

TÜM YÖNLERİYLE GÜZEL SANATLAR

Editör: Doç. Dr. Mahpeyker YÖNSEL



yaz
yayınları

TÜM YÖNLERİYLE GÜZEL SANATLAR

Editör

Doç. Dr. Mahpeyker YÖNSEL

yaz
yayınları

2023

**TÜM YÖNLERİYLE GÜZEL
SANATLAR**

Editor: Doç. Dr. Mahpeyker YÖNSEL

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayımlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-6524-77-4

Aralık 2023 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

İÇİNDEKİLER

- Cumhuriyet Dönemi İlk Bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Adlı Orkestra Süitinde Obua ve Korangle Partilerinin Kullanımına İlişkin İnceleme1**
Zerrin TAN, İlker ÖZÖZTÜRK
- İkonik Bir Portre Kraliçe II. Elizabeth23**
Mahpeyker YÖNSEL
- Bilim ve Sanatın Kesişim Kümesi43**
Yunus Emre GÜMÜŞ
- Tarihsel Süreçte Renklerin Sanat ve Tasarıma Etkisi....55**
Gülşen SİNİRİ, Hilmi GÜNEY
- Takkeci İbrahim Ağa Cami Çinilerinde Karanfil Motifi77**
Serap YILDIRIM GEREN
- Türkiye'de 2015-2022 Yılları Arasında Tamamlanan Flüt Konulu Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi93**
Bahar SARIBOĞA AKCA, Melis ÖZTÜRK
- Seramik Sanatında Baskı Tekniklerinin Kullanımı.....111**
Mehmet Ali GÖKDEMİR, Rabiha ARSLAN YILDIRIM
- Niccolo Paganini Moses-Fantasy (Gioachino Rossini "Mosè in Egitto "-Dal tuo stellato soglio) Adlı Eserinin Form ve Viyolonsel Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi.....131**
Sela Can DÖKMECİ, Batuhan IŞIK

Türk Müzik Eğitimi Sisteminde Ulusal Çocuk Müzik Müzelerinin Yapılandırılma Sürecine İlişkin Model Araştırma	148
<i>Özge ÇONGUR YEŞİLKAYA</i>	
18. Yüzyıl Tezhip Sanatında Vazo ve Buketler	167
<i>Beste ÇOK</i>	
Durağan ve Dinamik Görüntülerdeki Formların Görsel Tasarım Bağlamında İncelenmesi	193
<i>Mehmet Remzi DEMİREL</i>	
Modada Kitlesele Bireyselleştirme ve Sürdürülebilirlik İlişkisi.....	205
<i>Nursen GEYİK DEĞERLİ, Esin SARIOĞLU</i>	
Unveiling The Dimensions of Alienations in Music.....	219
<i>Sibel KARAKELLE</i>	
Tasarım ve Süsleme Unsurları Üzerine Bir Değerlendirme: Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisi.....	257
<i>Fatma GÜRSOY, Burcu Zeynep TOPRAKCI</i>	
Yapısöküm Bağlamında Bir Yaklaşım: Halı	279
<i>Gülşen Şefika EKMEKÇİ</i>	

CUMHURİYET DÖNEMİ İLK BESTECİLERİNDEN ULVİ CEMAL ERKİN'İN KÖÇEKÇE ADLI ORKESTRA SÜTİNDE OBUA VE KORANGLE PARTİLERİNİN KULLANIMINA İLİŞKİN İNCELEME

Zerrin TAN¹

İlker ÖZÖZTÜRK²

1. GİRİŞ

Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk Milleti'ni, çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırma hedefiyle 1923 yılında Cumhuriyetimizi kurması ile beraber, Türk Milletinin kültür düzeyinin en üst seviyelere ulaşmasını ve Atatürk'ün Cumhuriyetin en önemli yapısının kültür sanat ve müzik olduğunu vurgulaması ile Çağdaş-Modern Türkiye'nin oluşum süreci başlamıştır. Sürecin 3 temel öznesi vardır; Ulusallık, Çağdaşlık ve Evrensellik. Bu temel ilkelere göre değişimin adına “Çağdaş Türk Müziği İnkılabı” adı verilmiştir(Turizm ve Kültür Bakanlığı,2015: e-kitap).

Dünyada yüzyıllar boyunca müzik eğitimi ile ilgili gelişmeler ve bunlardan edinilen neticeler, ülkemizde Cumhuriyet Döneminde gerçekleşecek devrimlerin de sinyalini

¹ Doç. Dr., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Ana Sanat Dalı, Üflemler/Vurma Çalgılar Sanat Dalı, zerrintan@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3704-8641.

² Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı, ilkerozozturk@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1551-9545.

vermiştir. Müzik, Atatürk'n Cumhuriyet'i ilan etmesiyle birlikte farklı ve yeni bir anlam kazanmıştır.

Osmanlı hükmünün tamamen bitmesini hedefleyen Cumhuriyet yönetimi, yeni bir devlet inşa etmeyi amaçlamıştır. Ancak Türk modernleşmesinin bu süreçte pek kolay olmadığı araştırma için taranan kaynaklar doğrultusunda gözlemlenmiştir. Alaturka/Alafranga tartışmaları, kutuplaşmalar ve bazı vatanseverlerin Osmanlı kültüründen vazgememeye direnmesi ile Mustafa Kemal Atatürk, kültür ve sanat alanında yapılmasını istediği çalışmalara ilişkin kurumların başında bulunan bürokratlara çeşitli talimatlar vermiştir. Cumhuriyet bürokratları, toplum düzeyinin çağdaşlaşmasında, müziği biçimlendirip çalışmalara başlamışlardır. Tam bu süreçte Cumhuriyetin ilk kuşakları olarak yer alan *"TÜRK BEŞLERİ"* bu değişim için çalışmanın en yoğun yaşandığı yıllarda yurt dışında yetiştirilerek iki yüzyıllık modern Türkiye'nin sorumluluğunu gerek hayatlarıyla, gerek ise müzik politikalarıyla yaşatmış ve taşımışlardır. 19. Yüzyıl müzik evrelerinde ortaya çıkan "Rus Beşleri" gibi, 20. Yüzyıl'da da Türkiye'de Türk kimliğini yansıtan yüzyılın başlarında Cumhuriyetin rnek ve dinamik müzik adamları olarak *"TÜRK BEŞLERİ"* adı altında ortaya çıkmışlardır.

Tahsillerini yurt dışında bitirip ülkeye dönen beş isim, 1920'lerin sonlarında eser vermeye başlamışlardır. Bağlı oldukları coğrafyanın tarihten gelen ağır yükünü taşıyan bu beş müzik adamı, eserlerindeki esin kaynakları ile inkılap hareketlerinin teorik erevesi bağlamında farklı içeriklerle Halk müziği öğelerine yer vermişlerdir. 20. yüzyıl Türk müziğine damga vuran bu 5 isim; Cemal Reşit REY (1904–1985), Hasan Ferit ALNAR (1906–1978), Ulvi Cemal ERKİN (1906–1972), Ahmet Adnan SAYGUN (1907–1991), Necil Kzım AKSES (1908–1999)tir.

Cumhuriyet döneminin müzik inkılabının temel taşı olan Türk Beşleri'nden, yaklaşık 1904-1910 yılları arasında doğmuş olan birinci kuşak bestecilerimiz arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin, Çağdaş Türk Müziğinin gelişmesinde ve tanınmasında önemli bir yeri olan bestecedir. 14 Mart 1906 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Ulvi Cemal Erkin, bürokrat bir ailenin çocuğudur. Annesi Nesibe hanımın piyano çalması ve abisinin keman dersleri ile büyüyen Erkin, küçük yaşta müziğe yoğun ilgi duymaya başlamıştır. Küçük yaşta babasını kaybeden Ulvi Cemal Erkin dedesi ile büyümüştür. 8 yaşına bastığında İstanbul'da Fransız bir piyano öğretmeni ve daha sonra İtalyan asıllı Adinolfi ile piyano derslerine başlamış, yeteneğini kısa sürede kanıtlamıştır (Çalgan, 2000).

Piyano icracılığını günden güne geliştiren Ulvi, Galatasaray Lisesi'nde eğitimini sürdürmektedir. Her ne kadar amatör bir piyanist statüsünde görünse de genç yetenek eğitiminden arta kalan sürelerde, piyanosunun gelişimi için her türlü fırsatı değerlendirmiş hatta yaratmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile ülkede müzik devriminde yeni Batı yöntemleri ile ulusal kimliğin yaratılması konusunda yapılan atılımlarda Atatürk'ün önderliğinde, Çok Sesli Çağdaş Türk Müziği'nin temellerinin atılması hedefiyle, Batı müziği akademik eğitimi almaları için Türk çağdaş genç yeteneklerin, Avrupa'ya gönderilme kararı alınmıştır. Cumhuriyet dönemini müzik devriminin önemli bir ismi olan Osman Zeki Üngör'ün çabaları ile yurt dışında öğrenim görmeleri için genç yeteneklere 27 Mayıs 1925 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından sınav açılmıştır. Sınavı 3 isim kazanmıştır. 1925'te Paris'e amatör olarak gönderilen bu isimler; Cezmi Rıfkı, Ulvi Cemal Erkin ve Ekrem Zeki Üngör'dür (Antep,2017:104).

Genç yaşta Paris gibi dönemin en gözde sanat merkezlerinde birinde eğitim alma fırsatı bulan, amatör piyanist Ulvi Cemal Erkin, Mekteb-i Sultani'den aldığı Fransızca eğitim

alması nedeniyle Paris'te dil sıkıntı yaşamamıştır. Ancak bu durum piyano çalma seviyesi için geçerli olmamış, Paris Konservatuarı'nın zor olan sınavını geçmek için sıkı bir çalışma içine girmiştir. Akademik anlamda yetersizliklerini sınava girmeden bir buçuk sene özel ders alarak tedarik etmiş ve daha sonra Paris konservatuvarına kabul edilmiştir. Konservatuarda birçok farklı hocadan istifade ettikten sonra, Ecole Normale de Musique'ya geçiş yaparak armoni ve kontrpuan eğitimi almıştır. Beste yapma çalışmalarına ilk Paris'te başlayan Erkin, piyanist kimliğinin yanında iyi bir yaratıcı olma yoluna ilk yapıtları orkestra için "İki Dans", keman ve piyano için Ninni", "Emprovizasyon ve Zeybek adlı eserlerle başlamıştır.

Beş yıllık eğitimini Paris'te tamamlayan Ulvi Cemal Erkin, 1930 yılında Türkiye'ye dönüş yaparak Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni ğretmeni olarak göreve başlamıştır. Eğitimciliğe adım attığı ilk yıllardan itibaren beste çalışmalarını sürdüren Ulvi Cemal Erkin, şevkle başladığı bu mücadelede, yaptığı eserler ile Musiki Muallim Mektebi'nde konserler ile canlanan bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. 1956'da Ankara Devlet Konservatuvarı piyano öğretmenliğine atanan Ulvi Cemal Erkin, ğretmenliği, konservatuvarla birlikte 25 yıl Gazi Eğitim Fakültesi'nde de sürdürmeye devam etmiştir.

Ulvi Cemal Erkin genel olarak tüm eserlerinde, Türk halk dansları, geleneksel modlar ve gizemli İslam felsefesinin öğeleriyle Batı müziği form ve armonilerini harmanlamıştır. Ulvi Cemal Erkin Türk Halk Müziği ve makamsal Türk Müziği öğelerini, oksesli ve senfonik bir anlatımla harmanlaması, Türk Halk Müziği motiflerinin doğrudan kullanımı ve armonizasyonu ile olabileceği gibi, yeniden armonize etme ve soyutlama yöntemiyle de olabilmektedir (Sayın,2018:24).

Erkin, Paris'te aldığı eğitim sırasında Avrupa'da başlayan ve Rusya'da hızını arttıran Ulusalçılık akımının da

etkisiyle ölkemizde Cumhuriyetin ilanı ile eserlerinde bu akımın gelişimini sürdürmüştür. Ulvi Cemal Erkin'in ilk eserlerinde Geç Romantiklerin ve İzlenimcilerin etkileri Fransa'da eğitim görmüşlüğünün doğal sonucu olarak görölmektedir. Ulvi Cemal Erkin'in müzikteki hedefi, Türk Halk Müziğini çok seslilik kuralları içerisinde yerine oturtmaktır. Erkin'in eserleri orkestrasyon teknikleri açısından incelendiğinde. Erkin, anlatım olanaklarını artırmak için eserlerinde büyük orkestra tercih etmiştir. Üflemeli ve yaylı çalgı gruplarının her birinin arasında dengeli bir karşıtlık olması ve tını zenginliği sağlamak amacıyla armoniyi orkestrada geniş bir ses bölgesine yaymış ve böylece birçok sesi aynı anda tınlamıştır (Sayın,2018:24-26).

Ulvi Cemal Erkin eserlerinde, dikkat çeken noktalardan en önemlisi, türkülerin ezgisel ve ritmik yapıları bakımından orijinal kabul edilen notalarına mümkün mertebe sadık kalmıştır. (Küçükkaplan,2022:452).

2. ULVİ CEMAL ERKİN'İN "KÖÇEKÇE" ADLI ORKESTRA SÜİTİNE GENEL BAKIŞ

Çağdaş Türk müziğinin Cumhuriyet döneminden bu yana ilk temsilcilerinden Ulvi Cemal Erkin orkestra için Köçekçeyi 1942 yılında bestelemiştir. Bu eser ilerleyen yıllarda Çağdaş Türk müziğinin sembolü haline gelmiş olup, Geleneksel Türk müziğinin geniş yelpazesinden meydana gelmiştir. Türk müziğinin bir kolu olan köçekçenin çeşitlerini arka arkaya ekleyerek orkestrasyonunu yazan Erkin, genellikle, aynı makamda yürük ve hareketli şarkı ile türküleri uzun ara nağmelerle birbirine bağlamasından meydana getirmiştir. Besteci, köçekçenin melodik özelliğini bozmadan, yapısal olarak senfonik orkestra kullanmış ve özgün bir süit formunda eseri ortaya çıkarmıştır (Belce,2018:1).

Eser, 1942 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği ulusal kompozisyon yarışması için hazırlanmış ve renkli ve etkili olan Köçekçe Süiti, ilk olarak 1 Şubat 1943 yılında Ernst Praetorius yönetimindeki Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası bugünkü ismi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından Ankara Radyosu'nda seslendirilmiştir (Vikipedi,2022).

Ulvi Cemal Erkin'in senfonik orkestra için yazdığı bu süiti için esinlendiği Köçekçe tanım olarak; Osmanlı döneminde, kadın kılığına girmiş dans eden erkeklere eşlik etmek için ortaya çıkmış, genellikle aynı makamda hareketli ritimde geleneksel Türk folklor müziği biçimidir. Köçekçe teriminin yörelerde kullanıldığı sık rastlanmaz. Ancak köçekçelerin halk müziği öğeleriyle süslediği açıktır. Erkin; genellikle aynı makamda yürük ve hareketli şarkı ile türkülerin uzun ara nağmelerle birbirine bağlanmasından bu orkestra süitini meydana getirmiştir. Karcığar, uşşak, hüseyini, suzinak, hicaz, nikriz, hicazkar, rast, ve gerdaniye makamlarındaki köçeklerden oluşan, bir bütün olarak ve üçlü orkestra için yazılmış müziği on bir bölmede incelemek mümkündür (Belce,2018:21).

Ulvi Cemal Erkin'in Geleneksel Türk Müziği motiflerini içeren Köçekçe Süiti büyük orkestra için yazılmıştır. Besteci, makamsal melodi ve ezgilerin hâkim olduğu bu eserde Türk müziği çalgıları olan darbuka ve zillere de orkestrada yer verilerek 9/8'lik aksak ritim dans havasını canlı tutmuş ve öne çıkarmıştır. Köçekçe Süitinin geleneksel Türk makam ve motiflerini yansıtan bir dans niteliğini taşımasının yanı sıra üflemeli çalgılardan flüt, obua, klarnet ve trompet ile birbirini sıklıkla takip eden sololarla Türk toplum yapısına, örf adet ve Anadolu'nun halk ezgilerine enstrüman çeşitliliği ile renk katmıştır. Ulvi Cemal Erkin bu eserinde Türkiye'nin Trakya,

Anadolu ve Karadeniz gibi bölgelerini birbirini izleyen temalarla anlatmıştır (Yanya,2015:39-40).

Eser yıllar geçtikçe bugünkü ününe kavuşmuş ve Çağdaş Türk müziğinin Cumhuriyet döneminde yazılan en tanınmış eser olarak Türk müziğinin bir simgesi haline gelmiştir. Konumuna yaraşır bir şekilde ulusalcı akımın örneklerinden birisi olarak Türk müziği kaynaklarına ve repertuarına girmiştir.

3. ULVİ CEMAL ERKİN'İN ORKESTRA SÜİTİ KÖÇEKÇEDE OBUA VE KORANGLE'NİN ÇALGILAMA VE ORKESTRALAMA AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yapıtın çalgılamasına bakıldığında tahta üflemeli çalgılar grubunda pikolo, 2 flüt, 2 obua, korangle, 3 si bemol klarnet, 2 fagot ve kontrfagot kullanılarak üçlü orkestra kadrosuyla orkestralandığı görülmektedir. Bunun dışında bu geniş kadrolu tahta üflemeliler grubuna paralel olarak bakır üflemeli çalgılar grubunda; 4 korno, 3 do trompet, 3 trombon, tuba, vurmali çalgılar grubunda; timpani, zil (köçek zili), darbuka, zil, büyük davul, renk çalgıları olarak çelesta ile arp ve yaylı çalgılar grubu bulunmaktadır. Bu inceleme obua ve korangle özelinde yapılacağından bu iki çalgıların rolleri detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Oldukça hızlı bir tempo ile başlayan (♩=132) yapıtın ilk 17 ölçüsü boyunca obua ve korangleye diğeri üflemeli çalgılarla birlikte eşlik görevi verilmiştir.

Eşlik partisi ayrıntılı olarak incelendiğinde pikolo, flüt, klarnet, 1. fagot ve 1. korno partilerinin obua ve korangle partisiyle aynı olduğu görülmektedir. 3 oktav aralığa yayılan bu tek sesli hareket aynı zamanda akor dizilimine göre farklı zamanlarda 2. ve 3. trompet partisinde ve kısmen 1. trombon partisinde de yer almaktadır. Eşlik partisi tahta üflemeli çalgıların rahatlıkla çalabileceği süsleme notaları ile

zenginleştirilmiştir. Bu bölmenin oldukça hızlı bir tempoda çalındığı göz önünde bulundurulduğunda pikolo, flütler ve klarnetler tarafından üçlü gruplar halinde yapılan süsleme notalarının obualarda ikili daha hantal bir yapıda olan koranglede ise tek çarpma notası kullanılarak yapıldığı görülmektedir. Obua ve koranglenin çaldığı süsleme notalarındaki bu sadeleştirmenin çalgıların teknik özellikleri göz önünde bulundurularak yapıldığı değerlendirilmektedir.

Resim 1. Yapıtın İlk 17 Ölçüsünde Eşlik Fonksiyonunu Çalan Nefesli Çalgılar³

Köçekce
Suite d'orchestre
Ulvi Cemâl Erkin

petite Flûte
2 grandes Flûtes
2 Mautbols
Cor anglais
2 Clarinettes en sib
3. Clarinette en sib
2 Bassons
Contrebasson
4 Cors en fa
3 Trompettes en do
2 Trombones
3. Trombone Tuba

Allegro
3/4
0

Orkestralama ve çalgılama kitaplarında da yer verildiği üzere obua, kendine has ve baskın karakterli ses rengi ile diğer çalgılardan ayrılır. Buna örnek olarak Kent Kennan'ın yazdığı *The Technique of Orchestration* kitabında obuaya ilişkin

³ Ulvi Cemâl Erkin, *Köçekce*, Universal Edition, Viyana 1988, s.1

bilgilerden bahsetmek bu eser özelinde de aydınlatıcı olacaktır. Kennan'a göre "Onun hoş, biraz genizimsi tonu orkestral renklerin en ayırt edicilerinden biridir, biri de diğer renkleri bastıran ve herhangi bir arka plana karşı göze çarpmasıdır. Bu nedenle, obua ideal bir solo çalgıdır.⁴" Bu yapıtta saf obua renginin kullanıldığı 3 solo vardır. Bunlardan ilki 17. ölçüde *un pochettino piu lento* (bir nebzecek, biraz yavaş ve soylu⁵) karakterli (□□=108) tempo ile başlayan cümlede yer almaktadır. Canlı ve kuvvetli bir giriş cümlesinin ardından 17. ölçüde temponun yavaşlaması, gürlüğün azaltılması ve orkestra kadrosunun sadeleştirilmesiyle oluşturulan karşıt yapıdaki 2. cümle 1. obua tarafından solo olarak *cantando molto* (çok şarkı gibi akıcı, yumuşak⁶) karakterle çalınması istenen ezgi ile başlamaktadır. Ezgide solist olarak obuanın seçilmesinde obuanın diğer üflemeli çalgılar arasında ayırt edici, eşsiz ses renginin yanı sıra gerek ezginin yapısı gerekse çalgının orta ses alanı içinde olan "dokunaklı, etkileyici, yakınan, hassas⁷" rene sahip olmasının rol oynadığı düşünülmektedir.

22. ölçüde ezgi 1. klarnet tarafından "nötr, renksiz⁸" olarak nitelendirilen ses bölgesinde 1 oktav alttan katlanmıştır. Obua ve klarneti ünison olarak katlamak güçlü etki yaratır. Ancak oktavda yapılan bu katlama ile obua ses rengi ön planda olurken klarnet onu adeta bir gölge gibi alt oktavda takip etmektedir. Bestecinin bu kullanımı az da olsa bir kontrast yaratmak düşüncesiyle saf obua rengi yerine yarı karışık bir renk etmek amacıyla dahil ettiği düşünülmektedir. 24. ölçüde farklı

⁴ Kent Wheeler Kennan, *The Technique of Orchestration*, Prentice Hall, INC, New Jersey 1970, s.78.

⁵ İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2010, s.344.

⁶ İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2010, s.95.

⁷ Ertuğrul Sevsay, *Orkestrasyon*, YKY, İstanbul 2015, s.86.

⁸ Ertuğrul Sevsay, *Orkestrasyon*, YKY, İstanbul 2015, s.89.

bir çizgide devam edecek olan ve obua ve klarnet partisinin arasına konumlandırılmış korangle partisi belirir. Yaylı çalgılar ve çeleta tarafından yapılan eşliğin yanı sıra 1. obua ve 1. klarnet tarafından 1 oktav katlanarak çalınan ezgi çizgisi arasında kaybolan korangle partisi birçok kayıta hiç duyulmadığı gibi bazı kayıtlarda da çok az duyulmaktadır. Bu nedenle eser seslendirilirken ayrı bir ezgi çizgisine sahip bu partinin daha kuvvetli çalınması önerilmektedir.

Resim 2. 24- 26. Ölçü Arasındaki Obua, Korangle ve Klarnet Partisi⁹.



29. ölçüde yeni bir bölmenin başlamasıyla korangle susarken ünison olarak çalınan flütler, obualar ve klarnetler, 1. keman, 2. keman ve viyola partisindeki ezgiyi 1 oktav üstten katlamaktadır. Ezgi ve eşlikten oluşan 2 fonksiyonlu bu pasajda ezgi çizgisinde birbirini oktavda katlayan yaylı ve tahta üflemeli çalgıların renkleri farklı ses bölgesinde olmaları nedeniyle ayrışsa da aynı figürü çalmaları nedeniyle ortaya homojen (karışmış renkli) renk bileşimi çıkmaktadır.

Bu bölme obua özelinde ele alındığında obuanın aynı grupta olduğu diğer tahta üflemelerle (flütler ve klarnetler) yaylı çalgılar (1. kemanlar, 2. kemanlar ve viyolalar) tarafından çalınan ezgiyi 1 oktav üstten katlayarak renklendirme görevi yaptığı görülmektedir.

45. ölçüde bağlantı cümlesi olduğu değerlendirilen ara cümle ezgiyi 1. klarnet, eşliği ise 2. ve 3. klarnetin çaldığı yalın yapıyla devam eder. Burada eşlik çeleta tarafından ezgi ise

⁹ Ulvi Cemâl Erkin, *Agk*, s.9

armonik olarak çalan arpla renklendirilmiştir. 47. ölçüde cümlelerin diğer parçasında 1. klarnet tarafından çalınan ezgi ünison olarak 1. flütle katlanırken, 2. ve 3. klarnetin çaldığı homofonik yapıdaki eşlik 2. flüt, obua ve korangleye verilmiştir. Burası obua ve korangle özelinde incelendiğinde flüt tarafından ünison olarak yapılan katlama sonucu ezgi çizgisinin baskın olmaması nedeniyle grup içindeki dengeyi sağlamak amacıyla obua ve koranglenin eşlik fonksiyonuna dâhil edildiği görülmektedir.

48. ölçünün son vuruşunda korangle 1. kemanlar tarafından çalınan ezgiyi 1 oktav alttan katlamaktadır. Burada görev yaylı çalgıların tümü (kontrbas hariç) *tremolo* olarak çalmanın yanı sıra *sul tasto* tekniğiyle efekt yapmaktadır. Bu efekt teknik olarak yayın tuşun hemen bitiminden önceki bir yerde sürütülmesiyle yapılır. Sonuç olarak; “Sessiz, belirsiz, net olmayan, kapalı bir tını ortaya çıkar.¹⁰” Çaldığı figür alt ses bölgesinde olması nedeniyle korangle ise “boşluk hissi veren ama kuvvetli¹¹” renk özellikleri ortaya koyar. Bu teknik bilgiler ışığında değerlendirildiğinde her ne kadar 1. kemanları alt oktavdan katlasa da bu bölgede kuvvetli ses çıkarması nedeniyle koranglenin ön planda olduğu değerlendirilmektedir. Burada kullanılan efekt nedeniyle daha kapalı ve mat ses çıkaran 1. kemanlar ise adeta bir gölge gibi arka planda kalmaktadır.

¹⁰ Ertuğrul Sevsay, *Agk*, s.40.

