrated around the Crucifixion and presumably the Resurrection–Anastasis is legible; in the centre and right, glorification scenes featuring the Virgin and saints. In the Crucifixion scene, the cross tilted to the right, the dense groups of figures and the intense gestural language convey the themes of sacrifice and salvation with dramatic tension; falling, astonished and weeping bodies render the theological content emotionally accessible. In the Anastasis the classic Byzantine scheme in which Christ descends to Hell and lifts Adam and Eve by the hand can be sensed; this is a powerful metaphor that foregrounds cosmic and historical salvation rather than individual redemption. In the scene at the centre of the apse vault, an arrangement around the Dormition (Koimesis) or glorification of the Virgin is discernible; juxtaposing the Paschal cycle of Christ with the narrative of the Virgin's death-and-glorification, it connects the two axes of Incarnation and salvation. The narrative stages not merely individual events but a theological continuum: the chain of death–resurrection–glorification becomes a doctrinal summary inscribed on the walls.

☛ Style and Figure Conception

The colour palette rests on intense reds, dark greens and ochres; the contours depend on pronounced, sharp lines, positioning the paintings close to the dramatic, even slightly expressive style seen in eleventh- to twelfth-century Byzantine painting. The figures are tall, slender and slightly inclined forward; the bodies' thin, sinuous drapery, modelled with thick shadow bands, creates a

movement effect that vibrates almost like a flame. On the faces, almond eyes, dark brow lines and small mouths produce an inward, spiritual dramatisation; rather than individual portrait psychology, a typology of mood is constructed coded expressions of ‘sorrowful gaze’ and ‘joyful gaze’. The compositions are dense; there is virtually no empty space, figures pressed tightly together: this density underscores the urgency of the narrative and the ‘overflowing’ nature of sacred history. This style is more mobile and more narrative than the calm symmetry of the central imperial mosaics; it conveys a pictorial language that suggests the creative freedom of the provincial workshop.

☛ Colour, Light and Emotional Atmosphere

Throughout the frescoes a strong contrast is established between the warm ochre fields imitating gold and the deep reds; white highlight lines on faces and garments produce an inner-luminosity effect. Light is given as though issuing from within the figures rather than from a single perspectival source; the bright white highlights on faces and hands translate the idea of ‘inner radiance’ into visual language. The ground in most scenes is green or dark, drawing figures into the foreground while establishing a distinction between terrestrial space and the celestial realm; in the upper zones in particular the background becomes progressively lighter and more abstract. Contemporary lighting projectors add a new theatrical layer of light by brightening some portions of the frescoes while leaving others in shadow; thus the historical painting is restaged within contemporary museum aesthetics. This colour–light fabric offers the viewer not only a sequence of events but a densely emotional atmosphere; the Paschal cycle becomes a felt ritual while being viewed.

☛ Reading as Text — The Structure of Visual Theology

If we think of this fresco programme as a written text, each scene functions as a ‘paragraph’ and the arches and borders as punctuation marks; the narrative is a multilayered structure read from left to right and from bottom to top. The saint portraits in the lower registers are the ‘witnesses’ of the text; the viewer’s gaze begins at their eye level and, as it advances upward, these witnesses seem to act as figures who confirm and guarantee the scenes. In the middle vault, critical moments from the life of Christ are like sentences at the height of dramatic tension; the body language, gestures and crowd scenes constitute the visual equivalent of commas and exclamation marks. The dome scene at the top (presumably the Pantokrator or a bust of Christ-and-the-Virgin surrounded by angels) is simultaneously the ‘title’ of the text and the ultimate theological conclusion; the entire narrative works to direct the gaze towards this centre. We may therefore regard these frescoes not merely as an iconographic ‘catalogue’ but as a living text that rewrites an experience of worship extended through time at every entry.

THE MULTI-REGISTER PROGRAMME — A VISUAL
ENCYCLOPAEDIA



PLATE III



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Three-Register Layout & the Witnesses' Gallery

CONTINUOUS FRIEZE · VERTICAL HIERARCHY

FIG. 3 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. The space is organised entirely according to a continuous frieze principle: along the vaults and walls, horizontal narrative bands follow one another, guiding the viewer's gaze as it moves through the church. A hierarchical vertical arrangement is established, with more sacred or theophanic scenes (Christ, angels, apostles) placed in the upper sections, and

more earthly or narrative continuation scenes occupying the lower ones. The dominant blue background, combined with red and white details, emphasises the arches that follow the architecture; thus both architectural and pictorial rhythms unite to create a strong sense of movement.

• Architectural Setting and Scene

The space imitates basilica architecture through excavated mass and fictive column–arch series rather than from a real structural system; above is a vault, below an arcaded gallery effect. The column row at the lower level represents, as it were, the terrestrial register in which the viewer stands, while the upper registers form a ‘second storey’ on which celestial events are staged. The wooden-railed walkways and spotlights installed on the floor transform the space today into a semi-museum, semi-ceremonial area, making visible the tension between its original liturgical function and contemporary aesthetic and conservation practice.

• The Iconographic Fabric — Narrative Bands

On the upper vaults and walls, scenes from the Old and New Testaments are arranged as sequential friezes; each band is a separate ‘sentence’, the whole a fluid theological narrative. On the upper right of the vault, densely populated community scenes that might be interpreted as miracles or preaching episodes from the life of Christ transmit doctrine in a didactic, story form. The individual figures in the niches of the middle wall band in all likelihood saints, holy women and prophet portraits strengthen the idea of continuity and witness within sacred history; they constitute a ‘gallery of witnesses’. The darker, more worn figures in the lower band represent either local saint cults or donors; their erosion over time symbolically reflects the erosion of memory through history. This multi-band structure transforms the church into an ‘iconographic encyclopaedia’; the community re-reads, recalls and internalises this text at every entry into the space.