¹¹ *Agk*, s.88.

Resim 3. Korangle, 1. Kemanlar Tarafından Çalınan Ezgi ve Çalgılamada Yer Alan Partiler (48- 52'nci ölçüler arası)

The image shows a musical score for five instruments: Cora (Cora), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), A. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is written in G major and 4/4 time. The Cora part starts with a melody marked *mf* and *sul tasto*. The VI. I part starts with a melody marked *mf* and *sul tasto*. The VI. II part starts with a melody marked *pp* and *sul tasto*. The A. part starts with a melody marked *pp* and *sul tasto*. The Vc. part starts with a melody marked *pp* and *sul tasto*. The score is divided into measures, with dynamics and articulation marks throughout.

77. ölçüde 1. klarnet daha önce 68. ölçüde başlayan 1. fagotun çaldığı temayı tekrar etmektedir. Ancak tekrarda besteci temayı zenginleştirmek amacıyla kanonik yapıda polifonik yazım tercih etmiştir. 1. klarnetten bir ölçü sonra Tam 4’lü alttan obua partisi belirir ve benzer yapıdaki tema 85. ölçüdeki bölmenin sonuna kadar devam eder. Burada klarnetin obuaya göre üst ses bölgesinde konumlandırılması dikkat çekicidir. Bu konumlandırmayı bestecinin çalgısal ses bölgelerindeki özelliklerini göz önünde bulundurarak tercih ettiği değerlendirilmektedir. Şöyle ki klarnet orta ses bölgesi olarak kabul edilen bu alanda “hüzünlü, dokunaklı yakın¹²” rene sahipken alt ses bölgesine ulaşan obua “sert ve delici¹³” ses renginin yanı sıra bu alanda kuvvetli ses çıkarabildiği için belirgin şekilde duyulacaktır. Bestecinin obuanın alt ses bölgesinde obuanın kuvvetli ses çıkaracağını hesaba katarak klarnete göre daha hafif gürlük derecesi olan *mp* tercih etmesi de dikkat çeken diğer bir ayrıntıdır.

¹² Ertuğrul Sevsay, *Agk*, s.89.

¹³ *Agk*, s.86.

Resim 4. Kanonik Yapıdaki Obua ve Klarnet Partisi (77-85. ölçüler arası).

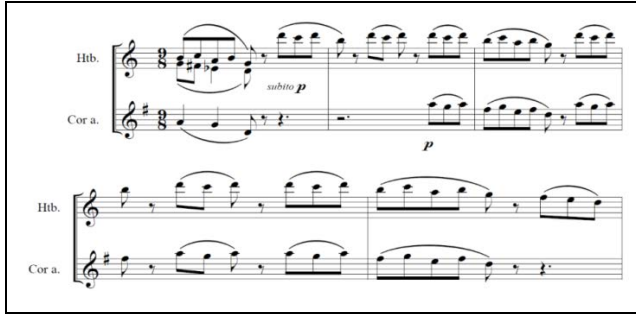
90.- 93. ölçüler arasında orkestra kadrosundaki tüm çalgıların (çelesta ve arp hariç) kullanıldığı *tutti* çalgılamaya yapılmıştır. Burada müzik ezgi ve pedal sesinden oluşmuştur. Bu iki fonksiyon her üç çalgı grubu tarafından da seslendirildiğinden homojen (karışmış renkli) *tutti* olarak adlandırılan bütün renklerin karışıp harmanlandığı bir orkestra rengi ortaya çıkar. Burada obua diğer çalgılar gibi ortaya çıkan orkestra renginin bir parçası haline gelmiştir. Orkestrasyon anlamında buna benzer bir kullanıma 172.-201 ölçüler arasında tekrar yer verilmiştir. Bu tür pasajlarda obua açısından önemli bir detay olmadığından partiyon örneği eklenmemiştir.

93. ölçünün son vuruşunda başlayan cümle 1. obua tarafından çalınırken yazıldığı yerin 1 oktav üstünde duyulan çelesta onu ünison olarak katlamaktadır. Eşlik ise klarnetler ve onu *tremolo* yaparak uzun süre değerleriyle gölgeleyen 2. kemanlar ve viyolalar tarafından çalınmaktadır. Bunun yanı sıra vurmalarında ise köçek zili daha önce başladığı ritmik figürünü sürdürmektedir. 94. ölçüde çalgılamaya 1 oktav alttan korangle ve çelestanın dâhil olmasıyla tekrar edilen figürde koyu renk ortaya çıkar. Bu figürde obua ve korangle “gittikçe etkisiz, ince¹⁴” renge sahip oldukları üst ses bölgesinde konumlandırılmıştır. Bestecinin bu katlamayı neden 2. obua

¹⁴ Ertuğrul Sevsay, *Agk*, s.86.

değil de korangle ile yaptığı sorusunun 2 cevabı vardır. Bunlar; Her ne kadar çift kamışlı olması nedeniyle aynı aileden olsa ve obuaya göre nüfuz edici etkiye sahip olmasa da 2.obuaya göre renginin farklı olması ve tam 5'li alttan duyulması nedeniyle 2. obuaya göre üst ses bölgesinde çalacağından 1. obuayla benzer renk özelliklerinde olmasıdır.

Resim 5. Obua ve Alt Oktavdan Katlayan Korangle Partisi (93-96. Ölçüler arası)

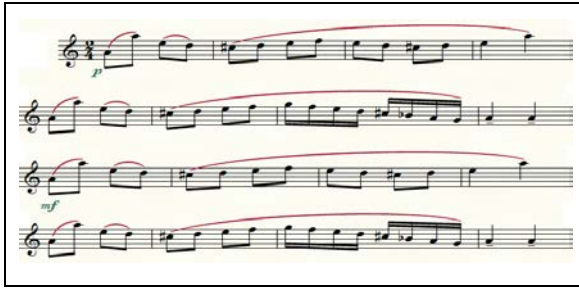


The image shows a musical score for two instruments: Horn (Hrb.) and Cor a. (Cor a.). The score is divided into two systems. The first system shows the Horn part with a melodic line and the Cor a. part with a more rhythmic line. Dynamics markings include 'subito p' and 'p'. The second system continues the musical notation for both instruments.

Pikolo tarafından çalınan ezgi 129.- 137. ölçüler arasında alta doğru Tam 4'lü aralıklarla ses eklenerek kalınlaştırılmıştır. Buradaki cümle 103. ölçüde başlayan yeni bölmenin ikincil cümlesidir. Bu ikincil cümle ilk olarak 121. ölçüde pikolo ve flütler tarafından çalınırken 129. ölçüden itibaren dikey 3 sesli yapı tahta üflemeli çalgılar arasında (2. fagot hariç) dağıtılmıştır. Burada obuaya 2. ve 3. sesler, korangle ise 2. ses verilmiştir. Her ne kadar 136. ölçüde cümle bitse de 137. ölçüde eşlik yapısı köçek zili, arp, viyola ve viyolonsel tarafından çalınan sadeleştirilmiş çalgılamayla devam etmektedir. Burada denge faktörü göz önünde bulundurularak gürlük *subito p* ile zayıflamış ve azaltılan çalgı sayısı ile 139. ölçüde *p* nuansta başlayacak olan 1. obua tarafından çalınacak olan solo hazırlanmıştır. Buradaki solo saf obua renginin kullanıldığı 2. solodur. “Birçok insan obuayı tahta üflemeli korosunun prima

donnası olarak tanımlamıştır¹⁵”. Bu tanımlamayı haklı çıkaran bir seçimle solo olarak yine obua tercih edilmiştir. Bunun nedeni hareketli ve Doğru renkleriyle bezenmiş ezgiye yakışan en güzel çalgının şüphesiz obua olmasıdır. Ayrıca ses bölgesi olarak da “dokunaklı, etkileyici, yakınan, hassas¹⁶” renye sahip olmasıyla obua tarafından çalınan bu ezgi en akılda kalan ezgilerden birisi olma özelliğini taşımaktadır.

Resim 6. 1. Obua Tarafından Çalınan Ezgi (139.-154. ölçüler arası)



155. ölçüde korangle aynı aileden olan fagotlarla birlikte 3 sesli akorun üst sesini çalmaktadır. Burada akor fagotun üst ses bölgesinde olduğu için kontrfagot kullanılmamış alt sesler fagotlara verilerek üst ses aynı ailedeki başka bir çift kamışlı çalgı olan korangleye verilerek daha nitelikli bir ses elde edilmesi sağlanmıştır. Buna benzer şekilde fagotun ses sınırlarını aşması nedeniyle 168. ölçüdeki figür fagot yerine korangleye verilmiştir.

¹⁵ Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, W.W. Norton and Company, New York 1989, s.182.

¹⁶ Ertuğrul Sevsay, *Agk*, s.86.

**Resim 7. Korangle ve Fagotlar Tarafından Çalınan 3 Sesli Akor
(155-158. ölçüler arası)**



203. ölçüde tahta üflemeliler (pikolo ve flütler hariç) ve onları renklendiren çelestonun yer aldığı yeni bir bölme başlar. Buradaki müzik dokusu 1.obua ve 1. klarnetin ünison olarak çaldığı ezgi ve onlara aynı gruptan çalgıların akorla yaptığı eşlikten oluşmuştur. Çelesta da eşlik yapısını kuvvetli vuruşlarda olacak şekilde renklendirmiştir. Burada aynı çalgı grubundan olsa da çalgılamada tek ve çift kamışlı çalgıların kullanılmasıyla yarı karışık renk bileşimi tercih edilmiştir. Ses rengi ve teknik olarak bakıldığında ise obua solo olarak kullanılmadığından obua ve klarnet bileşimini ele almak gerekmektedir. Klarnete göre daha baskın sesli olan obua diğer çalgılarla kolay bir şekilde kaynaşmaz. Ancak buradaki örnekte de görüleceği üzere obua klarnet ses bileşimi tercih edilen bir karışımdır. Her iki çalgının saf rengine kıyasla obua katlamalarda ön planda duyulup ezgi çizgisini kuvvetlendirirken klarnet obuanın rengini adeta seyrelterek ezginin yumuşak duyulmasını sağlar.

Obuaların ezgi ve eşlik fonksiyonlarını güçlendirmek amacıyla diğer çalgıları katladığından daha önce bahsetmiştik. 209. ölçü itibariyle bu tür kullanımlar ve fonksiyonları sırasıyla şu şekildedir;

1. 209.- 210. ölçüler arasında 1. obua ezgi ve 2. obua eşlik (flütlerle birlikte)

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

2. 211- 218. ölçüler arasında 1. obua ezgi ve 2. obua eşlik (flütler, klarnetler, 1. ve 2. kemanlarla birlikte)
3. 218.- 229. ölçüler arasında her iki obua da ezgi (flütler, klarnetler, 1. ve 2. kemanlarla birlikte)
4. 274.- 281. ölçüler arasında 1. obua ezgi ve 2. obua eşlik (flütler ve klarnetlerle birlikte)
5. 282.- 289. ölçüler arasında her iki obua da eşlik (pikolo, flütler ve klarnetlerle birlikte)
6. 299.- 302. ölçüler arasında her iki obua da ezgi (pikolo, flütler ve klarnetlerle birlikte)
7. 303.- 306. ölçüler arasında her iki obua da eşlik (pikolo, flütler ve klarnetlerle birlikte)
8. 307.- 310. ölçüler arasında her iki obua da ezgi (pikolo, flütler ve klarnetlerle birlikte)
9. 311- 314. ölçüler arasında her iki obua da eşlik (pikolo, flütler ve klarnetlerle birlikte)
10. 319.- 338. ölçüler arasında her iki obua da ezgi (1.flüt, 1. klarnet, 1. ve 2. kemanlarla birlikte)
11. 347.- 354. ölçüler arasında her iki obua da ezgi ((pikolo, flütler ve klarnetler, 1. ve 2. trompetlerle birlikte)
12. 355.- 363. ölçüler arasında her iki obua da eşlik (tahta üflemelilerle birlikte)
13. 364.-365. ölçüler arasında her iki obua da *tutti*.

Korangle ise eşlik ve ikincil ezgilerde kısmen tek başına bazen de 3. klarnet, fagot ve viyolaları katlamaktadır. Koranglenin yer aldığı kullanımlar ve fonksiyonları sırasıyla şu şekildedir;

1. 209.- 210. ölçüler arasında ikincil ezgi (tek başına)

2. 211.- 229. ölçüler arasında ikincil ezgi (3. klarnet ve viyolalarla birlikte)
3. 274.- 281. ölçüler arasında eşlik (3. klarnetle birlikte)
4. 282.- 289. ölçüler arasında eşlik (fagotlar ve 3. klarnetle birlikte)
5. 297.- 314. ölçüler arasında eşlik (fagotlarla birlikte)
6. 319.- 322. ölçüler arasında eşlik (3. klarnet ve divise edilmiş 2. kemanların üst yarısı)
7. 323.- 331. ölçüler arasında eşlik (1. fagotla birlikte)
8. 332.- 338. ölçüler arasında eşlik (viyolalarla birlikte)
9. 355.- 363. ölçüler arasında eşlik (tahta üflemelilerle birlikte)
10. 364.-365. ölçüler arasında *tutti*.

260. ölçüde geçiş köprüsü niteliğindeki 3 ölçülük cümle saf obua renginin kullanıldığı 3. Solodur. Daha önce üst ses bölgesi olarak değerlendirilen bu bölgenin renk özelliklerinden bahsedildiği için tekrar değinilmeyecektir. Buradaki müzik örgüsü ezgi, 2 sesli eşlik ve pedal sesinden oluşmaktadır. 5 çalgının kullanıldığı yalın bir çalgılama yapılmıştır. Obuaya solo, 1. ve 2. klarnetlere 2 sesli eşlik, 3. klarnet ve onu ünison olarak katlayan 1. fagota pedal sesi verilmiştir. Kendine göre daha kuvvetli yapıdaki iki cümleyi bağlayan bu köprüdeki yalın müziğin ezgisinin tahta üflemeliler grubunda tercih edilebilecek diğer bir çalgı olan flütten daha çok obuaya rengine yakışması nedeniyle solo çalgı olarak obuanın tercih edilmesinde rol oynadığı değerlendirilmektedir.

Resim 8. Obua Solo ve Diğer Partiler (260-262. ölçüler arası)

The image shows a musical score for four instruments: Hbn. (Horn), Cl. (Clarinet), Bssu. (Bassoon), and a fourth staff (likely Bass). The score is in 9/8 time and G major. The Hbn. part starts with a measure marked '26' and has a dynamic marking of 'mf'. The Cl. part has a dynamic marking of 'p'. The Bssu. part has a dynamic marking of 'p'. The fourth staff has a dynamic marking of 'p'.

4. SONUÇ

Hazırlanan bu araştırmada, Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerinden, Ulvi Cemal Erkin'in en iyi tanınan orkestra süiti "Köçekçe" müzikal anlamda incelenmiş ve özellikle üflemeli çalgılardan obua ve onun ailesinden koranglenin besteci tarafından nasıl kullanıldığı, enstrümanların eserdeki yeri ve önemi örneklerle açıklanmış ve veriler doğrultusunda anlatılmıştır. Toplanan veriler ve incelenen bilgilerin göstergesi olarak, Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe adlı Orkestra Süitini oluştururken, geleneksel Türk Müziği köçekçelerinin materyalleri ile eseri bütünleştirdiği ve orkestradaki özellikle üflemeli çalgılar ile Türk Halk ezgilerini öne çıkardığı anlaşılmaktadır. Toplanan ve incelenen veriler, dinlenen kayıtlar ve nota örnekleri doğrultusunda, eser içerisinde tahta üflemeli çalgılar, senfonik orkestra içinde ezgi, ikincil ezgi, eşlik, armoni, renklendirme, kontrast yaratma, katlama gibi fonksiyonlarda yer aldığı saptanmıştır. Araştırmada, Obua ve korangle enstrümanlarının özelinde detaylı incelemenin sonucunda, Ulvi Cemâl Erkin'in bu iki çalgıyı kullandığı fonksiyonlar; Obua; eşlik, solo, katlama, renklendirme, polifonik yazım, ezgi çizgisi kalınlaştırma ve Korangle; eşlik, solo, ikincil ezgi, eşlik, katlama, ezgi çizgisi kalınlaştırma, akor

şeklindedir. Çağdaş Türk Müziğinde obuanın gelişiminde özellikle Türk motiflerinin olduğu böyle eserlerde, obuanın üçüncü oktavdaki açık sololarında rahat çalabilmek ve diğer yandan hüznü sololarındaki dramatik havayı verebilmek için enstrümanın kendine has zarif tonunu geliştirmek araştırmamızın bir sonucu olarak açığa çıkarılmıştır. Akılda kalıcı ezgileriyle hafızlarda yer etmiş ve dünyada en çok bilinen Türk eserlerinin başında gelen “Ulvi Cemal Erkin’in Orkestra Süiti Köçekçeyi” ayrıcalıklı kılanlardan birinin obua ve korangle soloları olduğu düşünülmektedir. Özellikle güçlü ezgilerde kullanılan obuanın kendine has dokunaklı ve etkileyici sesi iki karşıt duygu olan hüznü neşeyi içinde barındıran sıcak Anadolu insanının adeta müzikal olarak yansımaları gibidir.

KAYNAKLAR

- ADLER, S.(1989). *The Study of Orchestration*, 2.baskı, W.W. Norton and Company, New York. s.182.
- AKTÜZE İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Pan Yayıncılık, İstanbul. ss.95-344.
- ANTEP, E.(2017). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Çok Sesliliğin Belgesel Tarihi*. Elma Yayınevi, 1. Basım, Ankara. ISBN: 978-605-9367-18-9. ss. 15-104.
- BELCE, S.M. (2018). *Ulvi Cemal Erkin’in Köçekçe İsimli Orkestra İçin Dans Rapsodisi’nin Müzikal Analiz ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara. ss.1-21.
- ÇALGAN, K. (2000). *Ulvi Cemal Erkin Yaşam Öyküsü*. Ulvi Cemal Erkin Web Sitesi. (2008-2016) Url.

http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm,
Erişim Tarihi: 16.05.2023

- ERKİN, U. C. (1988). *Köçekce Orkestra Süiti*. 1. baskı, Universal Edition, Viyana. ss.1-16.
- KENNAN, K. W. (1970). *The Technique of Orchestration*, Prentice Hall, 2. Baskı, INC, New Jersey ss. 78.
- KÜÇÜKKAPLAN, U.(2022). *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*. Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul. ISBN: 978-605-314-595-0 ss.436-459.
- SAYIN, S. (2018). *Ulvi Cemal Erkin'in Pişano için "Altı Prelüd" Adlı Eserinin Teknik ve Müzikal Açından İncelenmesi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Pişano Programı Sanatta Yeterlik Eser Metni, İstanbul. ss.24-26.
- SEVSAY, E. (2015). *Orkestrasyon*, YKY, 1. baskı, İstanbul. ss.40-89.
- T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI, (2017). *Cumhuriyet Dönemi*. E-kitap. Url. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80316/cumhuriyet-donemi.html>, Erişim Tarihi: 15.05.2023
- VİKİPEDİ. (2022). *Köçekçe (Ulvi Cemal Erkin)*. Özgür Ansiklopedi Web Sayfası Url. [https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6%C3%A7ek%C3%A7e_\(Ulvi_Cemal_Erkin\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6%C3%A7ek%C3%A7e_(Ulvi_Cemal_Erkin)) Erişim Tarihi: 11.05.2023
- YANYA, A.(2015). *21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanım*. Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Yüksek Lisans Programı Yüksek Lisans Tezi, İzmir. ss.39-40.

İKONİK BİR PORTRE KRALİÇE II. ELIZABETH

Mahpeyker YÖNSEL¹

1. GİRİŞ

Kraliçe II. Elizabeth uzun süren hükümdarlık dönemiyle İngiltere tarihinde önemli bir figürdür. Hükümdarlığı boyunca sanatçılar Kraliçenin imgesini ve kişiliğini yansıtmak için birçok fırsata sahip olmuştur. Kraliçe sadece hükümdar değil aynı zamanda İngiltere'nin sembolü ve kültürel bir ikonudur. Bu durum sanatçıların onun imgesini resmetmeye ve yorumlamaya olan ilgisini artırmıştır. Ayrıca Kraliçe II. Elizabeth medya tarafından geniş çapta takip edilen bir figür olması nedeniyle de popüler kültürde ve sanat eserlerinde daha fazla yer almıştır.

Birçok sanatçı Kraliçe Elizabeth'i uzun ve etkileyici saltanatı boyunca tasvir etmiştir. Önde gelenler arasında Lucian Freud, Andy Warhol, Gerhard Richter gibi sanatçılar bulunmaktadır. Eserler zamanla değişen sanatsal tarzlarla ve yöntemlerle karşımıza çıkmaktadır. Kraliçe II. Elizabeth imgesinin farklı tarzlarla yorumlanması çeşitli bakış açılarına olanak sağlamış, geleneksel portrelerden modern ve deneysel yaklaşımlara, postmodernist soyutlamalardan popüler kültürün yansımalarına kadar birçok tarz ve perspektifte eserler yapılmıştır. Bu eserler sanatın evrimine ve değişimine tanıklık etmiştir.

¹ Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Bölümü, myonsel@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5331-8176.

Kraliçe II. Elizabeth imgesinin farklı sanatçılar tarafından işlenmesi, toplumsal ve politik açıdan çeşitli mesajların iletilmesine de olanak tanımıştır. Özellikle postmodernist veya politik göndermeler içeren eserler toplumsal, kültürel ve siyasi konuları sorgulayan birer araç olmuştur. Kraliçe, Britanya İmparatorluğunun sembolüdür ve onun imgesi, Britanya'nın tarihine, kültürüne ve kimliğine bir atıftır. Ayrıca Kraliçenin imgesi monarşinin sembolü olmanın yanı sıra yaşamı ve hükümdarlık dönemi hakkında önemli görsel belgelerdir. Kuşkusuz dünyanın en çok fotoğrafı çekilen ve portrelerde tasvir edilen kadınlarından biridir. İngiliz banka bonolarından posta pullarına, gazete ve dergilerdeki sayısız fotoğraflardan sanat eserlerine onun imajı her yerde görülebilir.

2. KLASİK VE RESMİ PORTELER

Kraliçe II. Elizabeth, 6 Şubat 1952'de babası Kral VI. George'un ölümünün ardından tahta çıkar. Bu olay, Birleşik Krallığın posta tarihi için önemlidir. Çünkü hükümdarın portresinin yer aldığı resmi belgeler olan pulların tasarımında değişiklik yapılması anlamına gelmektedir. Birleşik Krallık Posta Dairesi, Kraliçe II. Elizabeth'in portresini içeren pulların tasarımı için bir dizi çalışma yaptırır. Pullarda 1967 yılına kadar "İngiliz sosyete fotoğrafçısı Dorothy Wilding'in çekmiş olduğu Kraliçe II. Elizabeth'in portre fotoğrafı kullanılır" (Avustralya Merkez Bankası Müzesi). Bu pullar, Kraliçenin resmi taç giyme töreni gibi önemli anları ve çeşitli dönemlerdeki resmi portrelerini içeren tasarımlarla yayınlanır. (Görsel 1)

Buckingham sarayındaki "Sarı Çizim Odası" Kraliçenin portresini resmetmeye gelen sanatçılar için bir korku odası denilebilir. Kraliçe ile ilk karşılaşmada sanatçıların gergin olması muhtemeldir. Ayrıca güçlü ve bir o kadar önemli birinin portresini yapmaya çalışmak oldukça zordur. Sanatçı tüm

kariyerinin belki de en ünlü portrelerinden birini yapmaya kalkışarak ikilemler ve çelişkilerle dolu bir serüvene atılır. Ayrıca sanatçının özgür bir zamanı yoktur. Birer saatlik birkaç oturumda resmini sonlandırmak durumundadır. Muhtemelen çoğu sanatçı zaman eksiliğinden ötürü oturumlar sırasında çekilen çalışma fotoğraflarıyla eksiklerini telafi etmiştir. Bu kısıtlamalar sanatçılar için işleri zorlaştırmaktadır.

Genç Kraliçe II. Elizabeth saltanatının başlangıcında Kraliyet ailesinin fotoğrafçısı Cecil Beaton tarafından birçok kez fotoğraflanmıştır. Beaton bu fotoğraflarda gençlik, zarafet, ihtişam, gizem ve güç imajını vurgularken dönemin estetik anlayışı ve kraliyet figürünün büyüklüğünü de yansıtmıştır. Beaton'a poz veren Kraliçe teatral bir sahnenin içinde gibi görülmektedir. Dramatik bir etki yaratması açısından Kraliçenin arkasından yüksek bir ışık verilmiş ve böylece Kraliçenin yüzü neredeyse olağanüstü bir netlikle ortaya çıkmıştır. Günümüzde hala etki bırakan Kraliçe II. Elizabeth fotoğrafları arasında ilk sıralarda yer alır. (Görsel 2)



Görsel 1. Kraliçe II. Elizabeth Birleşik Krallık Posta Pulu, "Wilding Serisi", 1952



Görsel 2. Cecil Beaton "Kraliçe II. Elizabeth", 1953, Fotoğraf Yarı mat baskı, 1953 25,1 x 20,1 cm.

Kraliçe Elizabeth portrelerde genellikle resmi kıyafetler içinde ve otoriter bir imajla resmedilmiştir. Bunlar monarşinin sembolizmini vurgulamak için geleneksel tarzda yapılmış eserlerdir. Bu portreler, Kraliçe'nin zarafeti, otoritesi ve resmiyetini yansıtır. Örneğin, Pietro Annigoni'nin 1954 tarihli ünlü portresi bu kategoride yer alır. "Pietro Annigoni (1910–88), Rönesans sanatçılarının tekniklerini modern soyutlamaya tercih eden İtalyan bir portre ressamıydı. 1954 yılında II. Elizabeth'in tam boy bir portresini yapması için görevlendirdi. Taç giyme töreninden sadece bir yıl sonra 28 yaşındaki Kraliçeyi arka planda alçak bir ufuk çizgisine sahip İngiltere'nin görüldüğü, bir adamın sessizce balık tuttuğu engebeli bir manzaraya yerleştirdi" (Mullins, 2022). İtalyan Rönesansının kurucuları Raphael ve Leonardo'nun eserlerini referans aldığı görülür. Medyada oldukça ses getiren ve geniş yankı uyandıran portre Kraliçe II. Elizabeth'in zarif ve resmi duruşunun yanı sıra detaylı ifadesi ve güçlü kişiliğini yansıtır. Dönemin sanat anlayışında geleneksel portre tarzı genellikle daha idealize edilmiş, simgesel ve daha az gerçekçi bir üsluba sahiptir. Annigoni'nin portresi ise gerçekçi bir yaklaşımla detayları ve Kraliçenin fiziksel özelliklerini çok daha doğru bir Şekilde yansıtır. Bu nedenle dönemin sanat anlayışına meydan okuyan yenilikçi bir bakış açısı sunarak alışılagelmiş portre tarzından farklılaşmıştır. Annigoni resmini çabuk kuruyan tempera tekniğiyle oluşturmuştu. Yani pigment yumurta sarısı ile karıştırılıp tuval yerine doğrudan kağıda uygulanıyor ve daha sonra alttaki bir desteğin üzerine yerleştiriliyor. Bu teknik resme erken Rönesans panel resmini anımsatan pürüzsüz, kusursuz bir yüzey kazandırdı. Söz konusu eser günümüzde hala pek çok kişi için Kraliçe II. Elizabeth portrelerinin zirvesi kabul edilir. (Görsel 3)

Kariyeri boyunca portrelerle tanınmış İngiliz ressam Herbert James Gunn kraliyet ailesinin ressamı olarak bilinir. Kraliçe II. Elizabeth'i tören kıyafeti giymiş, ayakta ön planda,

elinde asası dönemin portre sanatının geleneklerine uygun olarak zarif ve resmi bir duruşla yansıtılmıştır. (Görsel 4) ‘‘Majestelerinin beyaz satenden yapılmış elbisesi baş terzisi Sir Norman Hartnell tarafından tasarlanmıştır. Nakış tasarımı, tohum incileri, kristaller, renkli ipekler, altın ve gümüş ipliklerle işlenmiş ulusal İngiliz Milletler Topluluğu amblemlerini içermektedir. Bornozun zerindeki süsleme, barışı ve bereketi simgeleyen buğday başakları ve zeytin dallarından oluşan bir bordürden oluşmaktadır’’ (The Royal Collection Trust: Sir Herbert James Gunn).

Avustralyalı ressam William Dargie, önemli kişilerin portrelerini yapma konusundaki yeteneği ve katkılarıyla bilinir. Dargie, 1954 yılında Kraliçe Elizabeth’in resmini yaparak Avustralya’da ki en prestijli portre dl olan Archibald dln kazanır. Bu portre, Kraliçe Elizabeth’in Avustralya ziyareti sırasında yapılmıştır. Dargie’nin eseri Kraliçe’nin resmi protokol giysileri içinde görüldüğü bir portredir. ‘‘Başı izleyiciye doğru hafifçe sola dönük şekilde oturmuş elleri kucağında kenetlenmiştir. Limon rengine de şifon gece elbisesi ve yapay altın renkli akasya çiçekleri serpiştirilmiş uyumlu bir şal takmıştır. Düz koyu arka plan içinde Haydarabad Nizamı elmas kolyesi, Büyük Britanya ve İrlanda Kızları tacıyla birlikte sağ tarafa iğnelenmiş olan yapay altın akasya çiçekleri görülmektedir. ‘‘The Wattle Painting’’ olarak anılan bu eserin reproduksiyonları Avustralya’da ki kamu binalarında geniş çapta dağıtılmış ve Avustralya vatandaşlığına kabul belgelerine dahil edilmiştir’’ (The Royal Collection Trust: Sir William Dargie). Dargie, Kraliçe’nin yüz ifadesini vurgulayarak onun kararlı ve güçlü kişiliğini yansıtmaya çalışır. Ressam gerçekçi bir tarz kullanırken, detaylara zen göstermiş ve Kraliçe Elizabeth’in özelliklerini oldukça iyi yansıtılmıştır. Portredeki renk kullanımı ve ışık oyunları, Kraliçe’nin imajı ve ressamın ustalığıyla birleşerek etkileyici bir eser ortaya çıkmıştır. (Görsel 5)

Richard Stone Kraliçe II. Elizabeth'in resmini 1992 yılında klasik bir tarzla resmetmiştir. Kraliçe, portrede oturmuş bir şekilde ve geleneksel kıyafetleriyle görülür. Kraliçe'nin geleneksel ve saygın duruşu Stone'un fırça ustalığı, portredeki canlılık ve detaylardaki incelikle resmedilmiştir. (Görsel 6)



Görsel 3. Pietro Annigoni
"Kraliçe II. Elizabeth", 1954 dolayları
Kağıt üzerine tempera, yağlıboya
ve mürekkep, yumurta, 72 x 60 cm.



Görsel 4. Herbert James Gunn
"Taç Giyme Kıyafeti içinde
Kraliçe II. Elizabeth", 1960
Tuval üzerine yağlıboya,
244,5 x 152,9 cm.



Görsel 5. William Dargie
"Kraliçe II. Elizabeth", 1956
Tuval üzerine yağlıboya, 101,8 x 77 cm.



Görsel 6. Richard Stone
"Kraliçe II. Elizabeth", 1992
Tuval üzerine yağlıboya,
188 x 123 cm.

“Kraliçenin Corgi Spark adlı cinsi köpeği ile portresi Buckingham Sarayındaki Sarı Çizim Odasında yer almaktadır. Kraliçenin 60. doğum gününü kutlamak amacıyla Reader’s Digest tarafından sipariş edilmiştir” (National Portrait Gallery). Sanatçı Michael Leonard Kraliçeyi basit, resmi olmayan gündelik bir yaşam içinde sıradan bir kişi olarak betimler. Kraliçenin sarı bir elbise ve inci takılarıyla genç, ışıltılı ve kısa dalgalar halindeki koyu renk saçları tabloda ilk bakışta dikkat çekmektedir. Corgi cinsi köpeğini tutarken sıcak bir gülümsemeye doğrudan izleyiciye bakmakta olup rahat ve misafirperverdir. Eserde özellikle Kraliçenin yüzünün hatları ve inci kolyesinin gölgeleri inanılmaz derecede ayrıntılıdır. (Görsel 7)

Eleştirmenler Anthony Williams’ın Kraliçe betimlemesini “yıpranmış kırışıklı, şişman sosis parmaklı, lekeli ciltli ve gıdılı olarak eleştirdi. Ancak sakin, rahat görüntüde renkler muhteşem kullanılmıştır” (Bedworth, 2022). (Görsel 8)



Görsel 7. Michael Leonard
“Kraliçe II. Elizabeth”, 1985-86
Tuval üzerine akrilik boya,
76,2 x 61,6 cm.



Görsel 8. Anthony Williams
“Kraliçe II. Elizabeth”, 1996
Tempera tekniği
122 x 96 cm.

3. DENEYSSEL VE MODERN YAKLAŞIMLAR

20. yüzyılın sonlarında portreler modern sanat akımlarıyla birlikte değişim göstermiştir. Sanatçılar, Kraliçe Elizabeth'in imajını farklı perspektiflerden ele almıştır. Bu dönemdeki bazı portreler, modern ve hatta sonrası post modern sanat tarzlarına daha fazla yakınlık gösterir. Kraliçe'nin imajı, sanatçıların bakış açıları ve o dönemdeki sanatsal eğilimlerin bir yansıması olarak öne çıkar. Geleneksel portrelerin yanı sıra çağdaş sanat anlayışı içinde yapılan yorumlar sanatın sürekli olarak değişen ve kendini yenileyen bir yapı olduğunu göstermektedir. Postmodern sanat, genellikle geleneksel sınırları zorlayarak farklı medya, teknikler ve temaları bir araya getirir. Bu durumda, Kraliçe Elizabeth portrelerinde dijital manipülasyon, kolaj, soyutlama gibi çeşitli teknikleri bir araya getirmiştir. Sanatçılar, Kraliçenin imajını çeşitli simgeler, renkler ve dokular aracılığıyla yeniden yorumlayarak postmodern sanatın özgünlüğünü ve çeşitliliğini vurgular. Bu tarz eserler, Kraliçe Elizabeth'in imgesini geleneksel portrelerin ötesinde, çağdaş bir bakış açısıyla ele alan postmodern sanatın örnekleri olarak kabul edilir.

Modernizm ve Postmodernizm sürecinde sıra dışı bir sanatçı olan Alman Gerhard Richter savaş sonrası Avrupa sanatının önde gelen ressamlarından biridir. Figüratif ve soyut yaklaşımlar arasında gidip gelen çalışmaları kasıtlı olarak üslup sınıflandırmasına meydan okumaktadır. Gerhard Richter, Kraliçe II. Elizabeth'i resmetme seçimini, o dönemdeki klasik portre anlayışından farklı bir yaklaşım sergileme isteğiyle yapmış olabilir. Ayrıca o dönemde Kraliçe II. Elizabeth, hala yaşayan ve tanınmış bir figür olduğu için, bu portre ile Richter'in eseri daha fazla dikkat çekme potansiyeline sahip olabilirdi. Eser sanatçının tarzını yansıtan, gerçeklikle soyutlama arasında ince bir denge sunan etkileyici bir eser olarak kabul edilir. Eserde, sanatçının soyut ve gerçekçi tarzını bir araya getirme çabası dikkat çekerken,

klasik portrelerin idealleştirilmiş imgelerinden ziyade daha nesnel bir yaklaşım sergilemiştir. (Görsel 9)

Kraliçe II. Elizabeth imgesi popüler kültürde sıkça yer alır. Posterler, afişler, ticari ürünler veya diğer popüler medya aracılığıyla genellikle daha yalın ve sembolik bir şekilde sunulur. Bu tür temsillerde Kraliçe II. Elizabeth genellikle Britanya'nın simgesel bir figürü olarak kullanılır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında pop art akımının etkisi altında, sanatçılar Kraliçenin imajını farklı ve göz alıcı bir şekilde yansıtmıştır. Pop art akımının önde gelen temsilcilerinden Andy Warhol'un Kraliçe Elizabeth çoklu portreleri, sanatın popüler kültürle ilişkisine ve medya tarafından sunulan kraliyet imajına dikkat çeker. Genellikle seri üretim ve tekrar eden imgeleri kullanan Warhol, Kraliçe Elizabeth portreleri içinde aynı düşünceyle yola çıkmıştır. Seri üretim yöntemi olan serigrafî tekniğini kullanmıştır. Bu teknikte sanatçı bir resmin ya da tasarımın farklı renklerinin ayrı ayrı kalıplarını hazırlar. Daha sonra bu renkler her biri ayrı ayrı olmak üzere tek bir baskı altı malzemesi üzerine basılarak istenilen resim elde edilir. "Hükümdar Kraliçeler" portre serisinde dünyayı yöneten dört kadın hükümdarı konu almış ve her hükümdarın dört resminden oluşan bir seri oluşturmuştur. Dört baskısının her birinde aynı imaj görünür ancak renkleri farklıdır. Bu hükümdarlar: İngiltere Kraliçe II. Elizabeth, Hollanda Kraliçesi Beatrix, Danimarka Kraliçesi II. Margrethe ve Svaziland Kraliçesi Ntombi Twala'dır. Eserler hükümdarların resmi veya medya fotoğraflarına dayanmaktadır. Kraliçe Elizabeth'in portresi 1977'de Gümüş Jübilesi için çekilen bir fotoğraftan alınmıştır. Warhol, 1970'lerin ortasında bu tarzda çalışmaya başlamış, görüntüyü çeşitli üst üste bindirilmiş şekiller ve renk parçalarıyla parçalamıştır. Portrenin üzerindeki detaylar ve renklerin vurgulanması, Warhol'un çalışmalarında önemli bir yer tutar. Bu nedenle, Kraliçe Elizabeth'in portresinde çeşitli

renklerin, kontrastların ve tekrar eden desenlerin kullanımı, Warhol'un imzası niteliğindedir. (Görsel 10)



Görsel 9. Gerhard Richter
“Kraliçe II. Elizabeth” 1966
Kağıt üzerine litografi,
70 x 59,5 cm.



Görsel 10. Andy Warhol
“Hükümdar Kraliçeler Serisi”, 1985
Kağıt üzerine Serigrafı, 100 x 79,5 cm.

İngiliz ressam Justin Mortimer'in resmi ortaya çıktığında büyük bir kargaşaya neden olmuştur. “The Daily Mail, Aptal sanatçı Kraliçe'nin kafasını kesti” diye ilan etti. (The Wall Street Journal, 2011). Mortimer “Kraliçeyi başı vücudunun üzerinde süzülüyormuş gibi görünecek şekilde tasvir etmişti. Artık gümüşü griye dönüşen saçları, figürü boğma tehlikesi yaratan düz, asit sarısı bir arka plan üzerinde kıvrılıyordu. Sol kolundan bir boya üçgeni çıkarırken boynunu sarı bir parça kaplıyordu. Kraliçe bu görsel saldırıya pek aldırmış gibi görünmüyor, gülümsemese de elleri sakin bir şekilde yeşil saten elbisesinin üzerindeki kucağında duruyordu. (Görsel 11) Resim Kraliyet Sanat, İmalat ve Ticaret Derneği (RSA) tarafından kurum ile hükümdar arasındaki 50 yıllık ilişkiyi kutlamak için sipariş edildi. Bazıları tabloyu olumsuz yorumlasa da diğerleri ise Kraliçenin böylesine heyecan verici bir çağdaş sanatçının yanında yer almayı kabul etmesini cesur bir hareket olarak gördü” (Mullins, 2022).

Kraliçe Elizabeth'in portrelerine ilişkin birçok tartışma ortaya atıldı. Bu tartışmalara Lucian Freud'un tablosu da eklenmiş oldu. Pek çok eleştirmen küçük etkileyici portreyi “gülünç” olarak nitelendirdi. “Lucian Freud, Kraliçeyi resmetme görevini kutuplara yapılan bir keşif gezisine benzetmişti.

Ailesinin ve arkadaşlarının resimlerini yapmaya alışkın bir sanatçı olarak bu kadar tanınabilir bir yüzün ardındaki “içsel benzerliğe” odaklanma ihtiyacının kesinlikle farkındaydı. Freud, yalnızca 20 cm. yüksekliğinde küçük bir tuval kullanarak, daha az oturma gerektireceği için görevini daha kolay yönetilebilir hale getirmeye çalıştı. Ayrıca tam boy bir resim yapmak yerine Kraliçenin yalnızca başını ve omuzlarını tasvir etmeye karar verdi. Ancak çalışma başladıktan sonra Freud, belki de figürü daha kolay tanınabilir kılmak için Elmas Diadem'i eklemeye karar verdi ve bu nedenle tuvalinin üst kenarını 3,5 cm. uzatmak zorunda kaldı. Freud'un asistanı ressam ve fotoğrafçı David Dawson'ın fotoğrafları, sanatçıyı iş başında yakalar ve portre yapma sürecine dair değerli bir fikir verir. Kraliçenin hiçbir portresi bu küçük, etkileyici yağlı boya tablo kadar fikir ayrılığına neden olmamıştır. The Times'ın sanat eleştirmeni Richard Cork, bunu “acı verici, cesur, dürüst, metanetli” ve hepsinden önemlisi “açık görüşlü” olarak nitelendirdi. Aksine, The Sun'ın Kraliyet Fotoğrafçısı Arthur Edwards şunları söyledi: “Freud bunun için Kule'ye kilitlenmeli” (The Royal Collection Trust: Lucian Freud). Sonuç olarak Kraliçeyi dalgın, yorgun, ışıktaki parlıyor gibi görünen elmas tacının altında ülkeyi tek başına yönetmenin getirdiği ağır baskıyla resmetti. Bu portre Annigoni'nin 1954'te ki detayları ve hissiyle olağanüstü etkileyici portresinin antiteziydi. (Görsel 12)



Görsel 11. Justin Mortimer
“Kraliçe II. Elizabeth'in Portresi”
Tuval üzerine yağlıboya, 1998



Görsel 12. Lucian Freud
“Kraliçe II. Elizabeth”, 2000-01
Tuval üzerine yağlıboya,
22,86 x 15,24 cm.

Bazı sanatçılar Kraliçe II. Elizabeth'in imgesini geleneksel portre tarzından farklı bir şekilde ele alarak deneysel ve modern bir bakış açısıyla izleyiciye sunmuştur. Örneğin, Chris Levine'in "Varolmanın Hafifliği" adlı eseri, lazer teknolojisiyle çekilen bir portredir ve Kraliçe'nin imgesini modern bir dokunuşla göstermiştir. Bu fotoğraf için sanatçıların kullandığı ünlü Buckingham sarayının Sarı Çizim Odası özel 3 boyutlu lazer teknolojisiyle oluşturulmuş bir fotoğraf stüdyosuna dönüştürülmüş ve Kraliçenin yüzlerce bireysel çekimi gerçekleştirilmiştir. Çekim süresince Kraliçenin tamamen hareketsiz ve gözleri açık kalması gerekmektedir. Bu sürenin sonunda gözlerini kapatıp dinlenebilirdi. Levine yüzlerce görüntü arasından bu dinlenme anını fark etti. Böylece hiç öngörülme- yen tesadüf bir an yakalanmış oldu. Ancak her şey tesadüfe bırakılmamıştı kuşkusuz. Levine, Beaton'ın arkadan aydınlatmalı güçlü taç giyme töreni portesini hatırlatan lazerle aydınlatılmış baskın bir parlaklık yakaladı. Parlaklığın getirdiği yapaylığı Kraliçenin pudralı cildinde ve rujunda yakaladığı gerçekçilik ile dengeledi. Kraliçe'nin gözlerinin kapalı olduğu ve meditatif bir duruş sergilediği portrede sakin ve dingin bir Kraliçe gösterilmiştir. Levine'in eseri, geleneksel portre anlayışını sıra dışı bir estetikle birleştirirken sanatçı ışık, renk ve teknolojiyi kullanımıyla Kraliçenin imgesini sadece gerçekçi bir portre olarak değil, aynı zamanda mistik ve soyut bir boyuta taşır. Gözlerin kapalı olması, Kraliçe'nin içsel dünyasına, ruhsal yanına veya daha derin bir düşünceye işaret edebilir.

İngiliz medyasında ve kamuoyunda tartışmaya yol açan bir diğer Kraliçe II. Elizabeth portresi ise New Yorklu sanatçı George Condo'nun eseridir. Sanatçı Kraliçe II. Elizabeth'in anıtsal bir resmini yapmak yerine sıradan bir anlatı yöntemini seçmiş ve deforme ederek tıpkı bir karikatür gibi tasvir etmiştir. "2006'da Tate Modern'de sergilemek üzere Kraliçe Elizabeth'in bir portresini yapmakla görevlendirildiğinde, tek bir portrenin

kişinin bütününü yakalayamayacağını düşündüğü için on eserden oluşan bir seri yapmıştır. Her birine de isim vermiştir (Sarışın Kraliçe, Metafizik Kraliçe, Gülünç Kraliçe, Pop Kraliçe, Çılgın Kraliçe gibi). Kraliçeyi kahramanca olmayan bir ışık altında resmederken, anglo-sakson siyasi çizgisini Amerikan karikatürüyle birleştirmiştir. Kraliçe, gazetelerde havalı bir ikon olarak gördüğümüz biriyken sanatçı onu rahatsız edici bir şekilde komedi ile korku arasındaki garip şekle sokmuştur. Böylece “Monach” figürlerin (kral, kraliçe vd.) imajı tıpkı Lenin’in dağılan imajı gibi yerle bir edilmiştir. George Condo’ya göre global dünyanın bu türden manevi değerlere ihtiyacı yoktur ve ikonik görüntüleri gülünç duruma düşürmekten çekinmez (Yönsel, 2022: 7).



Görsel 13. Chris Levine
“Varolmanın Hafifliği”, 2004
Holografik fotoğraf



Görsel 14. George Condo
“Kraliçenin Düşleri ve
Kabusları”, 2006
Tuval üzerine yağlıboya

Koreli sanatçı Kim Dong Yoo’nun çalışmaları Pop Art kavramsalcılığı ve teknik yeteneğinin sınırlarını zorlayan foto gerçekçilik ile örtüşmektedir. Eserlerinde binlerce pikselden oluşan ikonik figürlerin her biri yalnızca yakın mesafeden anlaşılabilen küçük resimlerden oluşmaktadır. Sanatçının eserleri Op Art’ı çağırıştırır. “Elizabeth Diana’ya Karşı” adlı eseri 1997’de kamuoyunda fazlaca söz edilen bir ayrılığın ardından araba

kazasında ölen Kraliçe Elizabeth'in eski gelini Prenses Diana'nın yüzlerce küçük resminden oluşan bir mozaiktir.

Locke, Britanyalı bir sanatçıdır ve eserlerinde genellikle siyasi, tarihi ve kültürel temaları işler. Locke, sembolik nesnelere (altın varak, inciler, oyuncak askerler, oyuncak taçlar) kullanarak heykeller, kolajlar, gravürler ve enstalasyonlar gibi farklı tekniklerde eserler üretir. Sanatçı genellikle 2004 ile 2005 yılları arasında ilki altın (El Dorado), ikincisi gümüş (Koh-i-noor) ve üçüncüsü siyah (Kara Kraliçe) olmak üzere üç büyük Kraliçe portresi çalışmıştır. Locke bu çalışmalarında İngiliz Kraliçesi imajının evrensel ve anında tanınabilirliğinden yola çıkarak İngiliz posta pullarında görünen Kraliçe imajını referans alır. Hew Locke, Britanya'nın tarihini, imparatorluk sembollerini ve kimlik konularını işleyerek Kraliçe'nin imgesini sorgular. Özellikle postkolonyalizm konularını ve kimlik sorununu ele alır. Bu portrelerde vidalar, plastik oyuncaklar gibi en ucuz nesnelere alıp onları değerli görünen bir şeye "Kraliçe II Elizabeth" imgesine dönüştürür. Tasvir edilen figürün ruh halini gösteren birçok bitki, hayvan ve böcekleri kullanmış, hint minyatür resimlerinden ilham almıştır. Locke, Kraliçenin resmi imgesini çeşitli materyaller ve sembollerle donatılmış karmaşık ve alegorik bir portre haline getirmiştir. Özetle Locke Kraliçe Elizabeth portresinde monarşinin sembolizmini, Britanya'nın tarihini ve kimlik meselelerini sorgulayan bir perspektif sunmuştur.



Görsel 15. Kim Dong Yoo



Görsel 16. Hew Locke

“Elizabeth Diana’ya Karşı”, 2007
Tuval üzerine yağlıboya,
227 x 181,8 cm.

“El Dorado”, 2005
Karışık teknik,
Yaklaşık 290 x 175 x 60 cm.

4. SONUÇ

Kraliçe II. Elizabeth uzun saltanatı boyunca pullardaki genç profilinden Andy Warhol’un baskılarına, Andy Warhol’un baskılarından, Chris Levine’in holografik portrelerine kadar hem krallığın hem de İngiliz anayasasının temsili bir sembolü olarak hizmet etmesi anlamında ikonik ve birçokları için bir saygı nesnesi haline geldi. Kraliçe Elizabeth’in portreleri monarşinin sembolü olmaktan öte, sanat tarihindeki farklı dönemlerin, sanatsal akımların ve toplumsal değişimlerin bir yansımasıdır. Bu portreler, tarihi bir belge olma niteliği taşıırken sanatın evrimi, kraliyet imgesinin nasıl algılandığı, zamanın ve toplumun değişen dinamiklerini ve hatta çağın ruhunu anlamada önemli bir kaynak oluşturur. Kraliçe II. Elizabeth’in sanat eserlerinde ikonikleşmesi İngiliz kültüründe derin izler bırakmış, sanatın evrimi ve farklı sanat akımları ile birlikte sürekli değişip yeniden yorumlanan bir konu olmuştur. Bu durum Kraliçe Elizabeth imgesinin sanatın ve kültürün önemli bir parçası haline gelmesine katkıda bulunmuştur.

Kraliçe II. Elizabeth’in sanat eserlerinde ikonikleşmesi, İngiltere’nin kültürel ve tarihsel referanslarından biri haline gelmesini sağlamıştır. Onun portreleri ve imgesi, İngiltere’nin tarihine ve kültürel kimliğine atıfta bulunur. Kraliçe’nin imgesi, sanatın ve estetiğin bir parçası olarak kabul edilir. Kraliçe II. Elizabeth resimleri, sanatçıların farklı tarzlarda ve perspektiflerde yorumladığı değerli eserlerdir. Toplumsal bağlam olarak ele alındığında Kraliçe II. Elizabeth’in sanat eserlerinde ikonikleşmesi, toplumun bir parçası olarak İngiltere halkının yaşantısına ve kültürel zeminine bağlı olarak anlam kazanır. Günümüzde, Kraliçe Elizabeth’in portreleri hâlâ çizilmekte ve resmedilmektedir. Bu portreler, dijital sanatın ve çağdaş

ressamların perspektiflerinden ortaya çıkmaktadır. Kraliçenin yaşamının farklı aşamaları, sanatçıların yorumları ve izleyicilerin algısına göre değişip yeni çağın özelliklerine göre şekillenecektir.