• Style — Dramatic Byzantine and Local Interpretation

The colours, particularly on the upper load-bearing surfaces, belong to a vivid palette of saturated blues, reds and greens; the figures are sharply separated by contours, creating an almost mosaic effect. The faces are long, thin and spiritual; the bodies slightly elongated, the draperies flowing downward in sharp folds: this is the classic Byzantine idealisation that diminishes earthly weight and brings the figures close to ‘beings of light’. At the same time the density of figures, the slightly exaggerated gestures and the crowded compositions point to the more narrative, enthusiastic style of provincial workshops; the dramatism is closer to popular experience than to central court aesthetics. The geometric patterns and

chequerboard-and-interlace motifs inside the vaults both frame the scenes and create the effect of an abstract, infinite celestial ground; this ground implies that the narrative takes place not in historical but in ‘sacred time’. This mixture of styles makes the space simultaneously the product of a painting workshop bound to imperial tradition and one with its own strong local memory.

☛ The Viewing Regime — How the Viewer Reads

Moving at the lower level, the viewer first encounters the relatively dark figures between the columns; these give her, at the moment of entry, a sense of ‘joining the sacred community’. As she raises her head she meets the brighter scenes in the upper registers; as the gaze rises vertically, a spiritual ascent takes place from earthly witnesses towards celestial, angelic figures. The curvature of the vaults arches the scenes directly above the viewer’s head, transforming them into an almost cinematic panorama; for the medieval believer this created not merely knowledge but a bodily experience. For the contemporary spectator this movement of the gaze becomes a moment of awakening to historical continuity: the bodies that once worshipped have now been replaced by ‘viewing bodies’. Thus the frescoes become a multi-temporal text that superimposes different viewing regimes from different centuries upon one another.

VI
THE COMPOSITION AXIS — FROM THRESHOLD TO
THEOPHANY



PLATE IV



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Main Arch — Theophany & Narrative Friezes

VISUAL GOSPEL · HIERARCHICAL READING

FIG. 4 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. This frescoed space, within the tradition of Cappadocian rock-cut churches, presents a visual Gospel scheme encompassing the vault, arches and wall surfaces entirely; its composition is structured like a hierarchical and dramatic narrative text.

☛ General Space and the Composition Axis

In the photograph the gaze is focused on the barrel vault and the large arch crossing it, arranged along the main axis extending from the entrance to the apse; this axis determines both the architectural circulation and the fundamental direction of reading for the narrative. Below, the wooden walkway introduces the viewer to the space along a linear route; the large arch above transforms this route into a theological ‘threshold’. The frescoed area stands in strong contrast to the bare rock walls; the painted surface and the unpainted rock produce a conscious boundary between the sacred area and ordinary stone.

☛ The Upper Band — Theophanies and Eschatological Scene

On the broad blue vault above the arch, a large central figure surrounded by a dense community of angels and saints is visible; this is a theophanic schema typically associated with the Transfiguration, the Second Coming or ‘Heavenly Assembly’ scenes. Most figures, in white garments with slender, tall silhouettes, are identified with light; the blue ground functions as a ground of infinity separating this celestial community from terrestrial space. In the symmetry of the composition the central figure is the vertical centre of gravity; the rows of angels at the sides, converging on this centre with slightly inclined lines, gather the viewer’s gaze upward.

☛ Lateral Vaults — Narrative Friezes and Rhythm

On the front and lateral vault surfaces, scenes with large casts of figures are arranged as a frieze; these are read as narrative scenes containing miracles, preaching and Passion episodes from the life of Christ. Each scene is, within itself, independent but connected to neighbouring scenes like a ‘sentence’; figure groups follow the arch lines to create a rhythmic movement throughout the vault. The picture areas are separated by double-tier borders and geometric transition bands; these borders function like the punctuation marks of the visual text, giving the viewer a sense of where to pause and where to move on.

☛ The Lower Zone — Saints, Witnesses and the Void

While the bulk of the frescoes is concentrated in the upper planes, in the photograph more plain and sometimes completely worn areas are visible on the lower walls; this indicates a situation, found in most Cappadocian churches, where rows of saints, donor portraits and ornamental bands occupied the lower register but have been damaged over time. The figures between columns and niches play the role of a human-scale intermediate layer between the viewer and the celestial scenes; the community feels itself, during worship, as an addition to this saintly choir. Today the effacement of these lower zones may also be read as a visual metaphor representing the selectivity of memory and historical rupture; the vivid biblical narrative above and the void below are juxtaposed.

VII THE EPIPHANY SCENE — THE ADORATION OF THE MAGI



PLATE V



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

The Adoration of the Magi

EPIPHANY · DIAGONAL MOVEMENT · GIFT OFFERING

FIG. 5 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. This scene vividly and narratively depicts the Adoration of the Magi, where the Wise Men present their gifts to the Christ Child seated on Mary's lap; the composition is arranged like a narrative frieze, readable through the direction of movement and the language of gestures.

☛ Subject and Iconographic Core

At the left extremity, the Virgin is depicted in a frontal and serene posture on a throne-like seat with the Child Jesus on her lap; this pair constitutes the theological centre of the scene. Moving towards them in the typology of wise

kings Magi from the East the approaching figures carry gift vessels in their hands; gold, frankincense and myrrh carry a triple symbolism associated with Christ's kingship, divinity and future death. The angel-bird figure in flight above and the Greek inscription band emphasise the 'Epiphany (theophany) context' of the scene; the text also indicates the scene's place in the liturgical calendar (Epiphany / Natalis).