KAYNAKÇA

Bedword, C. (2022). In Memory of Queen Elizabeth II, 1926–2022. <https://www.dailyartmagazine.com/in-memory-of-queen-elizabeth-ii/> Erişim Tarihi: Eylül 2023 Mullins, 2022

Mullins, C. (2022). The Queen’s official portraits: Seven of the most extraordinary paintings from 70 years and over 1,000 sittings. <https://www.countrylife.co.uk/luxury/art-and-antiques/in-focus-70-years-of-official-royal-portraits-of-the-queen-243617> Erişim Tarihi: Eylül 2023

National Portrait Gallery: Queen Elizabeth II, <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw07338/Queen-Elizabeth-II>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

Reserve Bank of Australia (Museum): Queen Elizabeth II, <https://museum.rba.gov.au/exhibitions/queen-elizabeth-ii/>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

The Wall Street Journal (2011): A Monarch Divided, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304657804576401633553609702>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

The Royal Collection Trust: Sir Herbert James Gunn, <https://www.rct.uk/collection/404386/queen-elizabeth-ii-1926-2022-in-coronation-robles>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

The Royal Collection Trust: Sir William Dargie, <https://www.rct.uk/collection/405923/queen-elizabeth-ii-1926-2022>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

The Royal Collection Trust: The Queen: Portraits of a Monarch
Lucian Freud,
<https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/the-queen-portraits-of-a-monarch/windsor-castle-drawings-gallery/queen-elizabeth-ii-b-1926> Erişim Tarihi: Eylül 2023

Yönsel, M., Dokak, H. (2022). Kitsch ve Güncel Sanatçı Pratikleri. Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8 (2), 18-27.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Kraliçe II. Elizabeth, Birleşik Krallık Posta Pulu, “Wilding Serisi”, 1952
<https://artuk.org/discover/stories/portraits-of-the-queen-elizabeth-ii-in-paintings>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

Görsel 2. Cecil Beaton, “Kraliçe II. Elizabeth”, 1953, Yarı mat baskı, 25.1 x 20.1 cm.
<https://www.rct.uk/collection/2153177/queen-elizabeth-ii-b-1926nbspon-her-coronation-day>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

Görsel 3. Pietro Annigoni, “Kraliçe II. Elizabeth”, 1954 dolayları, Kâğıt üzerine tempera, yağlıboya ve mürekkep, yumurta, 72 x 60 cm. <https://www.rct.uk/pietro-annigoni-1910-88>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

Görsel 4. Sir Herbert James Gunn, “Taç Giyme Kıyafeti içinde Kraliçe II. Elizabeth”, Tuval üzerine yağlıboya, 1960, 244,5 x 152,9 cm.
<https://www.rct.uk/collection/404386/queen-elizabeth-ii-1926-2022-in-coronation-robbs>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

- Görsel 5. Sir William Dargie, “Kraliçe II. Elizabeth”, 1956, Tuval zerine yağlıboya, 101,8 x 77 cm. <https://www.rct.uk/collection/405923>, Erişim Tarihi: Eylül 2023
- Görsel 6. Richard Stone, “Kraliçe II. Elizabeth”, 1992, Tuval zerine yağlıboya, 188 x 123 cm. <https://richardstoneuk.com/portfolio/royals/her-majesty-queen-elizabeth-ii>, Erişim Tarihi: Eylül 2023
- Görsel 7. Michael Leonard, “Kraliçe II. Elizabeth”, 1985-86, Tuval zerine akrilik boya, 76,2 x 61,6 cm. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw07338/Queen-Elizabeth-II>, Erişim Tarihi: Eylül 2023
- Görsel 8. Anthony Williams, “Kraliçe II. Elizabeth”, 1996, 122 x 96 cm. Tempera tekniği, <https://therp.co.uk/antony-williams-rp-neac-the-queens-platinum-jubilee-2022/>, Erişim Tarihi: Eylül 2023
- Görsel 9. Gerhard Richter, “Kraliçe II. Elizabeth” 1966, Kağıt zerine litografi, 70 x 59,5 cm. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-elizabeth-i-p77207>, Erişim Tarihi: Eylül 2023
- Görsel 10. Andy Warhol, “Hükümdar Kraliçeler Serisi”, 1985, Kağıt zerine Serigrafi, 100 x 79,5 cm. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-queen-elizabeth-ii-of-the-united-kingdom-p13295>, Erişim Tarihi: Eylül 2023
- Görsel 11. Justin Mortimer, “Kraliçe II. Elizabeth’in Portresi”, Tuval zerine yağlıboya, 1998, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304657804576401633553609702>, Erişim Tarihi: Eylül 2023
- Görsel 12. Lucian Freud, “Kraliçe II. Elizabeth”, 2000-01, Tuval zerine yağlıboya, 22,86 x 15,24 cm.

<https://www.dailyartmagazine.com/in-memory-of-queen-elizabeth-ii/>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

Görsel 13. Chris Levine, “Varolmanın Hafifliği”, 2004, Holografik fotoğraf, <https://www.nytimes.com/2022/09/09/arts/design/queen-elizabeth-portraits-art.html>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

Görsel 14. George Condo, “Kraliçenin Düşleri ve Kâbusları”, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, <https://www.dailyartmagazine.com/in-memory-of-queen-elizabeth-ii/>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

Görsel 15. Kim Dong Yoo, “Elizabeth Diana’ya Karşı”, 2007, Tuval üzerine yağlıboya, 227 x 181,8 cm. https://www.artnet.com/artists/kim-dong-yoo/elizabeth-vs-diana-cOI_QIR2mMWsUd13eCzk9g2, Erişim Tarihi: Eylül 2023

Görsel 16. Hew Locke, “El Dorado”, 2005, Karışık teknik, Yaklaşık 290 x 175 x 60 cm. <http://www.hewlocke.net/houseofwindsor3.html>, Erişim Tarihi: Eylül 2023

BİLİM VE SANATIN KESİŞİM KÜMESİ

Yunus Emre GÜMÜŞ¹

1. GİRİŞ

Sanat ve bilim insanlığın temel yönelişlerini anlamak ve insanın dünyadaki varlığını anlamlandırmak için iki farklı koldan ilerleyen birbirinden farklı iki alandır. Kuşkusuz bu iki disiplini birbirinden ayıran temel yönetsel farklılıklar mevcuttur. Örneğin bilimin estetik olmak gibi bir kaygısı yokken estetik sanatın varlık nedenlerinden biridir. Sanat gerçekleri araç olarak kullanarak onları yeniden biçimlendirirken bilimin amacı gerçeğin özüne ulaşmaktır. Birbirinden farklı yöntemlere sahip olan bu disiplinler temelde aynı amaca hizmet eder; insanlığın gelişimi! Bu iki disiplinin tarih boyunca birbiriyle dirsek temasında geliştiğini ve kimi zaman sınırlarının iç içe geçtiği gözlenir.

İngiliz oyun yazarı Michael Frayn'ın Kopenhag oyunu da bilim ve sanatın iç içe geçtiği başarılı örneklerden biridir. Felsefe eğitimi almış, muhabirlik ve köşe yazarlığı yapan Michael Frayn Kopenhag oyununda tarihsel bir arka planın önüne fantastik/bilimsel bir kurmaca inşa eder. Oyunda yazar dünyaca tanınmış iki fizikçinin, Heisenberg ve Bohr'un, geçmişte yaşadıkları ve farklı hatırladıkları bir anıyı bugün onların hayaletlerine tartıştırır. Bu araştırmanın amacı tiyatronun multidisipliner yaklaşımlarla çağın gerçeklerine yaklaşımını ortaya koymaktır. Araştırma nitel bir araştırma yöntemi olan doküman analizi ve dramatik metin analizi yöntemleri

¹ Dr.Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi/Sahne Sanatları Bölümü, yegumus@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2707-5366.

kullanılmıştır. Kuantum fiziğinin zaman algısından göreceliliğine kadar pek çok detayı oyuna ustaca yerleştiren yazar Copenhagen oyununda kuantum mekaniğini dramaturjik bir enstrüman gibi kullanmayı başarır.

1933 yılında İngiltere’de Londra’nın Mill Hill bölgesinde dünyaya gelen Michael Frayn 20. yy’ın önemli oyun yazarlarından birisidir. Profesyonel kariyerine Guardian gazetesinde muhabir olarak başlayan Frayn daha sonra Observer’de köşe yazarlığı yapmıştır. 4 cilt olarak yayınlanan *The Orginal of Michael Frayn* adlı kitabı seçme köşe yazılarından, 1995 yılında yayınlanan *Speek After the Beep* kitabı da Guardian gazetesinde yayımlanan köşe yazılarından oluşmaktadır. Onlarca roman ve oyun kaleme alan Frayn aynı zamanda Çehov çevirileriyle de bilinmektedir. Çehov’un tek perdelik oyunlarından ve öykülerinden uyarladığı *The Sneeze* adıyla oyunlaştırdı. Çehov’un başlığı olmayan ilk oyununu da *Wild Honey* adıyla uyarladı. 1966-2016 yılları arasında çoğu oyunlarından olmak üzere 20 ödül almıştır. Ülkemizde sahneye buluşan oyunları *Burada*, *Kopenhag* ve *Sesler Ziller Bizler* adlı eserleridir. Ayrıca Türkiye İş Bankası Yayınları tarafından *Casuslar* isimli romanı ülkemizdeki okuyucuların beğenisine sunulmuştur. Bunla beraber ülkemizde Metin Zakoğlu’nun *Aşk Başına Gelince*’ ismiyle uyarladığı oyununu Michael Frayn’ın *Hayır Demek Evet Demektir*’ isimli sahne eserinden uyarlamıştır. Türkiye’de en çok bilinen oyunu *Oyunun Oyunu* adıyla çevrilen 1982 yılında yazdığı *Noises Off*’tur.

Emmanuel Collage’de felsefe okuyan Frayn, oyunlarındaki başarısını felsefe eğitimine ve bu alandaki okumalarına bağlar. Ayrıca profesyonel yaşamındaki gazetecilik deneyiminin de kaleme aldığı oyunlarda ona yardımcı olduğu söylenebilir. Örneğin *Kopenhag* oyununda, titiz araştırmalar sonucu ulaştığı tarihsel bir olayı fona alarak büyümlü bir gerçeklik inşa etmeyi başarmıştır. Frayn bu oyununda gazeteciliğın

detaycılığını ve araştırmacılığını kurgusal yazarlık kimliğiyle birleştirmekle kalmamış bir fizikçi kadar bilime hâkim olmayı da başarmıştır.

Danimarkalı Fizikçi Bohr'un Kuantum Kuramı ilk olarak 1913'te İngiltere'de yayımlanır. Ne var ki, bilim insanlarının tamamı bu kuramı olumlu karşılamaz. Olumsuz bakış açasına sahip bilim insanlarına göre ortaya konan, bir kuram olmaktan çok rakamlarla oluşturulmuş bir dzenlemeydi. Buna rağmen başta nl Alman Fizikçi Einstein olmak üzere kimi bilim insanları, çalışmanın büyük bir buluş olduğu konusunda hemfikirdi. Çok geçmeden Bohr'un Kuantum Kuramı, spektroskopi biliminin atomik temelini kurduğu geniş çevreler tarafından kabul edilir. Diğer taraftan zaman içinde Bohr'un kuramını doğrulayan deneysel kanıtlar birikmeye başlayarak onu kısa sürede haklı ıkarrır.

Niels Bohr, Kopenhag Teorik Fizik Enstitüsünün başkanlığına atanarak 1922'de Nobel dln kazandı. Enstitü, kısa sürede "Bohr Enstitüsü" olarak bilinmeye başlayarak dünyanın dört bir yanından genç fizikçilerin ilgisini çekti. Heisenberg, Pauli, Gamow, Landau gibi gelecekte n kazanacak araştırmacılar arasında yer aldı. Enstitü, olağanüstü yeteneklere sahip gençler için benzersiz bir eğitim ortamına dönüştü. II. Dünya Savaşı'nın ardından Bohr, Kopenhag'a dönerek 1962'de burada yaşamını yitirdi.

Heisenberg, Bohr'un ğrencisi olarak Belirsizlik İlkesi'ni keşfeden Alman fizikçidir. Atom yapısı konusundaki katkıları nedeniyle 1932'de Nobel Fizik dln aldı. Mnich niversitesi'nde Arnold Sommerfeld ile çalıştıktan sonra Max Born, David Hilbert ve Niels Bohr gibi ünlü fizikçilerle birlikte çalıştı. II. Dünya Savaşı sırasında Heisenberg'in, Bohr'u ziyaretinde ideolojik anlaşmazlık yaşanmış, ancak görüşme hakkında resmi bir kayıt olmadığı için kesinlik kazanmamıştır.

1941'de Heisenberg'in, Bohr'u Almanya'nın atom bombası geliştirme çabalarına katılmaya ikna etmeye çalıştığı ancak Bohr'un ahlaki nedenlerle teklifi reddettiği tarihi bir olay vardır. Ayrıca II. Dünya Savaşı sırasında Bohr'un, ABD'deki Los Alamos'ta atom bombasının geliştirilmesine katkıda bulunduğuna dair bilgiler de mevcuttur (wikizero, 2016).

Çatışma yaratacak dramatik karşıtlıkları içinde barındıran etik tartışmalar her zaman tiyatro sanatının ilgi odağı olmuştur. Etik değerlerle bireysel tercihler arasında kalmak dram sanatının sıklıkla başvurduğu karşıtlıklar arasındadır. İnsanlığın yararına olacak buluşların karanlık güçlerin ya da otoriter yönetimlerin elinde birer tehdide dönüşmesi pek çok tiyatro metninde farklı şekillerde işlenmiştir. Bohr ve öğrencisi Heisenberg arasında geçmiş olması muhtemel tarihsel bu anekdot da tiyatro sanatı açısından içerdiği belirsizlik ve etik tartışma nedeniyle dikkat çekicidir. Michael Frayn Kopenhag oyununu işte bu etik tartışma ve belirsizlik üzerine kurar. İnsanlığa hizmet etmek için kolları sıvayan iki bilim adamının çalışmaları insanlığın en büyük trajedisine dönüşebilir mi? Bu trajedinin asıl sorumlusu kim? Frayn oyununu bu soru ve bu sorunun yarattığı ikilem üzerine kurar. Böylelikle ortaya bilim üzerine yazılmış en önemli tiyatro metinlerinden birisi olan Kopenhag oyunu çıkar.

2. YÖNTEM

Nitel bir araştırma yöntemi olan dramatik metin analizi ve doküman analizi yöntemleri bu araştırmanın yöntemini oluşturmaktadır. Nitel araştırma, insan davranışlarını, deneyimlerini ve sosyal olguları doğal bağlamları içinde anlamaya ve yorumlamaya çalışan metodolojik bir yaklaşımdır. Bu yöntem keşfedicidir ve karmaşık olgulara ilişkin derinlemesine içgörüler üretmeyi amaçlar. Sayısal verilere ve istatistiksel analizlere odaklanan nicel araştırmanın aksine nitel

araştırma, görüşmeler, gözlemler ve metinsel veya görsel materyaller gibi sayısal olmayan verilerin toplanmasını ve analizini vurgular (Cresswell, 2013). Bu araştırmada doküman analizi yöntemi tarihsel arka plan çerçevesinde literatüre odaklanırken dramatik metin analizi model oyunun dramatik belirleyenler çerçevesinde yorumlanmasına dayanmaktadır.

3. BİLİMİN VE SANATIN SAHNEDEKİ BULUŞMASI

20.yüzyıl bilimsel devrimleri arka arkaya yaşandığı deyim yerindeyse bilimin hayatın merkezine yerleştiği bir çağdır. 20.yy tiyatrosunun öne çıkan isimleri de sanatsal yöntemlerini bilimsel temeller üzerine inşa ederek çalışmalarına çağın ruhuyla yön vermişlerdir. Grotowski, Stanislavski, Brecht ve Meyerhold gibi çağdaş tiyatro yönetmenlerinin sanatsal metodolojilerini bilimsel temellerden hareketle geliştirdikleri bilinmektedir.

Tiyatro ve bilimin iç içe olduğu çalışmalar için bu konuda araştırma yapan kişilerin kullandığı farklı terimler var. Kimyacı Carl Djerassi, “tiyatroda bilim” (science- in theatre) terimini kullanırken tiyatro bölümünde akademisyen olan Kirsten Shepherd Barr ve Eva Sabine Zelehein, “bilim oyunları/ performansları” (science plays/performance) terimini kullanıyor ve tiyatroda bilimi, bilim oyunlarının alt başlığı olarak ele alıyor. Bilim oyunları, dolaylı veya dolaysız olarak bilimi konu edinen her türlü oyun ve performansı temsil ediyor. Djerassi ise tiyatroda bilim terimiyle temelinde bilim ve bilim insanların olduğu oyunları kapsayan daha katı bir bakış açısına sahiptir. Zelehein ve Shepherd-Barr, bu nedenle, tiyatroda bilimi bilim oyunlarının alt başlığı olarak görüyor (Kaynarkaya, 2016, s. 79).

M.Ö. 423'te Aristophanes'in yazdığı "*Bulutlar*" isimli oyun araştırmacılar tarafından bilim ve sanatın buluştuğu ilk örnek kabul edilir. Bilim insanların eleştirildiği bu oyun yazarın kendisi tarafından da başarısız bulunarak yeniden kaleme alınmıştır. Aristophanes'in bu komedyasının hedefindeki isim Sokrates'tir. Öyle ki bu oyunun Sokrates'in tutuklanmasına ve ölüme mahkûm edilmesine neden olduğu söylenir.

Araştırmacı Kirsten Shepherd-Barr'ın Doktor Faustus'tan Kopenhag'a Sahnede Bilim (2006) adlı eserinde, Marlowe'un Dr. Faustus oyunundan başlayarak 122 farklı "bilim oyunu" listelenmiştir. Bu liste, Ben Johnson'ın "Simyacı", Henrik Ibsen'in "İnsanların Düşmanı", Bernard Shaw'un "Doktorun Dilemması" ve Brecht'in "Galile'nin Hayatı" gibi eserleri içermektedir (Shepherd-Barr, 2006).

Özdemir Nutku, çağdaş dünyanın bilimsel bir yapıya sahip olduğunu belirterek, bilimin bu yapıdan ayrılamayacağını ve sanatın da bu yapıya yaratıcı bir katkıda bulunduğunu ifade eder. Nutku'ya göre, sanat, bilimden öğrenebileceği birçok şeye sahiptir ve aynı şekilde bilim de sanatın yardımına ihtiyaç duyar (Nutku, 2017). Görüldüğü gibi sanat ve bilim insan yaşamını çepeçevre saran iki temel olgudur. Birbirinden oldukça farklı yöntemlerle ilerleyen bu iki disiplin ortak bir nihai hedefe hizmet eder; insanlığa...

4. BULGULAR

Michael Frayn'ın Kopenhag oyunu ilk kez 21 Mayıs 1998 yılında Londra Ulusal Kraliyet Tiyatrosu'nun Cottesloe salonunda oynanmıştır. Oyun 2000 yılında Broadway'de olmak üzere Avrupa'nın önemli tiyatrolarında seyirciyle buluştu. 2002 yılında televizyona uyarlanan oyun, 2013 yılında BBC aracılığıyla radyo tiyatrosu olarak yayınlanmıştır. Frayn oyununu tamamlamasının ardından Bristol Üniversitesinde Fizik

Profesörü olan Balazs J. Gyorffy'e okutarak oyunun bilimsel arka planı için düzeltmeler almıştır.

Alman fizikçi Werner Heisenberg Danimarkalı meslektaşı ve eski danışmanı Niels Bohr'un ziyaretine gider. Normal şartlar altında garipsenmeyecek bu ziyaret takvimler 1941 yılını gösterirken ve üstelik Almanya, dünyanın diğer geri kalanıyla olduğu gibi, Danimarka'yla savaş halinde olduğu için gizemli bir hal alır. Heisenberg atom çalışmalarının peşinden mi, bağış toplamak için mi yoksa daha gizemli bir nedenden dolayı mı bu seyahate çıkmıştır? Oyunda karakterler içgüdülerinin peşinden giderek anılarında çıktıkları bu yolculuk sonucu ulaştıkları yer nihai bir belirsizliktir. İkisi de bu ziyareti farklı hatırlamaktadır. Bu aradan geçen zamanın doğal bir sonucu mudur yoksa insan zihninin çalışma prensibi midir? Daha kötüsü her iki ihtimal de gerçek olabilir mi? Michael Frayn tarihsel bir gerçeklikten yola çıkarak muhteşem bir hayal gücüyle donatılmış incelikli bir hikâyeye kurgular. Michael Frayn'ın Kopenhag oyunu eleştirmenlerce 20.yy'ın en büyük moral ikilemini içinde barındıran bilim hakkında yazılmış en önemli oyunlardan birisi olarak gösterilir.

Oyun, Niels Bohr'un eşi Margrethe Bohr'un, Werner Heisenberg'in 1941'deki ziyaretinin motivasyonunu sorgulayan "Ama neden?" sorusuyla açılır. Hemen sonra öğreniriz ki Bohr, karısı ve Heisenberg birer ölüdür. Ve izleyeceğimiz dünyevi yaşamla ilgisi kalmamış hayaletlerin hesaplaşmasıdır. Oyun bu bağlamda parçacık fiziğinin somut varlık anlayışının dışında gelişen ve çoğu zaman Kuantum fiziğinin farklı amaçlara alet edilmesine neden olan tinsel varlık üzerinden bir tartışma yürütür. Oyun içindeki tartışmanın belirsizliği de Kuantum fiziğinin ve özellikle Heisenberg'in geliştirdiği Belirsizlik Kuramı'nın ironisi gibidir. Frayn'ın *Kopenhag* oyununda gerçekleştirdiği zaman, mekân ve varlığın somut yapısını parçalayan dramaturgisi

kuantum fiziğinin ruh ikizidir. Bu bağlamda Frayn'ın oyununun "kuantum dramaturgisiyle" donatılmış olduğunu iddia edebiliriz.

Kopenhag oyununda yer alan Hitler'in eleştirisini politik hiciv bağlamında değerlendirmek mümkündür. Oyunda Hitlerin cani bir katil olduğunu vurgulanmasından sonra gelen bilimsel buluşların Hitler gibilerin kötü emellerine alet olması bilim insanlarını vicdani bir muhasebeye yönlendirir. Frayn'ın oyunda belirgin şekilde bir öğretici çaba içinde olduğu gözlenir. Bohr ve Heisenberg gibi iki Nobel ödüllü fizikçiyi sahnede bir araya getirdiğinde gerek inandırıcılık gerekse de genel beklenti açısından aksi olması da beklenemezdi. Ve fakat Bohr'un karısı Margrethe'i oyuna bir karakter olarak yerleştiren Frayn fizik bilgisi olmayan normal bir seyirci için bir ıstıraba dönüşebilecek bu durumun önüne geçer. Çünkü oyunda iki fizikçi karmaşık gözüken bilimsel ifadelerin açıklamalarını Margrethe üzerinden tiyatro salonundaki sıradan insana yapmaktadırlar.

Dramaturg Klaus Zehelein, bilimin tiyatro sanatında temsil edilmesi konusundaki çalışmalarında, bilim oyunlarının dört temel özelliğini belirlemiştir. Bu tür oyunlarda, bilimsel düşüncenin veya temasının açık bir tanımı, bilim insanlarının kitlesel kültürdeki gerçek bir temsili, olay örgüsünün bilimsel konulara odaklanması ve öğretici bir yönün bulunması esastır. Bu bağlamda, "Kopenhag" oyununun da bir bilim oyunu olarak nitelendirilebileceği ifade edilebilir (Zehekein, 2011).

Kopenhag oyunu içeriğindeki ağır bilimsel konulara rağmen şiirsel denilebilecek akıcılıkta bir dile sahiptir. Biçimsel olarak da çağdaş metinlerin çoğunda görülen absürd, postmodern ve simgesel öğeleri barındırmaktadır. Yine de Frayn'ın Kopenhag'ı bu biçimsel türlerden birine hapsederek değerlendiremeyecek kadar zengin bir biçimsel üsluba sahiptir. Oyun boyunca bilimin ne'liği üzerinden yapılan varoluşsal sorgulamaları kuantum mekaniğiyle okuyunca çağdaş tiyatroun

eşsiz örneklerinden biriyle karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Michael Fray bu oyununda Heisenberg ve Bohr'un oldukça karmaşık ilkelerini oyuna ustaca yerleştirmiştir. Üstelik bunu bilimsel verileri kalıplar halinde oyuna koyarak ya da bilimsel terimleri karakterlerin diline serpiştirerek değil karakter kurulumundan olaylar dizisine çatışma karşıtıklarından finale kadar oyunun tüm dokusuna yaymayı başararak gerçekleştirmiştir. Bu da yazarın konuya bir bilim insanı hassasiyetiyle yaklaştığını gözler önüne serer.

Oyunda Almanya'daki ünlü bilim insanlarının hemen hemen hepsinin Yahudi olduğu için Hitler zulmüne hedef olduğu gözler önüne serilir. Bu bilim insanlarının kendilerinin ve ailelerinin hayatları için Hitler rejimiyle işbirliği yapmak zorunda kaldıkları ya da başka Avrupa ülkelerine sığındıkları anlatılır. Bu tarihsel olduğu kadar güncel de bir ikilemdir. Bilim ve sanat, uygulayıcılarının kişisel kaygılarından ya da çıkarlarından kaynaklı, otoriter yönetimlerle işbirliği yapıp temel işlevine ters düşmeli midir? Bu kolay yanıtlanamayacak karmaşık bir paradigma ve kişinin tecrübe etmeden kolay yanıtlayamayacağı bir dilemdir. Bu tür çelişik ilişkilerin er meydanı olan tiyatro da bu soruları sorarak bu çelişkinin giderilmesine, hiç değilse üzerine yeniden ve yeniden düşünülmesine yardımcı olur.

Oyun hikâye bağlamadan önce de havada asılı duran soruları cevaplamadan sona erer. Ve fakat Margrethe'nin dediği gibi *“Öyle sorular vardır ki soranlar çoktan toprak oldukları halde hayalet gibi dünyada kalırlar. Hayatta bulamadıkları yanıtları ararlar”* (Frayn, 1998).

5. SONUÇ

İngiliz edebiyatçı ve oyun yazarı Michael Frayn'ın kaleme aldığı *Kopenhag* oyunu bilim ve sanatı aynı potada eritmeyi başaran başarılı örneklerden biridir. Oyun alandaki pek çok

araştırmacı tarafından bir devrim olarak kabul edilir. Bunun yanında Kopenhag oyunu seyirciye vadettiği estetik deneyim açısından da diğer örneklerden bir adım öne çıkar. Oyun, parçacık fiziği fikrini ortaya atan Bohr ve Heisenberg üzerinden bilim insanının sorumluluklarını, bilimin etik boyutunu tartışır. Bu tartışmayı bir fizik dersine dönüştürmeden bilgilendirici şekilde yapmayı başarır. Bunu yanında eğlendirici ve eleştirel olmayı da ihmal etmez. Bu nedenlerden dolayı oyun tiyatro tarihi açısından önemli bir çağdaş tiyatro örneği olarak öne çıkar. Bu bağlamda Michael Frayn'ın Kopenhag oyunu sadece özgün içeriği ve hikâye kurgusundaki yenilikçi yaklaşımıyla değil tiyatro estetiği açısından farklı sahne uygulamalarına imkân veren yönüyle de öne çıkar. Bu açıdan tarihsel ve bilimsel malzemeyi kullanışı, çağdaş biçimsel özellikleri ve tartıştığı temel etik ikilemler açısından Kopenhag oyunu incelenmeye ve tartışılmaya değer bir örnektir.

Michael Frayn Kopenhag oyununda kuantum fiziğinin zaman algısından göreceliliğine kadar pek çok detayı oyuna ustaca yerleştirmiştir. Bu bağlamda yazarın oyunda kuantum mekaniğini dramaturgik bir enstrüman gibi kullanmayı başardığını söyleyebiliriz. Bu da bilim ve sanatın ortak temel izleklerinin yeniden hatırlanması ve çağın ihtiyaçlarına tiyatronun hakkıyla karşılık vermesi açısından umut verici bir girişimdir.

KAYNAKÇA

BRADFORD, W. (2017, Mart 7). *Copenhagen By Michael Frayn*. Thoughtco: <https://www.thoughtco.com/copenhagen-by-michael-frayn-2713671>.

ÇEVİKAYAK, C. (2022). Dramatik Anlatının Kuantum Mekaniği Kurallarıyla Biçimlendirilmesi Ve

Çözüm lenmesi. Sanat ve Tasarım Dergisi, 12(2), 649-662.

FRAYN, M. (1998). Copan hagen. *Tiyatro Oyun Teksti*. (Ü. İnce, Çev.)

IŞIKLI, Ş. (2012). Kuantum Felsefesi: Postmodern Bilimin Doğuşu. Birleşik Dağıtım.

KAYNARKAYA, B. (2016, Ocak-Şubat). Tiyatro Sahnesinde Bilim. *Beyin Dergisi*(1), 78-81.

NUTKU, Ö. (2017, Nisan 19). *Yaşam Sanat İlişkisi Üzerine Notlar*. Aydınlık Gazetesi İnternet Sitesi: <https://www.aydinlik.com.tr/kose-yazilari/ozdemir-nutku/2017-nisan/yasam-sanat-iliskisi-uzerine-notlar> adresinden alındı

SHEPHERD-BARR, K. (2006). *Science on Stage: From Doctor Faustus to Copenhagen*. Princeton Üniversitesi Press.

WİKİZERO. (2016, Eylül). Werner Heisenberg. WikiZero: <http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvV2VybmVyX0hlaXNlbnJlcmc>.

ZEHELEIN, K. (2011). Die Kunst der Dramaturgie, Henschel.

TARİHSEL SÜREÇTE RENKLERİN SANAT VE TASARIMA ETKİSİ

Gülşen SİNİRİ¹

Hilmi GÜNEY²

1. GİRİŞ

Günlük yaşamda doğada karşımıza çıkan renkler görsel sanat alanında sürekli kullanılan, sanatçı ya da tasarımcının kendini ifade etmek için kullandığı bir araçtır. Renk, ışığın cisimlerin üzerine yansması ile gelişen ve gözümüzün algıladığı ve insan doğasında farklı etkiler yaratıp bir biçime dönüşmektedir. Renklerin anlam olarak ortaya çıkması İspanya'daki Altamira ve Fransa'daki Loscoux mağaralarındaki duvar resimlerine dayanmaktadır. Burada bulunan resimler o dönem insanların kendi yaşantılarını anlatmak için, yaban hayvanları ve av sahnelerini çizip renklendirdikleri, gerçek anlamıyla betimledikleri en eski kalıntılardır (Çağlayan, 2018:23; Per, 2012:104).

Renk üzerine yapılan araştırmalarda nasıl oluştuğu tarih boyunca insanoğlu tarafından araştırılıp üzerine düşünülmüştür. Rengin teorik bilgisi hakkında ilk olarak Hinduizm kitaplarında rastlanmıştır, Ortaçağ Avrupa'sına gelindiğinde Newton 1666 yılında cam prizmaya yaptığı deneyde, ışığı tayflarına ayırarak rengin dalga boylarının farklılıklarını görmüştür. Renkler

¹ Öğrenci, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulsensinri51@gmail.com, ORCID: 0009-0009-3534-1407.

² Öğr. Gör. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Moda Tasarımı Bölümü, hilmiguney@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9928-1548.

fiziksel, kültürel olarak topluluklarda farklı anlamlar taşımış; farklı kültürlerde ifade aracı olmasının yanında duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı araç olarak kullanılmıştır (Çağlayan, 2018:23; Dokumacı, 2020:122; Tokdil, 2016:549; Per, 2012:19; Çömen, 2010:7).

Tarihsel süreçte ressamaların renklerle görsel sanata olan ilgileri, teknikleri farklılık göstermiştir. Resim sanatının gelişmesinde, bir sanat eserinun oluşmasında ve tasarım sürecinde renklerin önemi ortaya çıkmaktadır. Rönesans'ta renk ile ışık, gölge, simetri, kompozisyon anlayışıyla beraber; tempera, fresk, yağlıboya teknikleri daha çok ortaya çıkarken diğer akımlara da öncülük etmiştir. Empresyonizm akımında ışığın gün içerisinde anlık etkileri yakalanmaya çalışılmış, doğayı bütün ayrıntısı ile değil de renklerin saf ve karışimsız haliyle ve gölgelerinde renk kullanılması ile öne çıkmıştır. 20. yy. başlarında Bauhaus ile başlayan Art and Crafts akımı ise sanat ve zanaatı kurumsal yapıda bir araya getirerek tasarımı sanat ile birleştirmiştir.

Renk insanlık tarihinden bu yana insanlar için duygu ve düşüncelerini ifade etmenin aracı olmuştur. Buna göre, rengin fiziksel temel yapısı incelenerek Rönesans'tan 20. yy. başları sanat akımlarına kadar renklerin tarihsel süreçteki kullanımları kullanıldıkları ve anlamlarını kapsayan bir araştırma gerçekleştirilmiştir.

2. RENGİN YAPISI VE ÖZELLİKLERİ

Doğada elde edilmiş olan renkler yapısal olarak topraktan, bitki ve hayvanlardan elde edilmektedir. Mağara resimlerinde kullanılan boyalar değişik renkleri elde etmek için dövölüp tuz haline getirilen ve sıvılarla karıştırılan maden cevheri, hayvansal yağlar, bitkilerin (kökboya) sularından yararlanılarak oluşturulmuş renklerdir. 15.yy kadar elde edilen renkler daha da çeşitlenmiş olup, bu durum sanatçıların resim yapmak için

kullandıkları tekniklerin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Sanatçılar, resimlerinde kullandıkları renkleri elde etmiş ve bu renkleri koruma konusuyla da ilgilenmişlerdir. Günümüzde yapay renklendirici kullanılarak sanatçıların hazır bir şekilde elde ettikleri birçok renk üretilmektedir. Renklerin özelliklerine baktığımız zaman açıklık ve koyuluk değerini anlamamızı sağlayan ise valördür (Canatar, 1998: 90; Çömen, 2010:11,12,14).

Görsel 1. Renk Çemberi



Kaynak: (Çömen, 2010:14).

“1961 yılında, ressam ve renk teorileri öğretmeni Johannes Itten, kendi “Renk Teorisi”ni yayınladı. Burada, tonun üzerinde özellikle durarak, renkleri uyuşturma işlemini tanımladı. Üç birincil renk, turkuvaz, magenta ve sarıdan yola çıkarak, 12 tonlu bir renk dairesi tasarladı. Komplementer renkleri iki renkli uyum olarak tanımladı. Üç renkli uyumu, eş kenar bir üçgenin, dört renk uyumunu, bir karenin, beş renk uyumunu bir beşgenin

ve altı renk uyumunu bir altı genin köşeleriyle gösterdi. Bu şema renk uyumunu anlayabilmek için hala faydalıdır.” (Görsel 1; Çömen, 2010:14,15).

Görsel 2. Ana Renkler (Sarı, Kırmızı, Mavi)



Kaynak: (Çömen, 2010:15).

Görsel 3. Ara Renkler (Turuncu, Mor, Yeşil)



Kaynak: (Çömen, 2010:15).

Ana renk, doğada bulunan temel renkler olup; bunların birbiri ile karışımından ise ara renkler oluşmaktadır. Kontrast renk karşıtlık durumu yani, birbirine zıt olan renklerdir ve renk çemberinde örneğin; sarı ve kırmızı renklerin karışımı turuncudur ve bu renk elde edilirken, karışıma girmeyen renk mavinin kontrast rengi turuncudur. Diğer renklerde de aynı durum vardır. Sarı ana rengin kontrastı mor, kırmızı ana rengin kontrastı ise yeşildir (Görsel 2, 3 ve 4; Url1).

Görsel 4. Ana Renk, Ara Renk, Kontrast Renk



Kaynak: (Url2).

Renk çemberi 3 ana renk (Görsel 2) ve 3 ara renkten (Görsel 3) oluşmaktadır. Bunlar; sarı, kırmızı ve mavi ana renk, ara renklerde turuncu, mor ve yeşildir. Ayrıca bu renklerde kontrast renk (Görsel 4) olarak mor-sarı, kırmızı-yeşil, mavi-turuncudur. Çemberde ayrıca renklerin ton geçişleri de bulunmaktadır. Açık-koyu kontrast renklerde farklı tonların kullanılmasında, sıcak-soğuk renklerde sıcak renkler daha yakın iken, soğuk renkler uzaklaşıyor izlenimi vermektedir.

Renkler; kültürel yaşayış, yaşam tarzı ve geleneklere göre geçmişten bu yana değişiklik göstermiştir. Renkler buldukları ortamda insana negatif ve pozitif bir anlam oluşturur ve bir ortamda canlı renklerin bulunması pozitif bir duygu yüklerken, aksi durum negatif olarak etkilemektedir. Bu durum tasarımda da aynı etkiyi bırakmaktadır (Dokumacı, 2020:126).

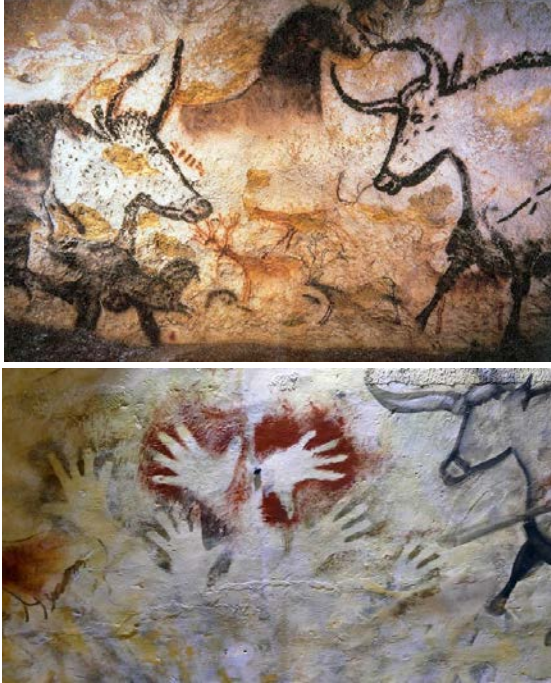
Renklerin kendilerine göre bir anlamlı vardır. Ana renkler karıştırıldığında farklı renkler ve anlamlar kazanır. Örneğin; Ana renk olan sarı insanda coşku ve mutluluğu ifade ederken, mavi sakinlik verici özelliğe, kırmızı insanda heyecan verici bir özelliğe sahiptir. Bu iki ana renk karışımından oluşan mor renk de insanda üzüntü durumu ortaya çıkarmaktadır. Renklerin bunun gibi karışımlarından doğan diğer renklerde farklı anlamlar ifade

etmektedir. Evrensel olarak beyaz renk saflık ve temizliği, siyah renk hırsı ve gücü temsil eder (Dokumacı, 2020; Çömen, 2010).

3. RESİM SANATINDA RENK

Renk anlayışı eski zamanlarda olduğu gibi sanatın her döneminde de devam etmiştir. Bütün alanlarda olduğu gibi renkte değişime uğramış kimyası değişmiştir. Işık, gölge, perspektif anlayışı ile gelişmeler yaşanmış, resim sanatında farklılıklar görülmüştür. Eski çağlarda duvarlar, kayalar üzerine yapılan hayvan figürleri ve simgeler ilk resim sanatı örneklerindedir (Görsel 5). Yapılan resimler; dinsel, yaşam koşulları ve avlanma sahneleri ile ilgilidir.

Görsel 5. Lascoux (Üstte), Altamira (Altta) Mağaralarında Bulunan Duvar Resimleri



Kaynak: (Url3; Url4).

13. yy.'da Giotto di Bondone Rönesans'tan önce batı sanatının temellerini çok önce atmış; perspektif ve derinlik duygusuna çalışmalarında yer vererek, kendisinden sonra gelen Yüksek Rönesans sanatçılara yol göstermiştir. Buna örnek çalışmalarından biri olan "Greccio Da Noel Kutlaması" adlı eserinde dini bir alanı tasvir etmek için perspektif kullanmıştır (Görsel 6; Karabekir, 2021:125; Url5).

Görsel 6. Giotto di Bondone-Greccio Da Noel Kutlaması



Kaynak: (Url 5).

15. yy.'da yağlı boyanın bulunması ile sanatçılar renkleri karıştırarak farklı renkler elde etme şansı buldular. Rönesans döneminde fresk, tempera, yağlı boya tekniklerini kullanan ressamalar, yaratıcılıklarını ön plana çıkarmışlar; bu dönemde renk çeşitliği mevcut olup renkleri elde etmek için bitkiler, çiçekler,

meyveler kullanmışlardır. Rönesans boyunca sanatçılar bu teknikleri uygulayarak; tavanlarda fresk, tahta ve tuvalde yağlı boya kullanarak eserler ortaya çıkarmışlardır. Bu dönemde geniş renk paletleri ile renklerin kalitesi, maliyeti kendilerini destekleyen güce bağlıydı ve boyaların pigmentleri dönemin tacirlerinden, eczacılarından ve manastırlardan temin ediliyordu (Url6; Url7).

Rönesans döneminde sanatçılar renkleri kendileri yapmaya çalışmışlar; boyaları karıştırmışlar ve bunu yapmak için de yumurta eklemişler; ama bu uygulama ile boyaların hızla kuruması çalışmalarını zorlaştırmıştır. Bu dönemin sanatçılarından Jan Van Eyck yağlı boya tekniğini kullanarak boyaların daha çabuk kurumasını önlemiştir. Jan Van Eyck yapmış olduğu “Madonna veya Şansölye Rolin” adlı eseri, tuval üzerine yağlı boya tekniğinin en güzel örneklerindendir (Görsel 7; Çömen, 2010:35).

Görsel 7. Jan Van Eyck-Madonna veya Şansölye Rolin



Kaynak: (Url8).

Rönesans'ın en önemli sanatçılarından Leonardo Da Vinci yumuşak renk geçişleri ile tuvallerinde farklılık yaratmış; tonların birbiri içinde erimesi ve yumuşak bir etki yaratması ile ortaya çıkan *sfumato tekniğini* ilk kez kullanmıştır. En çok bilinen eseri olan “Mona Lisa” tablosu bu tekniğe örnektir (Görsel 8; (Ur19).

Görsel 8. Leonardo Da Vinci-Mona Lisa



Kaynak: (men, 2010:35).

16. yy. 'da ortaya çıkmış bir başka akım olan Maniyerizm akımı ise Rönesans'a tepki olarak çıkmış; resim ve heykelde uzamış el, kol ve bacaklar ile vücut formları deforme edilmiştir. Bu üslupta kullanılan ışık-gölge zıtlıkları, Rönesans'ta kullanılan canlı ve parlak renklerin aksine mat ve parlak olmayan renkler kullanılmıştır. Bu akım sanatçılarından El Greco, "Beşinci Mührü Çıkarma" adlı tablosunda kullandığı renkler, mat ve soluk görünümde bu akımın özelliğini yansıtan bir eserdir (Görsel 9).

Görsel 9. El Greco-Beşinci Mührü Çıkarma



Kaynak: (Url10).

16. yy. ortalarından 18. yy. ortasına kadar olan dönemi kapsayan Barok sanatında ışık ön plana çıkmaktadır. Işık her noktada değil farklı parçalar halinde yayılmakta; böylece

resimlere hacim kazandırılmaktadır. Işık ve rengin oluşturduğu açık ve koyu değerler, lekelerin oluşmasını sağlamıştır. Resimlerinde ışık etkisini muazzam bir şekilde yansıtan bu dönem sanatçılarından Hollandalı ressam Johannes Vermeer ışık ve rengi eserlerinde çok etkili bir şekilde kullanmıştır. En ünlü eseri olan “İnci Küpeli Kız” tablosunda da ışık sol üst köşeden gelerek bunu göstermektedir (Görsel 10). Bu dönem eserlerinde renk kullanımı titizliği özellikle portelerde gerçekçi ve doğal bir şekilde verilmektedir (Demir, 2021:43,44,45).

Görsel 10. Johannes Vermeer-İnci Küpeli Kız



Kaynak: (Demir, 2021:44)

Barok sanatına tepki olarak ortaya çıkan bir diğeri sanat akımı Rokoko sanatı 18. yy.’da ortaya çıkmıştır. Barok akımın karışık yapısına karşın Rokoko akımı çizgi ve biçime önem verir.

Derinlikten daha çok güzellik ön planda olup, ağırlıklı olarak resim, müzik ve mimaride bu akımın etkisi görülmektedir. Beyaz, siyah, kırmızı ve mavi gibi renkler kullanılarak kontrast oluşturulur. Bu dönem sanatçılarından olan Jean Honore Fragonard “Salıncak” adlı eseri Rokoko dönemi en önemli eserlerdendir. Sanatçı güçlü fırça vuruşları ile çağın özelliklerini yansıtmış, resimlerinde yüksek kalitede pastel renkler kullanarak duygusallık temasını işlemiştir. Gölgeyi yapraklar ve rengârenk çiçekleri etkileyici bir şekilde kullanarak eserlerinde güç ve temel arzuları yansıtmıştır (Görsel 11; Url11; Url12; Url13).

Görsel 11. Jean Honore Fragonard-Salıncak



Kaynak: (Url14).

Barok ve Rokoko dönemlerinde ortaya çıkan sanatta gösteriş, abartı, aşırı süsleme anlayışına tepki olarak ortaya çıkan Neo Klasik akımı benimseyenler, resimlerinde sadelik anlayışına dönmek isteyerek daha zıt renkler kullandılar. Işıktan uzak, perspektif ve derinlik olmayan belirgin çizgiler ön plandadır ve sanatçılar konularında genelde tarihsel olayları işlediler. Bu akımın en önemli temsilcisi Jacques Louis David eseri “Horatius Kardeşlerin Yemini” adlı eserinde açık-koyu renkler, koyu renklerle kullanmış olduğu teknikle, renkleri iyice karıştırıp fırça darbelerini kapatarak sağlam bir üslup ortaya koymuştur (Görsel 12; Çömen, 2010:45; Url15; Url16).

Görsel 12. Jacques Louis David-Horatius Kardeşlerin Yemini



Kaynak: (Çömen, 2010:45).

18. yy sonlarında ortaya çıkan Romantizm akımında akıl ve sağduyu yerine, hayal gücü ön plandadır; ışık gölge ön plana çıkarken, renk ikinci planda kalmıştır. Akılcılık reddedilerek hareketli fırça darbeleri ve parlak renkler de kullanılmıştır.

Romantizm akımı sanatçılarında Francisco Goya “3 Mayıs 1808” adlı tablosunda bu akımın etkileri görülmektedir. Bu sanatçının resimlerinde ışık ve gölgenin ön planda, figürler ortaya toplanmış, ışık ve renk kontrastlığını yakalamak için *chiaroscuro tekniği* kullanılmıştır. Renkler genelde toprak tonları, sarı ve beyaz renklerden oluşmaktadır (Görsel 13; Hodge, 2018:26; Url17; Url18).

Görsel 13. Francisco Goya-3 Mayıs 1808



Kaynak: (Url19).

Realizm akımı 19. yy. ikinci yarısında romantizmin aşırı duygusallığına tepki olarak ortaya çıkmış; resimlerde genelde kişiler, konular gündelik hayattan esinlenerek aktarılmış; renk ve ışık doğada olduğu gibi yansıtılmış, duygu ve düşünceler katılmadan betimlemeler olduğu gibi aktarılmıştır. Dönemin sanatçılarında biri olan Jean François Millet “Başak Toplayanlar” adlı eserinde de insanlar günlük yaşamlarında çalışan sosyal sınıfı anlatmıştır. Eserde renkler pastel tonlarda ve figürlerin hatları yumuşaktır; sert fırça darbesi kullanılmamıştır (Görsel 14; Url20; Url21).

Görsel 14. Jean François Millet-Başak Toplayanlar



Kaynak: (Url22).

4. ART NOUVEAU, ART AND CRAFTS VE BAUHAUS AKIMLARINDA TASARIM

19. yy. sonlarında yeni sanat adıyla Art Nouveau akımı ile stilize bitki motifleriyle başlayan yeni tasarım anlayışıyla, tasarımı merkezine alan farklı disiplinleri etkilemiştir. Dönemin sanatçıları endüstrileşmenin getirdiği niteliksiz ürünleri kabul etmeyerek, doğanın motiflerine dönerek tasarımlarında estetik anlayışı benimsediler. Renkleri biçim ve nesne temelinden uzaklaştırarak, toplumun yararına olacak anlayışla sanatı günlük hayatın bir parçası olarak yorumlamışlardır (Bektaş, 1992:17; Karabekir, 2021:149).

Art Nouveau akımının ortaya çıkardığı Art and Crafts hareketiyle ilk kez endüstrileşmenin sağladığı gündelik yaşamı kolaylaştıran işlevselliğin ön plana çıktığı ürünlerin tasarımı için, sanatçı ve tasarımcı ile sanat ve zanaat birlikteliği sağlanmıştır (Zelef, 1997:1746). Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'nun da açılmasıyla tüm tasarım disiplinleri açısından sanat ve zanaatı bir araya getirmiştir. Gestalt algı kuramını benimseyen bu ekol sanat ve tasarımın temel ilkelerini buna göre benimsemiştir. Böylece

günlük hayatı kolaylaştırmak için kullanılan vazgeçilmez endüstri araçlarının tasarım süreçlerinde, sanatı kullanarak daha estetik ve ergonomik ürünlerin üretilmesinin temeli atılmıştır. Endüstriyel tasarımın oluşturulmasıyla Ulm Tasarım Yüksek Okulu uygulama temelli Bauhaus ekolünü; sanat, tasarım ve bilimsellik temeliyle ileri taşımıştır. Bu dönemlerde renk teorileri sanatçılar tarafından geliştirilerek; duyuşal, anlamsal ve açık-koyu derecelendirme çalışmalarıyla ürün tasarımlarında yer verilmiştir (Celbiş, 2009:177; Bulat vd., 2014:108; Karabekir, 2021:149; Pipes, 2003:183).

5. SONUÇ

Doğada ışığın etkisi ile oluşan renkler hayatın her alanında var olmuştur. Mağara yaşamı dönemlerinde insanlar, hazır buldukları malzemeler ile renkler oluşturmuş ve sonraki zamanlarda sanat akımları yaşanırken farklı renklerde boyaları karıştırıp, birbirinden daha farklı renkler elde etmiştir.

Rengin, ilkel dönemlerden modern sanat akımlarına kadar ki süreçte, sanatçıların renklerle ve kendi kullanmış oldukları tekniklerle, rengin sanat akımlarına ve tasarım anlayışına olan katkısı; tempera ve fresk ve yağlı boya tekniği ile beraber sfumato ve chiaroscuro teknikleri olmuştur. Renkleri sahip oldukları yetenekleri ile ifade güçlerini artırmak amacıyla kullanan sanatçılar, bu sayede sanata ve tasarıma yön vermelerine imkan sağlamışlardır.

Art Nouveau, Art and Crafts, Bauhaus ve Ulm ekollerinin sanatçıları tasarımlarında Gestal algı kuramını benimsemiş; duyuşal, anlamsal ve açık-koyu derecelendirme uygulamalarıyla renk teorileri geliştirmişlerdir. Renkleri biçim ve nesne için klasik kullanımından ayırıştırarak; sanat ve zanaat ile sanat ve tasarım kavramlarını birleştirirken kullanmışlardır. Sanatsal tasarımlarla

işlevselliği, renklerle güçlendirerek gündelik yaşamın bir parçası haline getirmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Bulat, S., Bulat, M., & Aydın, B. (2014). Bauhause Tasarım Okulu, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 105-120.
- Canatar, M. (1998). Osmanlılarda Bitkisel Boya Sanayii ve Boyahaneler Üzerine, *Osmanlı Araştırmaları*, 18(18), 89-104.
- Celbiş, Ü. (2009). “Bauhaus’un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri”. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çağlayan, E. (2018). Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 22-34.
- Çömen, A. (2010). *Resim Sanatında Rönesans’tan Empresyonizm’e Renk Kullanımı ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Demir, G. (2021). *Barok Dönemi Sanatçılarının Resimlerinde Kırmızı Renk Etkilerinin İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya.
- Dokumacı, M. (2020). Renklerin İnsan Yaşamındaki Etkileri ve Renklerin Tarih Boyunca Yolculuğu, Derleme Makalesi, *Takvim-i Vekayi*, 8(2), 120-131.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap.