☛ **Compositional Layout — Diagonal and Rhythm**

The composition is constructed around a vertical sacred axis on the left (Virgin–Child) and a diagonal movement line flowing to the right (the Magi and their retinue). The first Magus, kneeling or deeply bowing in the foreground, extending his gift with both hands, produces the climactic gesture of the scene; those behind, slightly inclined forward but in more upright postures, repeat this gesture rhythmically. The curved line formed by the heads of the figures on the right arches towards Christ on the left-centre, creating a compositional 'spring-back' effect that returns the gaze to the focal point of the scene. The blue background unites all figures in the same colour plane; with ground perspective almost absent, the scene gives the impression of a sacred space outside time and place.

☛ **Figure Type — Movement and Gestural Language**

The bodies of the Magi are thin and slightly elongated; the draperies, depicted with sharply folded long lines, endow the figures with a sense of fluid movement. The hands are the most expressive element: the hands proffering the gift vessels with a gentle but resolute gesture carry simultaneously an expression of reverence and surrender; this gesture is, as it were, the visual summary of the act of 'adoration'. The slight lateral inclination of the heads implies both inner devotion and the physical weariness of 'having just arrived from a long journey'; thus the scene possesses both a theological and a human, emotional layer. The body language of the Virgin, by contrast, is almost motionless; her serene seated posture and the Child on her lap transform the pair into a kind of 'living icon', and the movement flowing around them acquires meaning in relation to this still centre.

☛ **Narrative Logic and Theological Meaning**

The scene transforms the biblical text into a visual 'drama': wisdom and kingship from distant lands bow before the God who has been manifested in the body of a child. The direction of the Magi's journey coincides with the direction of the viewer's gaze; thus the viewer does not merely observe the scene from outside but is positioned as if she were a fourth person approaching and offering a gift alongside them. This composition also carries the theme of the 'universality' of Christianity: wise men symbolising different nations and cultures converge on a single centre Christ; iconographically it expresses the universal mission of the church.

VIII
THE WOUNDED ICON — DAMAGED FACE,
SURVIVING GESTURE



PLATE VI



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Marian Icon with Damaged Face

THE WOUNDED ICON · LOSS AS MEANING

FIG. 6 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. Although the face is damaged, this piece presents a highly dramatic fragment of the Virgin icon through its gestures, colours and surrounding contours; the composition can be interpreted as a ‘wounded icon’ that turns the very notion of loss into part of its meaning.

☛ The Backbone of the Composition

The veiled area filling the centre of the image is in fact the focal point where the head and face would be found; the golden halo surrounding it ensures that this lost centre is still perceived as radiating sanctity. The purplish-brown maphorion (head-covering) above the head rises like an arch, and the crossed arms and hands below lock the composition into a triangular form. This triangular form is reminiscent of the vertical axis in the traditional Hodegetria or Agiosoritissa type of Marian iconography; even the void at the centre still makes the existence of this axis felt.

☛ The Language of Gesture — The Hands Speak

Since the face is invisible, the entire expression is carried by the hands; the long, thin fingers create a mobile but controlled rhythm on the chest and shoulder line. The slight upward direction of the fingers of the right hand implies astonishment, prayer or inner turmoil; this is a gesture frequently encountered in the Annunciation, the Sorrowing Virgin before the Cross, or the Suppliant Virgin types. The left hand is in a more closed position between chest and shoulder, carrying emotions such as turning inward, pointing to the heart, ‘wordless acceptance’. In the absence of the face, these two hands assume the emotional core of the icon; the viewer is compelled to complete the emotional state of the scene by starting from the gestures rather than the facial expression.

☛ Colour, Line and the Dramatic Role of the Material

Deep blue has been used for the background, intense gold around the halo, and warm earth tones for the garment; this triple palette balances the celestial realm, sacred light and the human body in a symbolic triangle. The sharp, ridged lines of the drapery are concentrated especially on the chest and shoulder area; this linear vibration works like a graphic rhythm that inscribes inner emotion onto the body. The abrasions, cracks and losses in the area where the face would be give the impression not merely of physical damage but of a historical trauma, reminiscent almost of ‘iconoclasm’; the woundedness of the sacred image also strengthens, at the theological level, the themes of suffering and sacrifice.

☛ Reading as Text — Lost Centre and the Discourse Around It

The Greek inscription fragments along the right edge constituted an epigraphic band explaining the figure’s identity and the context of the scene; even in its fragmentary state today they maintain the relationship between image and text. The disappearance of the face seems to have silenced this ‘textual icon’, yet the remaining letters and gestures invite the viewer to complete the text in her mind; thus the viewer becomes an active subject in the production of meaning. The icon is a text that has lost its integrity but not its persuasive power: the void at the centre functions like a metaphorical opening towards both historical rupture and the idea that no image can fully represent God.

IX
THE THREE-REGISTER CATHEDRAL — VERTICAL
TEXT, HORIZONTAL RHYTHM



PLATE VII



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Multi-Register Wall Composition

A PICTORIAL MODEL OF A CATHEDRAL

FIG. 7 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. This photograph shows a multilayered fresco programme that transforms the interiors of Cappadocian rock-cut Byzantine churches into something resembling a ‘pictorial model of a cathedral’; the composition organises the architecture like a three-tiered text.