- Karabekir, T. (2021). *Sanat ve Tasarımda Renk*. Adnan Tepecik (Ed.), *Uygarlık Tarihinde Renk*. (1. baskı) içinde (s. 121-153), Ankara: Sistem Ofset Yayıncılık.
- Per, M. (2012). Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4), 103-119.
- Pipes, A. (2003). *Foundations Of Art and Design*. London: Laurence King Publishing.
- Tokdil, E. (2016). Renk Kuramları Ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım, *İdil Dergisi*, 5(22), 547-568.
- Zelef, M. H. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- url1: Erişim Tarihi 29.Aralık.2022,
https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/125845/mod_resource/content/1/Temel%20Sanat%20E%C4%9Fitimi%20Hafta%208.pdf
- url2: Erişim Tarihi 29.Aralık.2022,
<https://tr.pinterest.com/pin/392235448808351012>
(Görsel 4).
- url3: Erişim Tarihi 12.Aralık.2023,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Lascaux#/media/Dosya:Lascaux_painting.jpg (Görsel 5).
- url4: Erişim Tarihi 12.Aralık.2023,
<https://arkeofili.com/altamira-magarasinda-uc-yeni-el-izi-bulundu/> (Görsel 5).

- url5: Erişim Tarihi 13.Aralık.2023,
<https://hoghheim.com/blogs/sanat-tarihi/giotto-kimdir-giotto-di-bondone-hayati-eserleri-hakkinda-tum-detaylar>
(Görsel 6).
- url6: Erişim Tarihi 14.Aralık.2022,
<https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-1628/ronesans-doneminde--renk-ve-teknik>
- url7: Erişim Tarihi 14.Aralık.2022,
<https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-1628/ronesans-doneminde--renk-ve-teknik/>
- url8: Erişim Tarihi 15.12.2022, <https://www.arthipo.com/tr-tr/jan-van-eyck-madonna-veya-sansolye-rolin.html>
(Görsel 7).
- url9: Erişim Tarihi 15.Aralık.2022,
<https://www.akittv.com.tr/kultur-sanat/haber/41293-sfumato-teknigi-nedir-sfumato-tekniginin-kullanildigi-eserler>
(Görsel 8).
- url10: Erişim Tarihi 15.Aralık.2022, <https://tr.painting-planet.com/besinci-muhru-cikarma-el-greco> (Görsel 10).
- url11: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://www.papgift.com/rokoko-sanati-nedir>
- url12: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://archi101.com/donemler/rokoko-donemi/#:~:text=Jean%20Honor%C3%A9%20Fragonard'%C4%B1n%20%20E2%80%9CThe,varl%C4%B1k%C4%B1%20kesimin%20g%C3%BCnl%C3%BCk%20hayat%C4%B1%20resmedilmi%C5%9Ftir>
- url13: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://www.sanatlaart.com/haftanin-tablosu-salincak-jean-honore-fragonard-1767>

- url14: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://archi101.com/donemler/rokoko-donemi/#:~:text=Jean%20Honor%C3%A9%20Fragonard%20The,vari%C4%B1k%C4%B1%20kesimin%20g%C3%BCnl%C3%BCk%20hayat%C4%B1%20resmedilmi%C5%9Ftir> (Görsel 11).
- url15: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://www.biyografi.info/bilgi/neoklasisizm>
- url16: Erişim Tarihi 16.12.2022, <http://estetikburun.net/neoklasik-donem-sanati/#:~:text=Neoklasik%20resim%20%C3%B6zellikleri%3B%20%C4%B1%C5%9F%C4%B1kdan%20uzak,%C3%A7izim%2C%20g%C3%BC%C3%A7%20kompozisyonlar%20g%C3%B6r%C3%BClmekte>
- url17: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://mozartcultures.com/sanat-akimlari-2-romantizm>
- url18: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022, <https://www.papgift.com/3-mayis-1808-tablosu-hikayesi-ve-incelemesi>
- url19: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://mozartcultures.com/sanat-akimlari-2-romantizm>
(Görsel 12).
- url20: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://www.haberturk.com/realizm-nedir-temsilcileri-kimler-edebiyatta-realizm-akimi-ozellikleri-ve-tarihi-hteg-3537941>
- url21: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/v/millet-gleaners-1857>

url22: Erişim Tarihi 16.Aralık.2022,
<https://www.sanatinoykusu.com/jean-francois-millet>
(Görsel 14).

TAKKECİ İBRAHİM AĞA CAMİ ÇİNİLERİNDE KARANFİL MOTİFİ¹

Serap YILDIRIM GEREN²

1. GİRİŞ

Camii, Topkapı'da sur dışında, eski Edirne yolu üzerindedir. Yapı, Takkeci Camii, Takkeci İbrahim Çavuş, Arakiyeci İbrahim Ağa olarak da bilinir. Caminin avlusunun kible tarafındaki kapının sağına bitişik kısmında üstü açık bir sebil, su kuyusu ve haznesi, bir mektep binası bulunmaktadır.

Camii, taş levha ve iri dikmelerle inşa edilmiş bir duvarla çevrilmiştir. Yapı, ahşap kubbeli olup, çatılıdır. Caminin iki sıralı ahşap direk üzerinde, geniş saçaklı son cemaat yeri U şeklinde yapıyı çevrelemektedir (Yüksel,1995, s.194). Ön ve yan saçak alınları üçgen şeklindedir. Eserde solda bulunan minare kaidesinin bir eşi de sağda yapılarak denge kurulmaya çalışılmıştır. Buradan içeriden ve dışarıdan mahfile çıkılmaktadır. Caminin minaresi kesme taştan, şerefe altı stalâktitli, çok kenarlı bir gövdeye sahiptir. Cami on dört alt ve on dört üst pencere ile aydınlatılmaktadır.

Eserde mükemmel güzellikte çini süslemelere yer verilmiştir. Bunun yanı sıra ahşap, malakari, kalemişlerinin zarif örnekleri de bulunmaktadır. Caminin mermer minberi, şebekeli korkuluğu, kafesli yanlıkları ve sade silmeleri ile de dikkat

¹ Bu çalışma yüksek lisans tezinden hazırlanmıştır. Serap YILDIRIM Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU 'Türk Çini Sanatında Karanfil', Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (2005).

² Öğr. gör. Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Programı, sygeren@nku.edu.tr, ORSID:0000-0003-0059-7188.

çekmektedir. Ahşap olan cümle kapısı tamamıyla orijinaldir ve kündekari tekniğı ile yapılmıştır. Alt pencereler arasında iki adet üstü dilimli ve köşeleri malakari ile süslenmiş mihrap bulunur. Ahşap kubbe yaldızlı çıta ile dilimlenmiş, eteklerindeki mukarnasları altın yaldızla iki sıra badem ve yapraklarla tezyin edilmiştir. Kubbe göbeğinde yuvarlak içinde tekrarlanan bir ayet bulunmaktadır.

2. ÇİNİ PROGRAMI

Cami içerisinde mihrap, pencere alınlıkları, mahfil, mahfil yanları, iç mekân duvarları, teknik, desen, renk ve kompozisyon açısından nefis çinilerle kaplıdır. Takkeci İbrahim Ağa Cami'sinin dört duvarını mükemmel bir şekilde bezeyen bu çiniler, devrinin en güzel örneklerindedir.

“Bu dört duvar içinde ziyaretçi İznikli sanatkârların ruh dünyasına kanat açar ve onun renk ve çiçek âlemine nüfuz eder. XVI. yüzyılda sıraltı tekniğı ile ateşin içinden derlenen bu zarafet, insanı zaman zaman hayrete düşürür. Bu yüksek zevke ulaşan o eski ve isimsiz ustanın sanatına hayran olunur” (Yüksel,1995, s.5).

Caminin hayranlık uyandıracak kadar güzel çinilerinde mercan kırmızısı, parlak turkuaz, yeşil ve kobalt mavisi renkleri hatayı, penç, natüralist üsluplu çiçeklerle oluşturulmuş desenlerinin Çin bulutlarının içlerini doldurmaktadır.

Pencere aralarında vazo ve çiçek buketleri ile bezenmiş panoların kemer köşelikleri ve içleri zengin motiflerle süslenmiştir. Mihrabın alçı mukarnasları hariç tamamı çini ile kaplıdır. Ayrıca mihrap ayeti de çini ile kaplıdır. Bununla birlikte çok kıymetli ve orijinal olan bu çinilerin bazı duvarlarda taklitleri de bulunmaktadır. Bazı panolar tamamen sökülerek alınmış ve yerlerine baskı tekniğı ile yapılmış çiniler konulmuştur. Bu

çinilerden bazıları Lizbon'daki Salazar Müzesi'ne hediye edildiği söylenmektedir (Yüksel,1995, s.195).

Takkeci İbrahim Ağa Camii'nin en güzel çinilerinden biri üzüm salkımlı, bahar dallı kompozisyonla oluşturulmuş etkileyici tasarımıdır. S kıvrımı şeklinde olan dallar üzerine ahenkli bir şekilde yerleştirilen bahar dalları ve üzüm salkımları yukarı doğru ilerler. Tasarımı zenginleştiren bu ahenk içerisinde bahar dallarının çiçeklerinin yukarı, üzüm salkımlarının aşağı doğru kıvrım yapması ise çok dikkat çekicidir. Üzüm salkımları mükemmel görünen kabarık mercan kırmızısı ile bahar dalları ise kobalt mavisi ile renklendirilmiştir. Tasarımda yardımcı öğe olarak kullanılan yapraklar ise yeşildir. Yapraklarda detaya önem verilerek fırça oyunları ile damarları belli edilmiştir. Göz dolduran tasarım bir niş içine yerleştirilmiştir. Nişin köşe dolguları çin bulutları ile bezelidir. Köşe dolgularının zemin rengi mercan kırmızısıdır (Öney, 1987, s.45).

İkinci süpürgelik çinisi kırmızı ile renklendirilip, şeritlere ayrılmış boğumlu bir kâsenin üstünde içi balık pulu deseni gibi süslenen kulplu bir vazodan çıkış yapar. Dar bir ağza sahip olan vazo içerisine simetrik düzende önce yapraklar daha sonra ise lale ve karanfil motifleri yerleştirilmiştir. Vazonun gövdesinden yine simetrik düzende kır çiçekleri çıkış yapmaktadır. Karoların yan yana gelen birleşim yerlerinde ise yapraklardan çıkış yapan çeşitli kır çiçekleri kompozisyonu zenginleştirmektedir. Süpürgelik çinisinin bu tasarımı alışlagelmiş süpürgelik kompozisyonunu tekrarlamaması açısından son derece önemlidir. Bugün caminin birçok yerindeki çinilerin bazıları dökülmüş durumdadır. Dökülen çini parçaları yerine baskı tekniği ile hazırlanmış çini parçaları yapıştırılmıştır. Dökülen çinilere karşın, zamana yenik düşmemiş çiniler, XVI. yüzyılın tüm nefis özelliklerini en iyi şekilde yansıtarak günümüze kadar gelebilmeyi başarmıştır.

3. KARANFİL MOTİFİNİN YER ALDIĞI ÇİNİLER

Takkeci İbrahim Ağa Camii içerisinde süpürgelik çinileri bulunmaktadır. Bu çiniler pencerelerin alt kısımlarını doldurma amaçlı kullanılmıştır. Cami içerisinde iki ayrı tasarıma sahip süpürgelik çinisi bulunur. Birinci süpürgelik çinisinde motifler içi simetrik bir şekilde lale ve penç motifi ile süslü vazodan çıkış yapar. Vazonun üzerinde karanfil ve lale motiflerinden oluşan natüralist çiçekler tıpkı vazosunda olduğu gibi simetrik düzende yerleştirilmiştir.

Resim 1. Takkeci İbrahim Ağa Cami Süpürgelik Çinisi



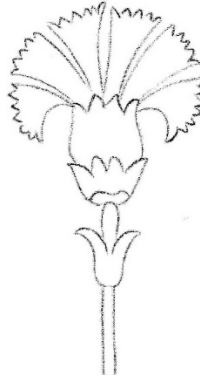
Tasarımın köşelerinde rumi motifi ile bezeli paftalar bulunur. Karoların yan yana sıralanması paftaların içerisindeki motifin belirginleşmesini sağlar. Kompozisyonda laleler ve vazunun zemini açık kobalt mavisi, karanfiller kırmızı, sap ve yapraklar turkuaz renkle renklendirilmiştir. Yukarıda anlatılan

süpürgelik çinisi içinde yer alan karanfil motifi, iki çanaklı olup, sivri dişlidir. İkinci çanak ilk çanak içerisine çok zarif bir şekilde oturtulmuştur. Çanaklardan hemen sonra altı dilimli ve sivri dişli taç yaprakları yer alır. Taç yaprakların sağ ve solunda yer alan son dilimleri motifin çanağına doğru tatlı bir kavis yapmaktadır. Son olarak motif açık kobalt mavisi ile boyanmış sap ile bağlanmıştır. Çiçeğin çanakları ve sapsarı üzerinde yer alan yapraklar turkuaz, taç yapraklar mercan kırmızısı ile renklendirilmiştir.

Resim 2. Süpürgelik Çinisi İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



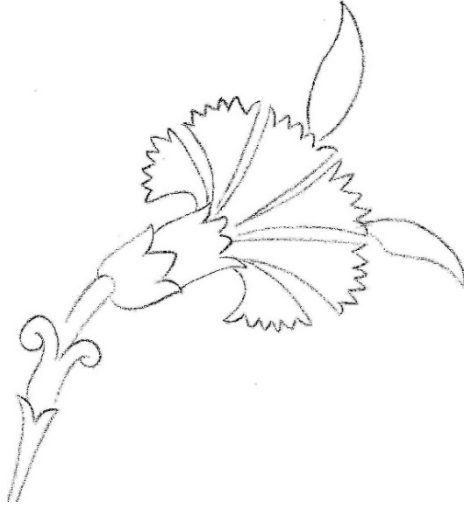
Çizim 1. Süpürgelik Çinisi İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Resim 3. Süpürgelik Çinisi İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Çizim 2. Süpürgelik Çinisi İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Bir diğer süpürgelik çinisi ise kırmızı ile renklendirilip şeritlere ayrılmış boğumlu bir kâsenin üstünde, içi balık pulu deseni gibi süslenen kulplu bir vazodan çıkış yapar. Dar bir ağza sahip olan vazo içersine simetrik düzende önce yapraklar daha

sonra ise lale ve karanfil motifleri yerleştirilmiştir. Vazonun gövdesinden yine simetrik düzende kır çiçekleri çıkış yapmaktadır. Karoların yan yana gelen birleşim yerlerinde ise yapraklardan çıkış yapan çeşitli kır çiçekleri kompozisyonu zenginleştirmektedir.

Resim 4. Süpürgelik Çinisi İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Resim 5. Cami Süpürgelik Çinisi İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Çizim 3. Cami Süpürgelik Çinisi İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Bu kompozisyon içerisinde yer alan karanfil motifi iki çanaklı olup, sivri dişlidir. Çanakların hemen üzerinde altı dilimli, renkli, sivri dişli taç yapraklar bulunur. Ancak taç yapraklar birbirinden ayrık ve dar görünümlüdür. Taç yapraklarının bu özelliği motifi diğer karanfil motiflerinden ayıran bir öge olmuştur. Taç yaprakların üzerinde küçük salyangozlar da bulunmaktadır. Son olarak çiçek ince bir sap ile bağlanmıştır. Birinci çanakta ve sap üzerinde yer alan yapraklarda turkuaz, ikinci çanakta ve saptaki açık kobalt mavisi, taç yapraklarda soluk bir kırmızı motifi renklendirmektedir.

Caminin güney duvarındaki pencere alınlıkları ahşap kitabelidir. Bunların boş kalan yerleri çinilerle süslenmiştir. Köşe dolgusu niteliğinde olan bu çinilerin kompozisyonu lale, bahar dalı, karanfil motiflerinden oluşmuştur. Bu motifler zemin renginin kırmızı olması sebebiyle beyaz bırakılmıştır. Pencere alınlığının ahşap ve çini kaplı bu uyumu mükemmel bir güzellik sergiler.

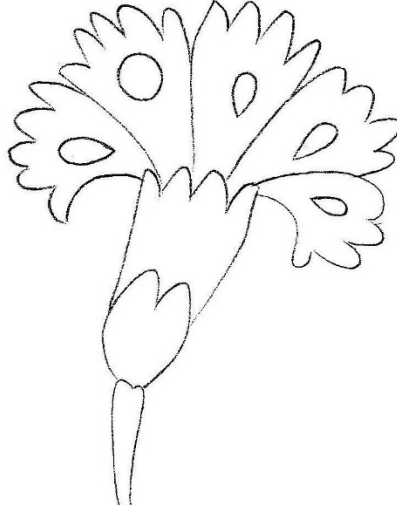
Resim 6. Takkeci İbrahim Ağa Camii, Ahşap Pencere Alınlığında Yer Alan Karanfil Motifi



**Resim 7. Caminin Ahşap Pencere Alınlığı İçerisinde Yer Alan
Karanfil Motifi**



**Çizim 4. Caminin Ahşap Pencere Alınlığı İçerisinde Yer Alan
Karanfil Motifi**



Bu alınlık içerisinde yer alan karanfil motifi, diğer karanfil motiflerinden çok küçük nüanslarla ayrılmıştır. Çiçek iki

çanaklıdır. Birinci çanak iki dişlidir. Çanakların hemen üzerinde beş dilimli ve sivri dişli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar zemin renginin kırmızı olması sebebi ile beyaz bırakılmış, içlerine kobalt mavisi ile noktalar konulmuştur. Birinci çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak turkuaz ile renklendirilmiştir.

Caminin mihrabı mukarnaslara kadar yedi sıra enine, yedi sıra dikine çini levhalarla süslenmiştir. Beyaz zeminli kompozisyon içerisinde lale ve iri resmedilmiş hatayiler yukarıya doğru zarif kıvrımlar yaparak ilerler. Tasarımı iki çeşit hatayı motifi zenginleştirmiştir. İlk hatayı motifinin zemini açık kobalt mavisi ile boyanmış, ortasına beyaz bırakılan karanfil motifi yerleştirilmiştir. İkinci hatayı motifinde benzer zemin rengi kullanılarak aynı saptan çıkan üç lale motifi çizilmiştir. Her iki hatayı örneğinde de fırça oyunlarından yararlanılarak motiflerin içi küçük kobalt mavisi noktalarla kaplanmıştır. Böylelikle tasarımın görünümü çok etkileyici hale getirilmiştir. Tasarım bir sıra karanfilli bir sıra laleli hatayilerle yukarı doğru devam etmektedir. Hatayilerin kenarlarından sağlı sollu lale motifleri ve pençer de çıkış yapmaktadır. Kompozisyon zemini mercan kırmızısı, bezemesi bulut motifi olan paftalarla son bulur.

Resim 8. Takkeci İbrahim Ağa Camii İç Mekân Duvar Çinisi

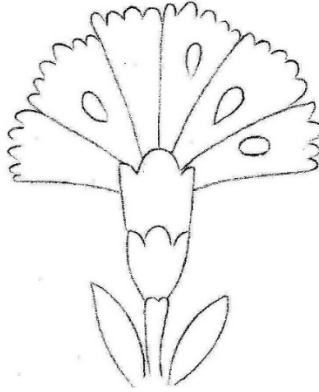


Bir önceki paragrafta anlattığımız kompozisyon içerisinde yer alan karanfil motifi iki çanaklı ve sivri dişlidir. Çanakların hemen üzerinde altı dilimli, sivri dişli taç yapraklar yer alır. Taç yaprakların üzerinde kırmızı renkli küçük birer damlada bulunur. Motifin taç yaprakları zemin renginin açık kobalt mavisi olmasından dolayı beyaz bırakılmıştır. Çanakların her ikisi de yeşile yakın turkuaz ile boyanmıştır.

Resim 9. Cami İç Mekân Duvar Çinisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Çizim 5. Cami İç Mekân Duvar Çinisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Cami içerisinde simetrik düzende tasarlanmış görkemli bir pano da yer alır. Bu pano doğu-batı duvarının pencere arasında eksik bir şekilde bulunmaktadır. Panonun diğeri bir eşi de karşı duvarda bütün olarak bulunur. Tasarım, kâse içine yerleştirilmiş bir vazo ile başlar. İnce zarif kulplu olan vazo mercan kırmızısı rengindedir. Vazo içerisinde mavi konturlu beyaz rumiler simetrik yerleştirilmiştir. Vazonun içerisinde yukarı doğru simetrik bir şekilde çıkan nar, erik çiçekleri, hatayi üsluplu motifler helezon çizerek köşeli dolgularına doğru ilerler. Tasarımı sonlandıran köşeli dolguları birbiri içinden geçecek şekilde ayırma rumilerin kullanılması ile ustalıklı düzenlenmiştir.

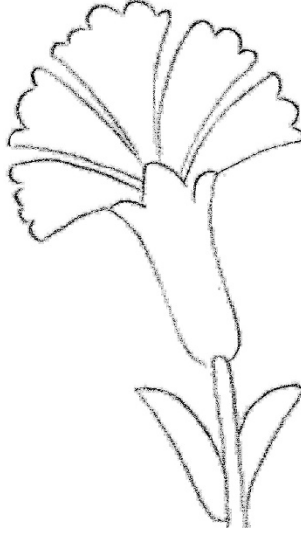
Ayrıca vazonun her iki yanından yeşil renkli yaprak grupları arasından vazonun saplarına kadar natüralist üsluplu çiçekler çıkar. Bunlar sümbüller, gül, gül goncaları, karanfil, zambak ve lalelerdir. Tasarımda kobalt mavisi, kırmızı, turkuaz ve yeşil renkler dengeli ve başarılı bir görüntü oluşturmaktadır.

Bir önceki paragrafta tasarım içerisinde yer alan karanfil motifi, tek çanaklı olup, sivri dişlidir. Çanaktan hemen sonra beş dilimli ve sivri dişli taç yapraklar yer alır. Taç yapraklar kırmızı ile renklendirilmiştir. Motifin çanak ve sap kısmı ise yeşil renkle boyanmıştır.

Resim 10. Cami İç Mekân Panosu İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



Çizim 6. Cami İç Mekân Panosu İçerisinde Yer Alan Karanfil Motifi



4. SONUÇ

ini bezemelerinin yanı sıra ahşap süslemeleri ile önem kazanan, mimarisinde Mimar Sinan'ın imzası olan Takkeci İbrahim Ağa Cami XVI. yüzyıl ini sanatının tüm güzelliklerini yansıtmaktadır. Takkeci İbrahim Ağa Cami'sinin dört duvarını mükemmel bir şekilde bezeyen çok çeşitli kompozisyonlara sahip bu çiniler, devrinin en güzel renk ve sır kalitesine de sahiptir.

Cami içerisinde yer alan karanfiller, XVI. yüzyıl İznik iniciliğinin renk ve motif özelliklerini çok iyi yansıtmaktadır. Bu karanfiller süpürgelik inileri ile pencere alınlığı içerisinde bulunmaktadır. Karanfil motiflerine turkuaz, kobalt mavisi, beyaz ve kırmızı renkler hâkimdir. Aynı zamanda yapının süpürgelik çinisi içerisinde yer alan karanfili, II. Selim Türbesi'nin süpürgelik karanfili ile birebir aynıdır.

KAYNAKÇA

ÖNEY, Gönül (1987), *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir, s. 45

YÜKSEL, Aydın (1995), “Takkeci İbrahim Ağa Camii”, İstanbul Ansiklopedisi, Cilt:7, Tarih Vakfı Yayınları, s.194

YÜKSEL, Aydın (1995), “Takkeci İbrahim Ağa Camii”, İstanbul Ansiklopedisi, Cilt:7, Tarih Vakfı Yayınları, s.195

YÜKSEL, Aydın (1985), “Takkeci İbrahim Ağa Camii”, *Lale Dergisi*, Sayı:3, s.5

TÜRKİYE’DE 2015-2022 YILLARI ARASINDA TAMAMLANAN FLÜT KONULU LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ

Bahar SARIBOĞA AKCA¹

Melis ÖZTÜRK²

1. GİRİŞ

“Müzik alanında, belirli mesleklerin gerekli kıldığı müziksel bilgi, beceri ve alışkanlıkların kazandırılmasına yönelik verilen mesleki müzik eğitimi, ülkemizde müzik öğretmenliği eğitimi, bestecilik, seslendiricilik eğitimi, müzik araştırmacılığı eğitimi, çalgı yapımı, onarımı eğitimi gibi kollara ayrılmaktadır” (Uçan, 2005). Karkın’a göre, “lisansüstü çalışmaların gerçekleştirilmesinde, ülke gereksinimlerine yönelik programların yapılması, geliştirilmesi ve bu programları yürütecek öğretim elemanı kadrolarının yetiştirilmesi büyük önem taşımaktadır” (2011:143-144). Bu bağlamda ortaya çıkan flüt konulu tezlerin içeriklerini bilmek o alandaki gereksinimlerin ve eksiklerin neler olduğunu tespit etmek açısından önem taşımaktadır.

Soycan’a göre, “Flüt alanında yapılmış lisansüstü tezlerde, flüt eser/etütlerini inceleme, eğitim-öğretim programlarını inceleme, flütün tarihçesini, gelişimini inceleme, analiz etme, flüt dersi ile ilgili yeni bir ders model önerisi sunma, araştırmacıya ait, özgün bir eser/etüt besteleme gibi çalışmalar

¹ Doç, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü, baharsariboga@odu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0902-344X.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, meozturk52@hotmail.com, ORCID: 0009-0000-7446-0489.

yapılmaktadır. Bu çalışmaların konu bakımından lisansüstü eğitimin amaçlarını karşıladığı görülmektedir” (2021:2154).