☛ **Vertical Hierarchy — A Three-Storey ‘Visual Text’**

Lower register: the arcade of real rock columns and arches represents the architectural skeleton and the terrestrial plane in which the viewer stands; this zone is largely unpainted or worn, making the painted areas above appear more sacred. Middle register: prophets, apostles and scenes are arranged along a blue-

ground frieze; this band functions as a narrative band constituting the principal ‘sentences’ of the narrative. Upper register: individual saint busts are lined up within small niches; this ‘saints’ gallery’ may be read as the upper notes of the text, the layer of theological authority and witness.

☛ **Horizontal Configuration — The Narrative Band on the Apse Wall**

The scenes extending from left to right in the middle frieze invite the viewer to ‘read’, placing episodes from the life of Christ tied to the liturgical calendar side by side; the borders between figure groups function like punctuation marks. The arches cut the scenes vertically while simultaneously creating rhythm: each arch opening is like a ‘paragraph’, and the columns between them are like the demarcation lines separating paragraphs. The scenes grow denser towards the centre of the apse, emphasising the altar-centred theological focal point and connecting the climax of the narrative to the liturgical focus.

☛ **The Viewing Position — Being Inside the Scene**

The wooden walkway brings the viewer’s eye level to the lower arch height; the person thus first identifies with the ‘empty’ or worn lower zone and then, as she raises her head, joins the sacred narrative. Since it is not possible to see the apse wall straight on, the frescoes are generally viewed at an angle, that is, with a slight perspectival shift; this gives a panoramic and cinematic experience and creates a sense of continuity rather than a single ‘icon’. Even though the space is today an aesthetic and historical experience-area rather than one of liturgy, the multilayered order of the frescoes continues to ‘draw the viewer into the text’; the church has been conceived as a text to be entered and lived, not merely read

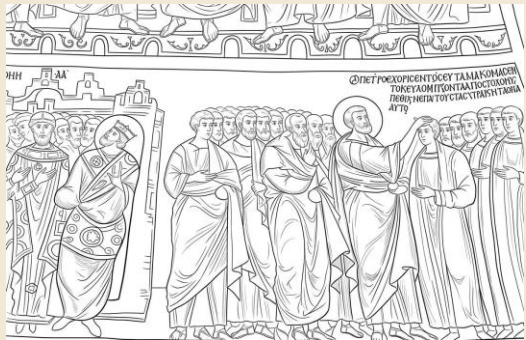
X
THE COMMUNITY SCENE — AUTHORITY, LAW AND
THE ASSEMBLED BODY



PLATE VIII



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Council or Assembly Scene

TWO BLOCKS · ONE SENTENCE · LAW & GRACE

FIG. 8 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. This scene, taken from the middle frieze of the same church in Cappadocia, presents a ‘church community’ scene with its density of figures and architectural background; the composition is arranged like a bipolar yet continuous narrative frieze.

☛ The Backbone of the Composition — Two Blocks, One Sentence

On the left, figures gathered before city walls and a gate, and a person in formal dress coming forward; on the right, the apostolic group led by Christ: the void and colour transition at the centre both separates the two groups and keeps the narrative bound together. The architecturally-backed left block represents ‘worldly authority’ or the Jewish religious-civic council; the right block, with its haloed figure and surrounding disciples, represents ‘divine authority’. Thus the composition establishes a binary scene that freezes a moment of encounter, negotiation or conflict on the horizontal plane; the viewer is like an invisible third witness standing between the two parties.

☛ Iconographic Reading — Law, Church and Authority

The Greek inscription suggests that the scene belongs to the election of apostles, the appointment of a deacon or a ‘judgement-decision’ episode from a saint’s life associated with a council of apostles; in Byzantine tradition, such scenes underscore the legitimacy of ecclesiastical authority. The architectural structure on the left may be read as an institution symbolising the institutional-sacral authority of the Old Testament; the apostolic group on the right as a counter-institution symbolising the New Testament church. The haloed central figure (Christ, or a prominent apostle — frequently Peter or Paul), with a scroll or book in hand, plays the role of the person reinterpreting the law and transferring authority; this gesture also implies the transformation of ‘oral’ authority into ‘written’.

☛ Figure Style and Rhythm

All figures are thin, slightly elongated and frontal or three-quarter profile; the draperies flow downward in long, creased lines to create a wave rhythm. The apostles on the right are pressed shoulder to shoulder; the slight lateral inclination of the heads produces an effect of a unitary ‘apostolic choir’ rather than separate individuals. The figures on the left, in heavier and more decorated garments, stand erect and hierarchical; this creates a feeling of official but rigid traditional authority, forming a conscious contrast with the organic mobility of the right side. The yellow haloes and bright highlights on the white garment folds create a vibrating light rhythm on the flatness of the dark blue ground; the eye slides continuously along the figures.

☛ Reading as Text — Community, Authority and Transition

This scene functions not only as a biblical episode but also as a visual manifesto legitimising the authority relations within the church. The head-level line advancing from the structure on the left towards the apostolic community on the right forms a ‘transition sentence’ from Old to New, from the city institution to the spiritual community. The viewer, while observing the scene, is invited to reflect on where she places herself in this chain: the tension between law and

grace, tradition and revelation, institution and community is constructed through the silent dialogue of the figures.

XI
THE SUMMIT SENTENCE — THE CRUCIFIXION IN
THE DOME



PLATE IX



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Crucifixion / Elevation of the Cross in the Semi-Dome

CIRCULAR THEOLOGY · COSMIC AXIS

FIG. 9 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. The most striking feature is the layered structure created by the horizontal narrative bands: in the upper register, figures dressed in white appear; in the middle, narrative panels; and at the bottom,

a row of arcades with columns, forming a three-tiered composition. Along the left–right axis the density of frescoes increases on the left, while on the right there is more architectural openness and empty space a full–empty contrast that directs the gaze first to the upper-left scenes, then rightward along the line of the vault.

☛ General Placement — Circular Theology

The Crucified Christ figure occupies the exact centre of the semi-dome; all other figures and crosses are positioned in a circular arrangement around this axis. In the lower register, the classic Golgotha witnesses the Virgin, John, soldiers, kneeling figures; in the upper zone, the two thieves on side crosses and angels. At the top, a separate medallion in the centre adds the bust of God or an angel, contributing the cosmic dimension of the scene.

☛ Composition Axes and Rhythm

Vertical axis: the upper medallion, Christ’s head, the body of the cross and the rock/tomb point below form a single line; the entire cosmos, from the celestial to the subterranean, is connected by this axis. Horizontal axis: the line along which Christ’s arms are stretched is reinforced by the figure groups on either side and the lateral crosses; this line carries the dramatic tension of the scene. The figures arranged parallel to the curve of the semi-dome create a ring rhythm that carries the viewer’s gaze to the edges and back to the centre.

☛ Iconographic Density — Multiple Narratives on the Same Surface

At the centre, the classic Crucifixion scene; at the sides, the crucifixion of the two thieves; above, angels and perhaps sun-and-moon symbols; below, a frieze of saint or prophet busts. Thus, on a single surface, both the historical event (the death of Christ), the cosmic reaction (angels, celestial bodies) and the memory of the church (the saint busts in the lower frieze) are given simultaneously. This multilayered structure reads the event ‘that happened once’ as a drama of salvation extended to all time.

☛ Reading as Text — A Restitution from Above to Below

The uppermost medallion is like the ‘title’ of the text: the ‘ruling’ gaze from above. The middle ring is the body of the sentence: through the Cross, angels, thieves and witnesses, the themes of justice, mercy, repentance and rejection are staged simultaneously. The saint busts in the lower frieze form the final line as the witnesses and interpreters of this event throughout history; the viewer is called to be the next link in this chain.

THE COUNCIL SCENE — DOCTRINAL DECISION AND
THE VOID



PLATE X



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Synod or Council Scene with Damaged Lower Register

HEADS & DECISIONS · ERASED GROUND

FIG. 10 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. Despite the damage, this piece operates like a ‘council or assembly’ scene through its dense arrangement of figures and expressive gestures; the composition stages a collective moment of decision condensed onto a single surface.

☛ **Backbone of the Composition**

All figures are arranged almost at the same height, parallel to the picture plane; this creates a horizontal wall effect rather than depth. The large damage-stain in the lower section divides the composition into two upper blocks: on the left, more

upright figures holding scrolls or books; on the right, figures in heavier garments close to a round object at chest height. The slightly diagonal arrangement of the figures' heads creates a rhythm; the eye follows the head-lines from left to right and then returns to the centre.

☛ **Figure Type and Gestural Language**

The garment forms (pallium, broad-collared tunics) and the heavy fabric folds on the shoulders suggest these figures are not ordinary persons but clerical-civil elites or authorised participants in a council. The figure on the left holding a long white scroll is the focal figure representing the 'oral-written decision' of the scene; the others, leaning or looking towards her, display gestures of assent and listening. The figures at the right edge, although their faces are damaged, open the scene outwards through the slight turning of their body weight towards the viewer; thus the viewer is positioned not merely as a spectator but as one of those standing around the assembly.

☛ **Reading as Text — The Meaning of Damage**

The large lost area in the lower section has destroyed the figures' feet and any possible table or floor details; thus the 'ground of the meeting' has disappeared, leaving only heads and chests. This metaphorically transforms the scene into a text in which 'heads and decisions' that is, the intellectual-doctrinal level come to the fore while the material infrastructure has been erased. The damaged parts are perceived not as irregular stains but almost as cloud-like voids; the viewer is invited to project the missing voices and lost debates of the scene onto these voids.

XIII
THE CONTINUOUS NARRATIVE — TIME INSCRIBED
ON THE WALL



PLATE XI



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Three-Band Chronological Narrative Wall

REVELATION · INCARNATION · CHURCH

FIG. 11 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. This wall presents a continuous narrative scheme that recounts the life of Christ and the history of salvation in three horizontal bands, functioning almost like an illustrated chronicle; the composition establishes an order that embeds the flow of time within the spatial structure.

☛ General Composition — Three-Band Chronology

At the very top, a row of small circular medallions; these typically carry the prophets or patriarchs of the Old Testament, representing the ‘first age of revelation’. The broad middle band consists of episodes with high figure density, such as the childhood and ministry scenes of Christ a story band with scenes arranged side by side, separated by thin strips. In the lower band, both later events from the life of Christ and perhaps church-related scenes may be found; this may be read as the layer of ‘the continuation of salvation in church history’.

☛ Direction of Reading and Narrative Logic

In similar programmes in Cappadocia, the narrative generally starts at the corner closest to the entrance and advances clockwise or anti-clockwise along the vault as far as the apse; here too a beginning is visible at one end of the bands and a concentration at the other. Each scene carries its own compositional centre (for example Virgin–Christ, miracle moment, encounter); yet the direction of the figures is generally adjusted to drag the gaze from one scene to the next. Thus the wall works like a film strip moving with the viewer’s eye; a person can ‘read’ the flow of time in the space by turning her head slightly left or right from where she stands.