Bu alışmada Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi’nde bulunan 2015-2022 yılları arasında yazılmış flüt konulu lisansüstü tezlerin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada 71 adet lisansüstü tez tespit edilmiş ve bunlarla ilgili içerik analizi yapılmıştır. Bu alışma nitel bir çalışmadır. Çalışmada veriler doküman analiziyle toplanmıştır. Tezlerin türüne, yapıldığı üniversitelere, enstitülere, konu alanına, araştırma yöntemlerine ve yıllara göre dağılımları bulgular çerçevesinde analiz edilerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Elde edilen veriler, yüzde ve frekans değerleri tespit edilmiş bu sayısal değerler tablo ve grafiklerle gösterilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre, en fazla sayıda lisansüstü tez çalışmasının yüksek lisans programlarında yapıldığı, en az lisansüstü tez çalışmalarının ise doktora programlarında yapıldığı tespit edilmiştir. Yapılan tezlerin en fazla 2019 yılında oluşturulduğu tespit edilmiştir. En az tez yazılan yıllar ise 2015 ve 2017 yılları olarak tespit edilmiştir. Tezlerin niversitelere göre dağılımları olarak en çok Gazi niversitesi’nde yapıldığı grlmştr. Yapılan tez çalışmalarının ise en fazla Eğitim Bilimleri Enstitüsü’nden çıktığı görülmektedir. Tezlerin konu dağılımları incelendiğinde ise eser inceleme alanında çalışmaların fazla olduğu tespit edilmiştir. Lisansüstü tez çalışmalarında ise çoğunlukla nitel araştırma yönteminin tercih edildiği, çalışmaların az oranda da olsa hem nitel hem nicel yöntemin kullanıldığı grlmştr. Bunun yanı az sayıda nicel yöntemin de kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu alışma ayrıca flüt alanında eksik kalan konuların belirlenmesi ve bu alanda yapılacak bilimsel çalışmalara yol göstermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın amacı olarak; Türkiye’de flüt alanında 2015-2022 yılları arasında yazılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu nedenle aşağıdaki sorulara aranan

cevaplar doğrultusunda bulgular analiz edilmiş ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

1. Flüt alanında 2015-2022 yılları arasında yazılmış lisansüstü tezler nelerdir?

2. Flüt alanında 2015-2022 yılları arasında yazılmış lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı nedir?

3. Flüt alanında 2015-2022 yılları arasında yazılmış lisansüstü tezlerin türüne göre dağılımı nedir?

4. Flüt alanında 2015-2022 yılları arasında yazılmış lisansüstü tezlerin yapıldığı üniversitelere göre dağılımı nedir?

5. Flüt alanında 2015-2022 yılları arasında yazılmış lisansüstü tezlerin enstitülere göre dağılımı nedir?

6. Flüt alanında 2015-2022 yılları arasında yazılmış lisansüstü tezlerin konu alanına göre dağılımı nedir?

7. Flüt alanında 2015-2022 yılları arasında yazılmış lisansüstü tezlerin araştırma yöntemine göre dağılımı nedir?

Araştırmanın sınırlılıkları “2015-2022 Yılları Arasında Yapılan Flüt Konulu Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi” olarak belirlenmiştir.

2. YÖNTEM

Bu araştırmada betimsel tarama modeli kullanılmış, flüt alanında yazılmış lisansüstü tezler incelenerek, araştırma yönelimleri açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırmada Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi veri tabanında 2015-2022 yılları arasında flüt konulu lisansüstü tezler çalışma kapsamına alınmıştır. Verilerin toplanmasında doküman analizi yöntemi kullanılmış ve veri toplamak için anahtar kelime “flüt” olarak belirlenmiştir. Araştırma sonucunda flüt alanında yazılmış

71 lisansüstü tez çalışmasına ulaşılmıştır. Bu kapsamda araştırma, tespit edilen 71 lisansüstü tez çalışması üzerinden yürütülmüştür.

Elde edilen verilerin analizinde içerik analiz tekniğine başvurulmuştur. “İçerik analizi bir metnin içeriğini görmemize ve açığa çıkarmamıza olanak sağlayan, belirli kurallara dayalı kodlamalarla, metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik ve yinelenebilir bir tekniktir (Neuman, 2020; Büyüköztürk vd., 2018)”.

Flüt konulu lisansüstü tezlerin içerik analizinde, tezlerin; türü, konusu, araştırma yöntemi, enstitüsü, yılı ve üniversitesi ile ilgili bilgiler tablo ve şekiller halinde düzenlenmiş, frekans (f) ve yüzde (%) kullanılarak hesaplanmış ve yorumlanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edilen 2015-2022 yılları arasında yapılmış, flüt konulu 71 lisansüstü tez ile ilgili bilgilere ve içeriği ile ilgili yorumlara yer verilmiştir.

Tablo 1. 2015-2022 Yılları Arasında Flüt Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezler

Tezin Adı	Yılı	Yapıldığı Üniversite	Enstitü	Program Türü	Yazarın Adı
“Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatının Teknik ve İcrasal Yönden Analizi ve İcraya Yönelik Etütlerle İlgili Öneriler”	2015	Atatürk Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Ferhat ÇELİKOĞLU
“Yoshihisa Taira’nın Cadenza F’inde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri Üzerine Bir İncelemesi”	2015	Yaşar Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Ayşe Tuğçe SÖZER
“Flüt Öğretiminde Makamsal Dizilere Göre Bestelenmiş	2015	Atatürk Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Levent TÜRKEK

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

Etütlerin İcraya Yönelik Etkileri”					
“Ülkemizde Flüt ve Flüt Eğitimi Alanlarında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi (1987-2014)”	2015	Cumhuriyet Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Yunus YAPALI
“Trakya Bölgesindeki Anadolu Güzel Sanatlar Liselerindeki Flüt Eğitiminin İncelenmesi”	2016	Trakya Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Merve ÇOKAMAY
“Geleneksel Türk Halk Müziğinde Kullanılan Aksak Ölçülü Türkülerin Flüt Eğitimindeki Zorluklarının İncelenmesi”	2016	Gazi Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Doktora	Ajda Şenol SAKİN
“İlkokullarda Video Destekli Blok Flüt Eğitimi”	2016	Abant İzzet Baysal Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Özge TECİMER
“19. Yüzyıldan Günümüze Yunan Mitolojik Karakterlerin Flüt Repertuarına Yansımaları”	2016	Dokuz Eylül Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Bahar SARIBOĞA
“Flüt Öğretiminde Birlikte Çalma Öğrenme Biçiminin Performans Kaygısı ve Motivasyon Düzeyine Etkisi”	2016	İnönü Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Doktora	Kübra Dilek TANKIZ
“Bohuslav Martinu Flüt Sonatı Üzerine Çalışma Kılavuzu Önerisi”	2016	Yaşar Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Senim ÇENBERCİ
“Müzik Eğitimi Lisans Programında Yer Alan Bireysel Çalgı I-1 (Flüt) Dersine Yönelik Metot Önerisi”	2016	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Esmâ DİLMAN
“Güzel Sanatlar Liseleri ve Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümü Flüt Öğrencilerinin	2016	Erciyes Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Ümran Ezgi GÜLEKEN

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

Müzikal Gelişimini Etkileyen Faktörler”					
“İlhan Usmanbaş'ın Solo Flüt İçin "Fl. -75" Ve Hasan Uçarsu'nun Flüt ve Piyano İçin"...Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul..." Adlı Yapıtlarının Yapısal İncelenmesi”	2016	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Aysu Zehra ŞANVER
“Barok Dönemden 20. Yüzyıla Kadar Flüt Dörtlüsü İçin Bestelenmiş Eserler ile Bir Envanter Oluşturma ve Analiz Çalışması”	2017	Gazi Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Ümit KOÇ
“Bireysel Çalgı Flüt Eğitiminde Ton Kavramının İncelenmesi”	2017	Gazi Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Nimet Sena ÖZEN
“Flüt Eğitiminde Ters Yüz Öğrenme Modelinin Öğrencilerin Akademik Başarıları Motivasyonları ve Performansları Üzerine Etkisinin İncelenmesi”	2017	Marmara Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Doktora	Yalçın YILDIZ
“F. Schubert'in Flüt ve Piyano İçin Yazdığı Intoduction And Variations Trockne Blumen İsimli Eserinin Form ve İcra Açısından İncelenmesi”	2017	Trakya Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Sanatta Yeterlik	Çisem ÖNVER ZAFER
“W. A. Mozart'ın K. 315 Flüt ve Piyano İçin Yazdığı Andante ve K. 184 Rondo İsimli Eserinin İcra Açısından İncelenmesi”	2018	Trakya Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Tuğba ÖNVER
“XX. Yüzyıl Türk Flüt Müziğinde Sonat Formunun Özellikleri”	2018	Erciyes Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Neşe ÇAVUŞ

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

“Flüt Eğitiminde Diyafram Nefesi Öğretimi ve Doğru Nefes Kullanımı ile Diyaframdan Üfleme Çalışmaları”	2018	Hacettepe Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Pamir KOLAT
“Ortaokul Müzik Öğretmenlerinin Blok Flüt Eğitiminde Karşılaştıkları Sorunlar”	2018	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Fikriye İnci KIR
“Carl Nielsen Flüt Konçertosunun İncelenmesi”	2018	Trakya Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Aylin SAİN
“Felix Tomaszewski Flüt İçin Seçilmiş Etütler No:5 Kitabı'nın Kazandırdığı Hedef Davranışlar Yönünden İncelenmesi”	2018	Hacettepe Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Ashhan SAĞIROĞLULARI
“Güzel Sanatlar Liselerinde Flüt Eğitiminde Kullanılan Etüt ve Eserler”	2018	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Güney CAF
“Geleneksel Türk Müziğinin Flüt ile İcrasında İleri Flüt Tekniklerinden Mikroton Sesler ve Perde Bükme Kullanımı”	2018	Ordu Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	İlhan ÇİL
“19. Yüzyılın Önemli Bestecisi ve Flüt İcracısı Paul Taffanel'in "Complete Flute Method" Unun Flüt Eğitim Repertuarındaki Önemi”	2018	Anadolu Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Emine Merve SEÇKİN
“Kodaly Yönteminin Ortaokul Öğrencilerinin Blok Flüt İcra Performanslarına ve Müzik Dersi Tutumlarına Olan Etkisinin İncelenmesi”	2019	Mersin Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Alican GÜLLE
“Konservatuvar Ortaokul Devresi	2019	Hacettepe Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Şafak CEYHAN

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

Flüt Öğrencilerinin Çalgı Öğrenme Sürecine Albert Bandura'nın Sosyal Öğrenme Kuramı Açısından Yaklaşımlar”						
“Vivaldi'nin Flüt Sonatları'nın Özellikleri ve Sonat No: V – Sonat No: VI'nin İncelenmesi”	2019	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Umut ŞENGÜN	
“Fransız Flüt Okulu'nun Önemi ve Literatür Üzerindeki Etkileri”	2019	Mersin Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Bahar SALAMI	
“Özengen Flüt Eğitimi Kaynak Kitaplarına İlişkin Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda Model Kitap Önerisi”	2019	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Şefika Burcu ÜNAL	
“Güzel Sanatlar ve Eğitim Fakülteleri Müzik Bölümündeki Flüt Öğrencilerinin Çalgılarına Yönelik Motivasyon Düzeylerinin İncelenmesi”	2019	Marmara Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	İrem Bahar KARAÇOBAN	
“Erken Müzik Eğitimine Başlayan Konservatuvar Öğrencilerinde Flüt Eğitim Programının Teknik ve Pedagojik Açından İncelenmesi”	2019	Dokuz Eylül Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Eriñ ŞAKAR	
“Başlangıç Flüt Eğitiminde Caz Standartı Eserlerinin Kullanımı Geleneksel Etüt ve Eserlerle Öğretim Yeterliliğinin Karşılaştırılması”	2019	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Tuğba AKKAYA SEMİZ	
“Wolfgang Amadeus Mozart'ın Flüt	2019	Trakya Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Gizem KOŞAR	

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

Konçertolarında İcra ve Teknik Açısından Karşılaşılan Problemlerin İncelenmesi”					
“Çağdaş Flüt Eserlerinde Mikrotonal Yaklaşımlar”	2019	Yıldız Teknik Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Yeliz YÜKSEL DEDEOĞLU
“Paul Hindemith’in Flüt Edebiyatındaki Yeri”	2019	Marmara Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Ecem YILMAZ
“Virtüöz Besteci ve Flüt Yapımcısı Kimlikleri ile Theobald Boehm ve Beha'n "Air Allemande ve Varyasyonları, Op.22" Eserinin Analizi”	2019	Marmara Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Erhan SAVAŞ
“Güzel Sanatlar Liselerinin Müzik Bölümlerinde Flüt Eğitimi Alan Öğrencilerin Çalgılarına Yönelik Güdülenme Düzeylerinin İncelenmesi”	2019	Marmara Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Aygül ÜLKER
“18. Yüzyıl Flüt Repertuarı”	2019	Anadolu Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Nilay GÖSTERİŞLİ
“Flüt Eğitiminde Blues Doğaçlama Çalma Becerisini Geliştirmeye Yönelik Öğretim Tasarımı”	2019	Marmara Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Doktora	Ferhat ÇELİKOĞLU
“Performans ve Opera Kavramı Bağlamında Mozart'ın Sihirli Flüt Operasının İncelenmesi”	2019	İstanbul Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Sanatta Yeterlik	Arzu AKKILIÇ GÖK
“W. A. Mozart'ın Kv 10-15 Flüt İçin Altı Sonat'ının İncelenmesi”	2019	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Özge SALAR BERBER
“Özgen Müzik Eğitiminde Flüt Eğitimcilerinin Kullandıkları Yöntem ve	2019	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Zeynep SEYHAN

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

Tekniklerin İncelenmesi”					
“Flüt Eğitiminde Entonasyon”	2019	Gazi Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Doktora	Ümit Bircan BİLGİN
“Flüt Eğitiminde Başlangıç Metotları”	2019	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Özge DİKEN
“Claude Debussy ve Maurice Ravel'in Eserlerinde Empresyonist Yaklaşımlar ve Flüt Müziğine Etkileri”	2019	Dokuz Eylül Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Selin DİNDAR
“Sofia Gubaidulina'nın Seçili Flüt Eserlerinin Estetik ve Teknik Analizi”	2019	İstanbul Teknik Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Doktora	Zehra Ezgi KARA
“Barok Dönem ve Klasik Dönem Flüt Konçertolarının Dil Tekniği Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”	2019	Hacettepe Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Enxhi JAÇE
“Genişletilmiş Flüt Tekniklerinin Tarihsel Gelişimi ve İcracı-Besteci Bağlamında İncelenmesi”	2020	Anadolu Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	İlayda BAYRAM
“Mesleki Müzik Eğitiminde Caz Müziğinin Flüt Eğitiminde Kullanılma Durumu”	2020	Bursa Uludağ Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Firar Barış DİLBER
“Flüt Eğitiminde Peşrevlerin Kullanılmasına Yönelik Öğretim Elemanları Görüşleri”	2020	Gazi Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Deniz ERDAL
“Flüt Eğitiminde Aşamalı Kas Gevşeme Egzersizlerinin Öğrencilerin Sınav Kaygıları ve Performans Başarılarına Etkisi”	2020	Gazi Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Doktora	Burcu AKBULUT BİLİCİ
“Müzik Eğitimi Alan Görme	2020	Gazi Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Salih Ercan ADIYAMAN

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

Engelli Öğrencilerin Flüt Eğitiminde Karşılaştıkları Sorunların İncelenmesi”					
“W.A. Mozart’ın Sihirli Flüt Operası, Bilgelik Tapınağındaki Karakterlerin İncelenmesi”	2020	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Umut TİNGÜR
“İngiliz Flüt Okulu'nun Çalgı Tekniği Açısından İncelenmesi”	2020	Mersin Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Gözde AKDERİN
“Schwedler Flütü'nün Yapısal ve Teknik Özellikleri Çerçevesinde Remecke'nin Op. 283 Re Majör Flüt Konçertosu'nun Farklı Edisyonları”	2021	Dokuz Eylül Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Doktora	Öncü UÇAR
“Fransız Flüt Ekolünde Modern Teknikler ve Paris Konservatuvarı Morceau Impose Geleneği (2009'dan Günümüze)”	2021	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Emel DOĞAN UĞURLU
“Dvorak, Debussy, Prokofiev, Rossini ve Mendelssohn'un Orkestra Yapıtlarındaki Flüt Sololarının İncelenmesi”	2021	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Ashıhan AND
“Azerbaycan Bestecilerinin Flüt Eserleri”	2021	Anadolu Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Eldar İBRAHİMOĞLU
“İzlenimcilik Akımının Flüt Repertuarına Etkisi”	2021	Ordu Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Damla EKİZ
“Karadeniz Türkülerinin Flüt Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Çalışma”	2021	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Lisansüstü Eğitim	Yüksek Lisans	Oylum KARAVELİOĞLU UZUN
“Flüt Öğrencilerinin Öz Düzenlemeli	2021	Bursa Uludağ Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Melisa OKAN

Tüm Yönleriyle Güzel Sanatlar

Deşifre Stratejileri”						
“Quantz’ın Flüt Eserlerinin Dönem ve Stil Bakımından Örneklerle İncelenmesi”	2021	İstanbul Üniversitesi	Sosyal Bilimler	Yüksek Lisans	Tuğçe ÇETİN	
“Sirtto ve Longaların Flüt Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Bir Çalışma”	2022	Gazi Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Buşe ACAR	
“Cecile Chaminade’ın "Concertino" Flüt Eserinin Analizi İcra Sürecinde Karşılaşılabilecek Sorunlar ve Çalışma Yöntemleri İçin Çözüm Önerileri”	2022	Anadolu Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Yüksek Lisans	Sinem PERÇİN	
“Flüt Eğitiminde Çağdaş Etüd ve Tekniklerin Derlenmesi Üzerine Metodolojik Bir Sınıflandırma: Notasyon ve İcra İlişkisi”	2022	Dokuz Eylül Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanatta Yeterlik	Ayşe Tuğçe GÖKDEMİR	
“Flüt Eğitiminde Kullanılan Giuseppe Gariboldi’nin Die Ersten Übungen Für Flöte Etüt Kitabının İçerik Analizi”	2022	İnönü Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Merve PÜRSÜN	
“Flüt Eğitiminde Temel Davranışların Kazandırılmasına Yönelik Öğretmen ve Öğrencilerin Analogik Yaklaşımları”	2022	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Lisansüstü Eğitim	Yüksek Lisans	Elif GÜLTEKİN	
“Bireysel Çalgı Flüt Derslerinde Geleneksel Türk Müziğinin Kullanılma Durumunun İncelenmesi”	2022	Atatürk Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Ayşenur SAVURAN	
“Flütistlerin ve Flüt Eğitimcilerinin	2022	Gazi Üniversitesi	Eğitim Bilimleri	Yüksek Lisans	Hasan ALEMLİOĞLU	

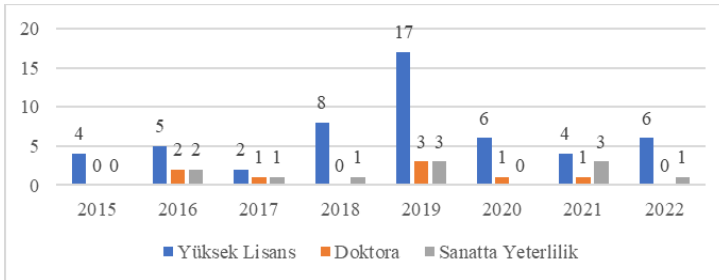
Genişletilmiş Flüt Tekniklerine İlişkin Görüşleri”					
--	--	--	--	--	--

Tablo 2. 2015-2022 Yılları Arasında Flüt Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

Yıl	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlilik		TOPLAM	
	F	%	F	%	F	%	F	%
2015	4	7,70	-	-	-	-	4	5,63
2016	5	9,61	2	25	2	18,14	9	12,67
2017	2	3,84	1	12,5	1	9,10	4	5,63
2018	8	15,38	-	-	1	9,10	9	12,67
2019	17	32,69	3	37,5	3	27,28	23	32,40
2020	6	11,54	1	12,5	-	-	7	9,86
2021	4	7,70	1	12,5	3	27,28	8	11,28
2022	6	11,54	-	-	1	9,10	7	9,86
Toplam	52	100	8	100	11	100	71	100

Tablo 2’de görüldüğü üzere en fazla flüt konulu lisansüstü tezlerin 2019 yılında yapıldığı, en az ise 2017 yılında yazıldığı görülmektedir. Çalışmaların yıllara göre tür dağılımına bakıldığında, 2019 yılında 17 adet yüksek lisans tezinin yazıldığı, 2015 yılında hiç doktora ve sanatta yeterlik çalışmasının yapılmadığı, ek olarak 2018 ve 2020 yıllarında doktora tezinin ve 2020 yılında da sanatta yeterlik tezinin üretilmediği görülmektedir. Doktora ve sanatta yeterlik programları için diğer yıllarda az sayıda da olsa tez çalışmaları yapılmıştır. 2015 ve 2022 yılları arasında düzenli olarak yüksek lisans tezleri üretilerek yüksek lisans programlarında istikrar sağlanmıştır.

Şekil 1. 2015-2022 Yılları Arasında Flüt Alanında Yazılmış Tez Türlerinin Yıllara Göre Dağılım Grafiği



Şekil 1 incelendiğinde, 2015 yılında 4, 2016 yılında 9, 2017 yılında 4, 2018 yılında 9, 2019 yılında 23 ,2020 yılında 7, 2021 yılında 8 ve 2022 yılında da 7 adet yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezi üretilmiştir.

Tablo 3. 2015-2022 Yılları Arasında Flüt Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Türüne Göre Dağılımı

Tür	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yüksek Lisans	52	73,24
Doktora	8	11,27
Sanatta Yeterlilik	11	15,49
Toplam	71	100

Tablo 3 incelendiğinde, 2015-2022 yılları arasında yapılmış olan 71 lisansüstü tezin %73,24'ünü yüksek lisans, %11,27'sini doktora ve %15,49'unu sanatta yeterlik çalışmaları oluşturduğu görülmektedir. Türlerine göre tez sayıları ise; yüksek lisans 52, doktora 8, sanatta yeterlik 11 olduğu görülmektedir.

Tablo 4. 2015-2022 Yılları Arasında Flüt Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

Üniversite	f	%
Gazi Üniversitesi	9	12,66
Anadolu Üniversitesi	5	7,05
Ordu Üniversitesi	2	2,81
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	6	8,45
Cumhuriyet Üniversitesi	2	2,81
Atatürk Üniversitesi	3	4,23
Trakya Üniversitesi	5	7,05
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	2	2,81
Dokuz Eylül Üniversitesi	5	7,05
İnönü Üniversitesi	2	2,81
Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	1	1,40
Erciyes Üniversitesi	2	2,81
Marmara Üniversitesi	6	8,45
Hacettepe Üniversitesi	4	5,63
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi	1	1,40
Mersin Üniversitesi	3	4,23
Yıldız Teknik Üniversitesi	1	1,40
İstanbul Üniversitesi	2	2,81
Necmettin Erbakan Üniversitesi	3	4,23
İstanbul Teknik Üniversitesi	1	1,40

Bursa Uludağ Üniversitesi	2	2,81
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	1,40
Onsekiz Mart Üniversitesi	1	1,40
Yaşar Üniversitesi	2	2,81
Toplam	71	100

Tablo 4 incelendiğinde, en fazla tezin 9 çalışmayla Gazi Üniversitesi'nde bulunduğu görülmektedir. Bu sırayı 6'şar tez çalışmasıyla Mimarşinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi, 5'er çalışmayla da Anadolu Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi ve Trakya Üniversitesi takip etmektedir. 1'er tez ile de Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, On Sekiz Mart Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi ve Ömer Halis Demir Üniversitesi 2015-2022 yılları arasında flüt konulu en az lisansüstü çalışmayla dikkat çekmektedir.

Tablo 5. 2015-2022 Yılları Arasında Flüt Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımı

Enstitüler	f	%
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	26	36,63
Güzel Sanatlar Enstitüsü	27	38,02
Sosyal Bilimler Enstitüsü	16	22,54
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	2	2,81
Toplam	71	100

Tablo 5 incelendiğinde tezlerin, enstitülere göre dağılımlarına göre en çok tezin 27 çalışmayla Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde yapıldığı görülmektedir. Bu sırayı 26 tez çalışmasıyla Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 16 tez çalışmasıyla Sosyal Bilimler Enstitüsü ve 2 tez çalışmasıyla da Lisansüstü Eğitim Enstitüsü izlemektedir.

Tablo 6. Tezlerin Konu Alanına Göre Dağılımı

Konular	f	%
Flüt eğitim programlarının incelenmesi	12	16,91
Flüt eğitiminde kullanılan teknikler	13	18,30
Eser incelemesi	23	32,39
Türk Müziği eserlerinin flüt eğitiminde kullanımı	6	8,50
Performans kaygısı ve motivasyon düzeyinin incelenmesi	4	5,63
Flüt eğitiminde öğrenci-öğretmen ilişkisi	1	1,40
Flüt eğitiminde karşılaşılan problemler	2	2,81
Flüt okullarının incelenmesi	3	4,22
Caz müziğin flüt eğitiminde kullanımı ve geleneksel eserlerle karşılaştırılması	2	2,81
Bestecilerin flüt eserleri ve flüt eğitimine etkileri	4	5,63
Modern müzik akımları ve flüt	1	1,40
Toplam	71	100

Tablo 6’da tezlerin konu alanına göre dağılımı incelenmiştir. Tabloda görüldüğü üzere araştırmacıların en çok üzerinde yoğunlaştığı çalışma 23 çalışmayla eser incelemesi konusu oluşturmuştur. Bunu sırayla 13 çalışmayla flüt eğitiminde kullanılan teknikler, 12 çalışmayla flüt eğitim programlarının incelenmesi, 6 çalışmayla Türk Müziği eserlerinin flüt eğitiminde kullanımı, 4’er çalışmayla bestecilerin flüt eserleri ve flüt eğitimine etkileri ve performans kaygısı ve motivasyon düzeyinin incelenmesi, 3 çalışmayla flüt okullarının incelenmesi, 2’şer çalışmayla caz müziğin flüt eğitiminde kullanımı ve geleneksel eserlerle karşılaştırılması ve flüt eğitiminde karşılaşılan problemler konularında yazıldığı görülmektedir. En az konu alanını ise 1’er çalışmayla modern müzik akımları ve flüt eğitiminde öğrenci öğretmen ilişkisi oluşturmuştur.

Tablo 7. Tezlerin Bilimsel Araştırma Yöntemine Göre Dağılımı

Araştırma Yöntemi	f	%
Nicel	14	19,27
Nitel	49	69,04
Nitel&Nicel	8	11,69
Toplam	71	100

Tezlerin bilimsel araştırma yöntemi ile ilgili bulgular Tablo 7’de verilmiştir. Bulgular incelendiğinde 2015-2022 yılları arasında yapılmış 71 tezin araştırma yöntemi olarak en fazla 49 çalışmayla nitel yöntemin kullanıldığı görülmektedir. Nicel yöntemle yapılan çalışmanın 14 olduğu, karma yaklaşımla hem nitel hem nicel olarak 8 çalışmanın olduğu görülmektedir.