☛ Reading as Text — Revelation, Incarnation and Church

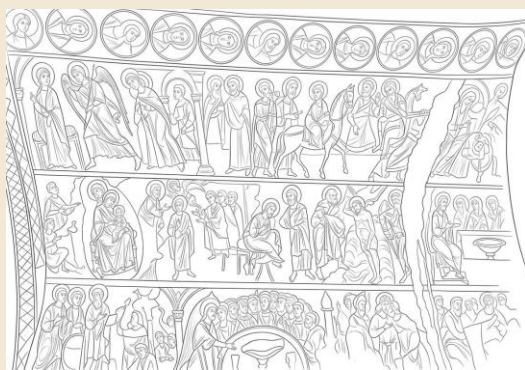
Upper medallion band: with the Old Testament prophets, it functions as the ‘opening sentence’ of the salvation not yet accomplished but promised. Middle band: with the Incarnation, miracles and teaching scenes, it constitutes the ‘body of the narrative’ of God’s entry into history and the establishing of a relationship with people. Lower band: with the Passion scenes and church themes, it provides the ‘concluding sentence’ of the cost of salvation and its continuation in the life of the community; the viewer positions herself in this final layer, in the continuing part of the story.

XIV
THE EUCHARISTIC SCENE — ICONOGRAPHY—
LITURGY NEXUS

PLATE XII



PHOTOGRAPH



COMPOSITIONAL ANALYSIS — TUNCAY ÇİÇEK

Upper Narrative Band & Lower Eucharistic / Allegorical Scene

FROM HISTORICAL EVENT TO LITURGICAL PRESENT

FIG. 12 — DESIGN BY TUNCAY ÇİÇEK. This wall presents a continuous narrative scheme that recounts the life of Christ and the history of salvation in three horizontal bands, functioning almost like an illustrated chronicle; the composition establishes an order that embeds the flow of time within the spatial structure.

☛ Upper Band — Narrative Flow and Rhythm

In the upper strip, several interlocked scenes; figures are mostly standing, pressed side by side and positioned within a sequence of miracles or teaching. The composition flows from left to right; the directions of the figures' faces, the direction of their steps and the flow of their garment folds all drag the eye in the same direction. Each small group is gathered around a scene-nucleus (speaking Christ, listening figures, figure witnessing the miracle), while the vertical borders and colour transitions between them function like the punctuation marks that visually separate the scenes. The head-level line formed by the rhythmic repetition of haloes unites the entire upper band in a single line of 'sacred continuity'.

☛ Lower Band — The Liturgical-Allegorical Centre (Eucharistic Reading)

In the lower scene, on the left, a kneeling or bowing figure of Christ facing a semi-circular structure and the large number of small head-figures filling its interior. The semi-circle is read in most interpretations as an architectural-symbolic form symbolising the altar-mensa or the ship of the church (*navis*); the dense community of figures inside it represents the assembly of the congregation or apostles. At the bottom, the red cloth extending horizontally and the vessel-table above it make explicit reference to the Eucharist, the table of the Lord's Supper; Christ's extended hand expresses the liturgical gesture that simultaneously presents both sacrifice and gift. Unlike the historical narratives, this scene is timeless; it visualises not the 'Last Supper' as a past event but the sacramental reality renewed at every celebration of the Eucharist.

☛ The Relationship Between the Two Bands — From Historical Event to Liturgical Present

While the upper scenes narrate the actions of Christ in the world and his relationship with people as sequential events, the lower scene shows how this historical process is transformed into the 'now' in the church's liturgy. When the eye, having read the upper band, descends, it seems to reach the climactic point of the narrative the liturgical celebration of salvation; the time-line closes in the lower scene into a circular present tense. The composition thus bridges linear history and cyclical ritual: the upper band gives a visual answer to the question 'What did Jesus do?', the lower band to the question 'What does the church do today?'

☛ Reading as Text — A Theological Argument

If we think of this wall as text, the upper band represents the introductory and developmental sections, the lower band the conclusion and application. Above,

the word and acts of Christ are staged; below, how this word and these acts are made ‘now-again’ by the church in the Eucharist is summarised in allegorical form. Thus the fresco becomes not merely a painting showing events but a theological argument that says ‘the life of Christ is completed in the Eucharist’; the viewer becomes part of a liturgical pedagogy that reads this argument with her eyes and prepares her body to participate in the Eucharist.

XV METHODOLOGY



This study adopts a qualitative, interpretative and interdisciplinary method for examining the fresco programmes of the rock-cut Byzantine churches in Cappadocia. The fundamental premise is that these frescoes are not merely iconographic repertoires but ‘visual texts’ that conjointly configure space, ritual and viewer experience. The method is therefore constructed around several complementary analytical layers: formal-iconographic analysis, spatial-liturgical reading, historical contextualisation and a memory-and-embodiment-oriented interpretive approach.

In the formal-iconographic phase, selected scenes are described in detail with classical art-historical tools: figure types, garments and gestures, compositional schemas, colour use and accompanying inscriptions are analysed individually. This analysis is conducted comparatively with the existing literature on Byzantine iconography and Cappadocia; for principal themes such as Epiphany, Easter, Eucharist and council scenes, analogous examples seen both at the centre (Constantinople, other regions of Anatolia) and in the provinces are taken into account, and the specific contributions and deviations of the Cappadocian frescoes are sought. Yet iconographic identification is employed not as an end in itself but as a prerequisite for a more comprehensive interpretation.

In the second phase, the architectural space in which the frescoes are found is read in the context of liturgical use. Both theological and historical studies on the Byzantine liturgy and spatial anthropology and ritual theory are drawn upon here. The placement of the scenes within the church plan (apse, lateral nave, vault, entrance area, etc.), the liturgical movement lines (entrance procession, Eucharist, prayers) and the congregation’s possible standing positions are linked; thus it is questioned not only ‘what the painting narrates’ but ‘how it functions during worship’. The Eucharistic-allegorical scene in particular is treated as a focus that makes visible the intersection between iconography and liturgical dramaturgy.

In the third phase, the current fragile physical condition of the frescoes damaged faces, missing frieze sections and the traces left by interventions is interpreted in the light of memory studies and body theory. This approach aims to examine the paintings not with a restorative gaze that tries only to restore them to their original state, but from a perspective that also accepts the losses through time as part of the meaning. Thus the viewer's imaginative completion of the gaps, the processes of mentally completing missing scenes, and the emotional and experiential relationship established with the wall become integral components of the methodological framework.

Throughout all these axes the study proceeds along a qualitative and interpretive line, relying on close reading and conceptual discussion rather than numerical or statistical analyses. Yet at each stage, a continuous dialogue is maintained that moves back and forth between concrete visual observations and more abstract theoretical concepts (visual theology, anamnesis, spatial practice, iconoclasm, collective memory, etc.). The methodology thus aims neither to reduce the Cappadocian frescoes purely to an object of formal stylistic history nor to a fully textualised theological schema; on the contrary, it seeks to establish a flexible reading-ground that brings together art history, liturgy, anthropology and memory theory in the in-between zone where stone, colour, gesture and gaze intersect.

XVI

ICONOGRAPHY–LITURGY–ON THE EUCHARISTIC ALLEGORICAL SCENE



The Eucharistic / allegorical scene in the Cappadocian rock-cut churches offers a privileged focal point that makes the relationship between iconography and liturgy visible not only at the level of representation but also at the structural level. The altar-semicircle form at the centre of the composition functions as both a spatial and a theological threshold: on the one hand, within architectural reality, it points to the transition between the apse and the nave; on the other, it is a symbolic junction connecting the historical narrative of the Last Supper to the sacramental reality made 'now' at every celebration of the Eucharist. The red cloth stretched over the altar and the dense group of figures gathered around it bring together opposing poles sacrifice and feast, death and life, absence and shared abundance within the same visual field. Thus the scene embodies the concept of 'anamnesis' at the heart of the liturgy the bringing-into-presence through memory as an iconographic order that suspends temporal distinctions.

The gestures of the figures in the scene reveal another critical dimension of the iconography–liturgy relationship. Christ’s hand extended towards the altar unites in a single body both the offering priest and the offered sacrifice; this dual role visualises the theological origin of the functions distributed between priest and congregation in the liturgy. The apostles or congregation figures gathered in a semicircle around the altar construct a choral structure at the compositional level; the closeness of the bodies, the orientation of the heads towards the same axis and the light frieze formed by the rhythmic repetition of haloes define the liturgical unity and the ‘church’ (ekklesia) not merely as a dogmatic concept but as a concrete community of bodies. The iconographic schema here, beyond merely showing the liturgical role-distribution frozen at a moment, creates an open structure that includes in this circle every viewer who adds his or her gaze to the scene. The person standing before the wall, looking at the row of figures around the altar, simultaneously encounters the possibility of placing herself in one of the empty links of this series; thus the scene is designed not for uninvolved contemplation but for a perception that is completed through participation.

The relationship of the Eucharistic-allegorical composition to liturgical texts is also important in this context. While the founding words read during the rite (‘My body... my blood... do this in memory of me’) are realised at the verbal level, the fresco translates the same expression into space and colour. Thus, between text and image, not a unidirectional ‘illustration’ relationship is established but a mutually hermeneutic circle: while the Word confers meaning on the image, the image also reveals the spatial and emotional dimensions of the Word. Especially in an environment such as Cappadocia, where literacy was limited, this iconographic scene becomes a pedagogical tool that makes the theological depth of the liturgy accessible through the bodies and senses of the congregation. Iconography here does not only remain a schema explaining the liturgy; it becomes a constitutive element that shapes how the liturgy itself is experienced, determining the dramaturgy of the rite.

The fact that this scene has been subjected to damage and abrasion also points to another dimension of the iconography–liturgy relationship. Figures that have lost their faces or some details of the altar produce a composition whose visual integrity is disrupted, while paradoxically also emphasising the continuity maintained by the liturgy despite historical interruptions. The missing parts are completed by the words and bodily movements still repeated in the rite; in other words, what resists time is not the materiality of the painting but the liturgical act itself. From this perspective, the Eucharistic-allegorical fresco crystallises the tension between the fragility of the icon and the resilience of the ritual. Iconographic reading is an indispensable starting point for understanding the

liturgy, but not the final point; liturgical practice must also be conceived as a ‘continuation text’ that fills what the painting has left incomplete through living bodies.

The Eucharist-centred allegorical scene proposes understanding the relationship between iconography and liturgy not as a unidirectional representational hierarchy but as a mutually constitutive process. The fresco makes the liturgy visible and memorable; the liturgy, in turn, at every service, makes the fresco ‘active’ and current again. The figures on the wall surface are not merely silent witnesses of a past theology but active actors showing, even today, how body, memory and faith intersect. For this reason, the analysis of the Eucharistic-allegorical composition is important not merely as an iconographic detail for understanding the Cappadocian frescoes but as a central theoretical lens that resolves how painting and ritual constitute one another.

XVII CONCLUSION



This study, centring on the fresco programmes of the Cappadocian rock-cut churches, positions this visual heritage not as a relatively closed iconographic universe classifiable merely under the heading of ‘Byzantine provincial art’, but as dynamic thought-spaces that link different dimensions of human experience to one another. The compositional arrangements divided into vertical and horizontal zones operate, beyond a theological hierarchy, as an existential diagram that interrogates the human being’s position in relation to mortality, community, ritual and cosmic time. The worn rows of saints in the lower bands, the dense narrative scenes in the middle register and the prophet-angel friezes above superimpose upon the same surface a broad experiential field extending from bodily worship to doctrinal discussion, from personal piety to collective memory.

In the Epiphany, Easter and Eucharistic scenes examined in the study, the tension between linear biblical chronology and the cyclical ‘now’ of the liturgy becomes a fundamental axis resolved through the viewer’s body. The approaching steps of the Magi, the bodies of the apostles moving together, the intense gestural language of the council scenes and the congregation gathered around the altar in the Eucharistic depictions transform the picture surface from a static plane into a movement-field almost choreographic in nature. Thus the frescoes become visible not as schemas ‘showing’ theological doctrines but as dramatic structures that draw the viewer in, connecting her body and gaze to the flow of the ritual.

Damaged faces, wounded icons and missing frieze sections remind us that these spaces are structures that have been subjected to historical ruptures and whose integrity could never be entirely fixed. The assumption by gestures of the expressive burden in a Marian icon whose face has been scraped away, the abrasions on the council scene that destroy the ground and leave only heads and chests visible, or the disappearance of the figures' torsos in the lower friezes while their haloes remain suspended, all take the work of art out of the category of 'completed object' and make it a process open to the viewer's imagination. In this context, the missing parts are not only losses but also active components of the production of meaning; the void must be read as a productive summons for theological and aesthetic thought.

The experience offered by the Cappadocian frescoes makes it imperative to go beyond the classical style- and iconography-centred categories of art history. These spaces simultaneously record, on the one hand, the style codes transported from the imperial centre to the provinces, and on the other, the human needs of fear, security-seeking, belonging and the desire to be seen of the Christian communities living in a border region. These churches carved inside rock are 'thought-chambers' that simultaneously make visible the relationship between body, memory and faith at the threshold between the materiality of stone and celestial conceptions. For this reason, it is to be hoped that future research will continue to examine the Cappadocian frescoes with interdisciplinary approaches that take into account not only art history but also the sociology of space, ritual theory, the history of emotion and memory studies: this will both provide the depth this visual heritage deserves and allow us more subtly to comprehend the complexity of the human being's relationship with the sacred.



Thus the fresco programme of the Cappadocian rock-cut churches ceases to be merely an object of stylistic or iconographic study and becomes a multilayered archive of the relationships established by human beings with the sacred. The chronology of the narrative bands, the timelessness of the liturgical scenes and the gaps opened by damage position the viewer as simultaneously a historical witness and a contemporary co-author of this visual text. The academic gaze directed at these spaces, for precisely this reason, carries with it the necessity of an interdisciplinary reading that thinks together the dimensions of form- and style-analysis, memory, identity and experience.



BIBLIOGRAPHY

- AKYÜREK, ENGİN. 'Apotropaic and Meaning-Bearing Motifs in Cappadocian Wall Paintings.' *Art-San'at Journal* 15 (2021): 1–32.
- BACCI, MICHELE. 'Byzantine Rock-Cut Architecture in Cappadocia and Beyond: The State of Scholarship.' *Journal of Late Antique and Byzantine Studies* (2024).
- BELTING, HANS. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- CEZİK, METİN. 'Imitation Curtain Depictions from Byzantine Cappadocia.' *Studies in Theology and Religion* 5, no. 2 (2023): 145–170.
- DAGRON, GILBERT. *Église et Ville à Byzance*. Paris: EHESS, 1984.
- GRABAR, ANDRÉ. *Christian Iconography: A Study of Its Origins*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- ICCROM. *The Safeguard of the Rock-Hewn Churches of Göreme*. Rome: ICCROM, 1995.
- JOLIVET-LÉVY, CATHERINE. *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.
- JOLIVET-LÉVY, CATHERINE. 'Aspects of Iconography in Byzantine Cappadocia.' *European Journal of Theology* 1, no. 4 (2021).
- KLEIN, HOLGER A. 'Sacred Scripture / Sacred Space.' In *Sacred Scripture, Sacred Space*, edited by F. Bechtel, 1–25. Berlin: De Gruyter, 2020.
- MANGO, CYRIL. *Byzantine Architecture*. New York: Rizzoli, 1975.
- OUSTERHOUT, ROBERT. *Visualizing Community: Art, Material Culture, and Settlement in Byzantine Cappadocia*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2017.
- OUSTERHOUT, ROBERT. 'Rock-Cut Architecture of Cappadocia.' In *The Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*, edited by E. Jeffreys, 421–446. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- ÖTÜKEN, SERPİL. 'Apse and East Cross-Arm Fresco Programme in Closed Greek Cross-Plan Churches in Cappadocia.' PhD diss., Hacettepe University, 2016.
- REEK, SARAH. *Reading and Writing Sacred Spaces of Poetic Dwelling*. PhD diss. University of Glasgow, 2013.
- ŞAHİN, AYŞE. 'Byzantine Wall Paintings in Cappadocia Churches: Islamic, Arabic and Seljuk Art Influences.' *European Journal of Theology and Philosophy* 1, no. 4 (2019).
- VAN DER MEER, F. *Atlas of the Early Christian World*. London: Nelson, 1958.

ZANINI, ENRICO. 'Rock-Cut Tombs and Churches in Cappadocia during the Roman and Byzantine Periods.' In *Rock-Cut Tombs and Churches in Cappadocia*, 1–35. Istanbul: IFEA, 2018.

✱