4. SONUÇ

Bu çalışmada flüt alanında yazılmış 71 lisansüstü tezin türüne göre dağılımı incelenmiş ve en fazla çalışmanın yüksek lisans programlarında yapıldığı görülmüştür. Doktora ve sanatta yeterlik tezlerinin sayısı ise oldukça azdır. Doktora ve sanatta yeterlik tez sayısının az olmasının nedeni bu alanda yetiştirilen öğrenci sayısının azlığı veya birçok üniversitede doktora ve sanatta yeterlik programlarının olmamasından kaynaklı olduğu düşünülebilir. Yapılmış flüt konulu tezlerin konu alanına göre flüt eğitiminde öğretmen- öğrenci ilişkisi, modern müzik akımları, bestecilerin flüt eserleri ve flüt eğitimine etkileri gibi konuların daha az ele alındığı görülmüştür.

2015-2022 yılları arasında yapılan tezlerin çoğunlukla nitel araştırma yöntemiyle ele alındığı tespit edilmiştir. Yıllar içerisinde flüt konulu tezlerin ve çeşitli çalışmaların sayının arttığı görülmüştür. Flüt içerikli tezlerin sayılarının artmasının yanında aynı zamanda bu çalışmaların lisansüstü yapılan çalışmalarda da birbirleriyle paralellik taşıdığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2018). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (Ankara: Pegem Akademi).

- Güçlü, O., Mustul, Ö. & Kaleli, Y. S. (2021). Müzik Eğitiminde Bireysel Çalgılara Yönelik Yapılmış Olan Lisansüstü Çalışmaların Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi: Bir İçerik Analizi Çalışması, *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*, 12(45), 809-826.
- Karkın, A.M. (2011). Müzik bilimleri alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 1(2), 143-149.
- Neuman, W. L. (2020). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Cilt 2*. Çeviren: Özlem Akkaya, Ankara: Tarcan.
- Soycan, M. (2021). Türkiye’de 2010-2020 Yılları Arasında Yapılan Flüt Konulu Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi: İçerik Analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41(3), 2153-2187.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum (3.Basım)*. Ankara: Evrensel Müzikkevi.

SERAMİK SANATINDA BASKI TEKNİKLERİNİN KULLANIMI

Mehmet Ali GÖKDEMİR¹

Rabiha ARSLAN YILDIRIM²

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihinde geçmişi yaklaşık 12000 yıl öncesine dayanan ve seramik olarak adlandırılan pişmiş toprak objeler, hem işlev olarak hem de teknik olarak farklı dönemlerden geçmiştir. “Seramikli Neolitik Dönem” olarak adlandırılan dönemden bu yana, çömlek ve seramik yapımı işlevsel bir amaç çerçevesinde yapılmıştır. Öte yandan yapılan nesnelere formu ve üzerinde kullanılan bezemeler, insanın duygu ve düşüncesini yansıtan birer manifesto niteliği de kazanmıştır(Ünal, 2021: 207). Seramiğin gelişim sürecine bakıldığında, seramik ve seramikçiliğin güzel sanatlar alanında yerini alması uzun ve sancılı bir sürecin sonucunda olmuştur. 19. Yüzyılın birinci yarısından itibaren güzel sanatlar sistemindeki olgunlaşmaya bağlı olarak başlayan, sanat ve zanaat bölünmesi bazı kesimlerce kabul edilmiş olmasına rağmen bu ayırımı karşı direnen bir kesim de olmuştur (Shiner, 2020: 344-345). 19. Yüzyılın ikinci yarısının sonlarına doğru, özellikle 2. Dünya savaşının sonrasında geleneksel yöntemlerle işlevsiz objeler üreten “Sanat olarak zanaat” adlı hareketin ortaya çıkması, zanaat-sanat geçişine hız vermiştir. Bu geçiş dönemine Peter Voulkos’un Ulusal Amerika Müzesinde sergilenen “ Sallanan Çömlek” adlı

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, maligokdmr@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5100-5026

² Öğr. Görevlisi, Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, rabihayildirim@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2223-1005

eseri güzel bir örnek niteliğindedir (Ünal, 2021: 2009). Aynı dönemde yüksek ısılarda pişirilmiş toprağın gizemli dünyasını ve sanatsallığını keşfeden Pablo Picasso ve Joan Miro gibi dahi sanatçıların dokunuşlarıyla ortaya çıkan eserler (Görsel 1), seramiği bir sanat malzemesi olarak popülerleştirmiştir (Yayan ve Gökdemir, 2019: 305). Günümüzde de sanat malzemesi olarak popülerliğini koruyan seramik sanatı, farklı şekillendirme ve dekor tekniklerinin gelişmesiyle beraber sanatçıların elinde birer sanat eseri olarak vücut bulmaktadır.

Görsel 1: Pablo Picasso'ya Ait Seramik Eserler (Url-1).



2. SERAMİK SANATINDA KULLANILAN ŞEKİLLENDİRME TEKNİKLERİ

Seramik şekillendirmede geçmişten günümüze kadar keşfedilmiş ve geliştirilmiş çimdikleme, fitil/sucuk, plaka, kalıp içi sıvama, kalıba sarma, tornada ve serbest elle şekillendirme gibi bazı yaygın şekillendirme teknikleri bulunmaktadır.

Çimdikleme tekniği: Bu yöntemle seramik şekillendirilirken, topak haline getirilmiş çamur parçası avuç içine oturtulup diğer elimizin parmağıyla çamur topağının ortasına açılan delik aracılığıyla yavaş yavaş avuç içinde çevirme koşuluyla çamur parmaklar arasında sıkıştırılarak basit bir çanak şekli verilir (Kaçar, 2010: 45). En eski seramik

şekillendirme tekniği olan bu yöntem, ilkel insanlar tarafından basit yeme içme kaplarının yapımında kullanılmıştır. Çimdikleme tekniğinde kişi yaratıcılığını hiçbir şekillendirme aletine gereksinim duymadan, direkt parmakları aracılığıyla çamura aktarmaktadır. Çimdikleme tekniğiyle farklı büyüklüklerdeki seramikler, farklı dokudaki formlar ve seramik heykeller de yapılabilmektedir (Mutlu, 2023: 12).

Fitul/Sucuk Tekniği: Sucuk yöntemi, çamurdan değişik formlar yapmak için zor bir yöntem olmasının yanı sıra, uzunca bir çalışma zamanı da gerektirir. Bu teknik için iki el arasında veya ellerle düz bir zemin üzerinde yuvarlanarak çamurdan sucuklar oluşturulur. Bu çamur sucuklar üst üste konularak formlar oluşturulur (Kaçar, 2010: 48).

Plaka Tekniği: Farklı yapılardaki seramik çamurlarının bir merdane ya da benzeri bir alet yardımıyla iki bez arasında açılıp istenen şekillerde kesilip bir araya getirilmesi koşuluna dayalı bir şekillendirme tekniğidir. Bu teknikle şekillendirme yapılırken parçaların daha sağlam birleşmesi için iki plakanın birleşme yerlerine çentikler açıldıktan sonra araya balçık sürülüp birleştirme işlemi yapılır. Bu teknikte, açılan bir tek levhayla tasarımlar yapılacağı gibi, birden fazla plaka parçasını yan yana, üst üste veya farklı açılar oluşturacak şekilde bir araya getirerek etkili formlar inşa edilebilir (Gökdemir, 2017: 25-26).

Kalıp İçi Sıvama Tekniği: Girinti ve çıkıntı bakımından sade olan bazı formların şekillendirilmesinde kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemde alçı veya su emiciliği yüksek olan bazı maddelerden yapılmış kalıpların kullanılması, formun kalıptan rahat çıkarılması bağlamında önerilmektedir. Kullanıma hazır vaziyete getirilmiş seramik çamuru dış bükey veya iç bükey olarak hazırlanmış bu kalıplara bastırılarak doldurulduktan sonra fazla nemini alması ve çamurun kalıbı bırakması için bir müddet bekletilir. Bekleme sonucunda kalıptan ayrılan çamur kalıptan

çıkartılarak rötuşlanır. Kullanılan kalıbın nemi emme özelliği yoksa; kalıp alma işlemleri sırasında kalıp ile çamur arasına kağıt, naylon veya bez gibi ayrılmayı sağlayacak bir malzemenin konulması gerekmektedir (Firigola, 2006: 44).

Tornada Şekillendirme: Bu teknikle şekillendirme yapabilmek için belli bir tecrübe gerekmektedir. Bu bağlamda tornayla şekillendirme yapmak isteyen bir kişinin düzenli ve sabırlı bir şekilde çok sayıda pratik yapması gerekmektedir. Tornada şekillendirme yaparken genel esas, belli bir hızla dönmekte olan torna turnetine yerleştirilmiş çamurun torna turnetinin merkezine sabitlenerek istenilen forma getirmektir (Köpüklü, 2019: 245).

Serbest Elle Şekillendirme: Bu şekillendirme tekniği daha çok seramik heykel yaparken sanatçıların başvurduğu bir yöntemdir (Sevim ve Kayalıoğlu, 2018: 292). Bu teknikle seramik yapılırken, yoğrulmuş istenen forma getirilen çamur, deri sertliğine geldikten sonra misina yardımıyla uygun yerlerden kesilerek iki veya daha fazla parçaya ayrılır. Ayrılan her parçanın içi yeteri kalınlığa gelene kadar oyulduktan sonra, parçaların aralarına çentik açılıp balçık sürülür ve parçalar tekrardan birleştirilir (MEB, 2008: 16).

3. SERAMİK SANATINDA KULLANILAN DEKOR TEKNİKLERİ

Seramik ürünler şekillendirildikten sonra forma farklı bir anlam katmak amacıyla çeşitli teknikler kullanılarak dekor yapılmaktadır. Bu tekniklerden bazıları Kazıyarak oluklar açma (sgraffito), çamura çamur ekleyerek (aplike), Oyup çıkarma (ajur) ve çeşitli baskı teknikleridir.

Kazıyarak oluklar açma (sgraffito): Bir Seramik dekor tekniği olarak bilinen sgraffito çizginin estetik kullanımına

dayalı olarak farklı alanlarda kullanılmıştır. Kelime olarak İtalyancada kazıma eylemi için kullanılan graffiare kelimesinden türemiştir (Yardımcı ve İrdelp 2013: 139). Bu teknik çoğunlukla yaş kil üzerine kullanılmakla beraber, bisküvi pişirimi yapılmış formlar veya sırlaması bitmiş formlar üzerine de uygulanabilmektedir. Bu dekor tekniğinde, deri sertliğine gelmiş form üzerine farklı renkte astarlar uygulanır. Daha sonra bu astarların üzerine tasarlanıp form üzerine aktarılan motif keskin, sivri uçlu aletler yardımıyla kazınarak çizgisel özelliği olan dekorlar ortaya çıkartılır (İlter, 2016: 102).

Çamura çamur ekleyerek (aplike):Sade bir durumda olan seramik formun üzerine istenilen düzende, aynı renk veya farklı renk çamur parçalarından yapılmış farklı şekillerdeki parçaların ana gövdeye eklenmesiyle yapılan bir dekor tekniğidir. Dekorda kullanılacak ek parçalar teker teker elle biçimlendirileceği gibi, çeşitli malzemelerden yapılmış kalıplar yardımıyla istenen sayıda üretilebilir. Aplike dekoru yapıldıktan sonra, ilk yapılan formdan biçim ve görsellik bağlamında daha farklı bir form elde edilir. Bu yöntemle çok sade bir biçimde yapılmış düz bir silindir formu bile, daha estetik ve sanatsal bir forma dönüştürmek mümkündür. (Gökdemir, 2017: 28).

Oyup çıkarma (ajur): Ajur, Türk Dil Kurumu (TDK) tarafından “Delikli örgü, gözenek” biçiminde tanımlanmaktadır (TDK, 2011: 20). El sanatlarının çeşitli alanlarında antik çağlardan beri kullanılan ajur; mermer, ahşap, taş levha veya seramik ürünleri kafes biçiminde oyup çıkarma koşuluna dayanan bir dekor tekniğidir (Sözen ve Tanyeli, 2005: 14).

4. BASKI SANATLARI VE TEKNİKLERİ

Baskı; geleneksel olarak sanatçının çoğaltma yöntemlerinden faydalandığı ve linol, ağaç, çinko, şablon, vb. gibi malzemeleri kullanarak oluşturduğu baskı kalıbı

aracılığıyla, eserlerini istediği sayıda, kağıt ya da farklı malzemelerin yüzeylerine bastığı ve numaralandırdığı tekniktir. Sanatsal üretimlerde, geleneksel baskı tekniklerinin yanı sıra geçmişten günümüze gelişen teknoloji ile birlikte ortaya çıkan dijital baskı yöntemi de tercih edilmektedir. Yanı sıra, günümüzde rotasyon, rulo, transfer, serigrafi, dijital, inkjet olmak üzere çeşitli baskı teknikleri de kullanılmaktadır. Baskı teknikleri, kimya sanayi ve teknolojiye yaşanan gelişmelere paralel olarak gelişmiş, günümüze ulaşmaya kadar pek çok farklı teknik ve malzemeyle denenmiştir. Baskı teknikleri, endüstriyel alanda bir ürünü çoğaltmak, sanat alanında ise sanatçılar tarafından estetik değerler çerçevesinde çalışmalarını ortaya koymak amacıyla kullanılmaktadır (Gürcüm ve Yıldırım, 2019: 494).

Baskı sanatlarının ilk örneklerine mağara duvarlarında rastlanmaktadır. Bu sanat alanının tarihsel kökenleri, Asur ve Sümer rulolarında görülmektedir. Sümerler; kireç taşına kazıyarak oluşturdukları silindir mühürleri, yumuşak bir kil tablet üzerinde yuvarlayarak basma tekniğinde kullanmışlardır. Bu silindir mühürlerin kil üzerine baskısı yapıldığı zaman, mühürlerin üzerindeki işaret izleri birbirini tekrarladığı için, bu baskı yöntemi ve yapılan baskılar; ilk baskı yöntemi ve ilk baskı örnekleri olarak kabul edilmektedir (Görsel 2) (Arslan, 2011: 15). Bu bağlamda, geçmişi ilkel zamanlara tarihlenen baskı tekniklerinin, ilk örnekleri; işlevsel olup insanların iletişim, bilgi edinme ve kültürlerinin devamını sağlamaya yönelik olmuştur. Yazının bulunması ile ilk dönemlerden başlayarak, kültürün belgelenmesi ve koruma altına alınması baskı teknikleri ile sağlanmıştır. Gelişen baskı teknikleri, iletişimin yaygınlaşması ve kültürün kuşaklararası devamının sağlanmasında önemli rol oynamıştır. Geçmişten günümüze baskı teknikleri, çeşitlenerek farklı alanlarda işlevlerini sürdürmektedir (Demir, 2012: 74).

Görsel 2: Mezopotamya Kireçtaşı Silindir Ve Baskısı, Louvre Müzesi. İ. Ö. 3000



Kaynak: (Kahraman, 2012: S.5).

Baskı tekniklerinin genellikle Batı toplumlarına Doğu'dan geldiği kabul edilmektedir. Bu bağlamda, Çin'de kâğıdın bulunması, baskı sanatlarının Uzakdoğu'da gelişiminde önemli rol oynamıştır. *“Çin'de kâğıdın bulunmasıyla sadece baskı sanatları değil, bilgi çağında da büyük bir gelişme yaşanmış oldu. Kâğıdın, kolayca taşınabilmesi ve düşüncelerin hızlı bir biçimde yayılmasına yardımcı olması hayat pratiğini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Aynı şekilde baskı işleminin hızlandırılması, taşınabilmesi, dağıtılması ve çok sayıda basılabilmesi bu buluş sayesinde mümkün kılınmıştır”* (Esmer, 2014). Kâğıdın bulunması ile birlikte ıstampalar, ipek ve kâğıt yüzeylere mürekkep yardımıyla basılmıştır.

Ağaç baskı Çin'den sonra, Çin sanatından etkilenen Japonya'da gelişme göstermiştir. *“Uzakdoğuda din yoluyla yaygınlaşan ağaç baskı, ticaret sebebiyle Hindistan üzerinden Avrupa'ya geçmiştir. Önce İtalya'ya (1270) daha sonrasında Fransa (1370) ve Almanya'ya (1453) ulaşmıştır.”* (Kılıç Ateş, 2017: 203). 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başlarında ağaç ve metal baskılar popülerleşmiştir. *“Oluşumu 16. yüzyıllarda başlayan, bugünkü kullanımı kadar olmasa da 17. yüzyılda birçok sanatçı tarafından uygulanan monotipi baskı, Rembrandt, Degas, Gauguin, Pissarro, William Blake gibi sanatçıların uyguladığı*

tekniklerden olmuştur.” (Demirci, 2021: 26). Her dönem olduğu gibi farklı teknik arayışları sonucu, 18. Yüzyıl sonlarına doğru Litografi baskı tekniği, 19. Yüzyılda Fotogravür tekniği aynı zamanda gelişen sanayinin linolyum malzemeyi üretmesi linol baskı tekniğini ortaya çıkarmıştır. Yanı sıra 19. Yüzyıl sonlarına doğru tarihi çok eski zamanlara dayanan şablon baskı tekniğinin temelini oluşturduğu serigrafı baskı tekniği, yaygınlaşmaya başlamış ve seri üretime geçişi sağlamıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde sanayi ve teknoloji alanında yaşanan gelişmeler ışığında baskı teknikleri de gelişme göstermiştir. 21. yüzyıl yani günümüzde, her dönem olduğu gibi sanatçıların farklı teknik arayışları ve yaşanan teknolojik gelişmeler, baskı sanatlarında büyük değişim ve gelişime etken oluşturmuştur. *“Çağımızda sanatsal sorgulamalarını, felsefi boyutta zenginleştiren sanatçı, malzeme seçiminde ve kullanımında, eser tamamlandıktan sonra sunumunda tamamen özgürleşmiş ve kendi resmi sanat yolunda üretimini sürdürmektedir. Bu bağlamda sanatçıların baskı resim üretim aşamasında ve sunum aşamasında farklı yollar izlemektedirler.”* (Araz Ay, 2013: 221). Yeni malzemelerin keşfedilmesi, kalıpların boyutlarındaki büyüme, mekâna yönelik çalışmalar, dijital baskılar gibi gelişmeler ile birlikte sanatçıların deneysel çalışmalar yapmaları, baskı sanatlarını çok önemli bir yere taşımıştır.

Geleneksel baskı teknikleri; yüksek baskı/ağaç/linol, litografi/düzbaskı/taşbaskı, gravür/metal/çukur baskı ve serigrafı/şablon/elek baskı teknikleridir. Sanatçıların, eserlerini çoğaltmak amacıyla ağaç baskı tekniği kullanılmıştır. Ağaç baskı tekniği, sanatçının eserini ağaç yüzeye aktardığı, boya almasını istemediği yerleri oyma uçları ile oyduğu ve merdane ile boya vererek baskı aldığı bir yüksek baskı tekniğidir. Bir diğer yüksek baskı tekniği linolyum malzeme ile yapılan linol baskıdır. Çukur baskı tekniği, bakır plaka, sert ahşap ya da çinko levhalara aktarılan çalışmanın, kuru kazıma ya da asitle

indirgeme yapılarak çukurdaki boyanın kâğıda aktarılması ile alınan baskıdır. Bir diğ er baskı tekniğ i de dü z baskı tekniğ idir ve bu teknik ile ş ablon baskı, serigrafı, litografı ve monotipi baskı yapılmaktadır.

Baskı teknikleri, çoğ altma özelliğ inin yanı sıra, uygulamada kolaylık sağ lamasından dolayı sanatın birç ok alanında sanatç ıların eserlerini üretmede tercih ettiğ i bir teknik olmuştur. Seramik sanatında da seramik yüzeylerde baskı tekniklerinden monotipi (Monoprint) baskı, linol, gravür, malzeme baskı, ş ablon baskı, mühür baskı, serigrafı, rölyef, dijital (UV) baskı tekniklerinin kullanıldığ ı görülmektedir.

Seramik sanatında kullanılan baskı teknikleri uygulama esnasında sanatç ıya kolaylık sağ laması yönünden tercih edilmektedir. Bu baskı tekniklerinden monotipi baskı, kalıp kullanılmadan cam, pleksiglass, mermer, vb. gibi dü z yüzeylere merdane yardımıyla baskı mürekkebi verilir. Yüzeye sürülen mürekkebin üzerine baskı ç alışmasınının kâğıdı yerleşt irilir ve ç alışma kâğıdının arkasından kalem yardımıyla ç izim kâğıda aktarılır. Kalıp kullanılmadığ ı ve elle ç izildiğ i için tek tip bir baskıdır. Yanı sıra, boya kabul eden ve dokusu olan her türlü malzeme ile yapılan baskı türü malzeme baskı olarak tanımlanmaktadır. Ş ablon baskı, uygulaması yapılacak ç alışmanın ç izimi, asetat kâğıdı ya da benzer malzemeye aktarılır. Baskısı alınmak istenen kısımlar kesilir, kesilen yerlere boya sünger yardımıyla verilerek baskı iş lemi gerçekleştirilir. Serigrafı baskı tekniğ i, doğ al ya da yapay ipeğ in bir ahş ap veya metal kasnağ a gerilmesi ile elde edilen kalıbın yüzeyine ış ık geçirmeyen emülsiyon sürülür. Baskısı alınacak desen asetat kâğıdına aktarıldıktan sonra, pozlandırma iş lemi yapılır. İpek üzerine aktarılan desen, ragle yardımıyla boya verilerek yüzeye transfer edilir.

Seramik sanatında kullanılan bir diğeri baskı tekniği, rölyef baskıdır. Rölyef baskı, “mühür baskıya çok benzemekle birlikte kullanım alanları ve uygulama şekilleri birbirinden farklılık göstermektedir. Rölyef baskı birçok sanatçı tarafından tercih edilmektedir. Bazen kalıp olarak kullanılacak yüzey elle şekillendirilirken bazen de hazır materyallerden faydalanılabilmektedir. Bunun yanında, sanatçılar kalıpların hazırlanmasında bilgisayar ortamından da faydalanmaktadır” (Kahraman, 2012: 27).

Geçmişten günümüze seramik sanatında birçok dekor ve süsleme teknikleri kullanılmış ve geliştirilmiştir. Uygulama ve üretim açısından sağladığı kolaylık nedeniyle mühür baskılar tercih edilen bir baskı yöntemi olmuştur. “Geçmişte dokusu çıkarılabilecek rölyef etkisi olan çeşitli malzemelerin kullanıldığı mühür baskılar için günümüzde alçı mühürler, silikon mühürler, strafor mühürler, stampa mühürler ve CNC ile yapılan mühürler gibi çok daha farklı yöntemler uygulanmaktadır.” (Kaçar, 2023: 49). Yanı sıra, “mühür kişiye özeldir. Marka olarak da kullanılabilir. Teknik yapıdan rölyef baskıya benzese de aslında yüksek baskının farklı bir yorumu olup, birim tekrarına dayanmaktadır” (Kahraman, 2012: 32). Teknolojik gelişmelerin sağladığı dijital baskı tekniği aracılığıyla, fotokopi ya da lazer yazıcılardan alınan çıktılar seramik sanatında kullanılmaktadır. “Seramik yüzeyler üzerine, fotokopi makinesi ve lazer yazıcıdan alınan çıktı aracılığı ile baskı yapılabilmektedir. Genellikle toner transfer olarak adlandırılan bu teknikte kullanılan tonerlerin içeriği inorganikse ve yeterince demir oksit içeriyorsa, pişirildiğinde uçmayacak baskılar yapmak mümkündür.” (Şan Arslan, 2016: 179).

5. SANATTA DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIM

19. yüzyıla damgasını vuran “Endüstri Devrimi” ve bu devrimin ürünü olarak ortaya çıkan makineleşme, sanat alanını da etkileyerek sanatçının konu ve malzeme bakımından yeni perspektiflere yönelmesine olanak sağlamıştır (Çevik, 2018: 120). Daha sonraki dönemlerde çağdaş sanat anlayışında ortaya çıkan yaklaşımlara bağlı olarak ise farklı sanat alanlarının iç içe geçtiğini görmekteyiz. Bu sanat anlayışlarında, estetik duyarlılığın ön plana çıktığı ve üretilen sanat eserinin malzemesinden çok içeriğinin ne olduğunun önem kazandığı görülmektedir (Kılıç, 2005: 66). Daha çok plastik sanatlar alanında güçlü bir etkileşim durumu ortaya koyan bu disiplinlerarası yaklaşım, sanatçının özgün kurgusal ifadelerini daha etkili bir biçimde ortaya koymasında ona yardımcı olacak her türlü malzemeyi kullanma özgürlüğü sunmaktadır. Disiplinlerarası yaklaşıma dayalı olarak yapılan uygulamalarda, farklı disiplinlerde çalışan sanatçıların kendi disiplinlerinin çalışma yöntem ve tekniklerini özgürce paylaştıkları görülmektedir. Farklı disiplinlerin birbirleriyle çalışması ve zaman içerisinde kaynaşması, melez disiplinlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Çevik, 2018: 120).

6. BASKI TEKNİKLERİNİN SERAMİK SANATINDA KULLANIMI

Özgün baskı resim sanatında kullanılan baskı tekniklerinden bazıları seramik sanatında da dekor tekniği olarak kullanılabilir. Bu tekniklerden bazıları aşağıda sunulmuştur:

6.1.Linol Baskı

Baskı resim denilince akla gelen ilk baskı tekniklerinden biri linol baskı tekniğidir. Bu teknik baskı resim sanatında

kullanıldığı kadar seramik sanatında da dekor yapmak için yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Bu teknikle seramik boyalarının forma aktarılması ve her hangi bir motifin yumuşak ya da deri sertliğindeki bir çamur üzerine kabartma rölyef uygulamasının yapılması mümkündür. Linol baskıyla dekorlanan seramik eserlerde etkiyi daha güçlü bir şekilde ortaya koymak için bakıroksit veya kobalt gibi renklendirici oksitler de kullanılabilir (Kahraman, 2012: 30-31).

Görsel 3: Cynthia Guajardo, Seramik Üzerine Linol Baskı



Kaynak: (Kahraman, 2012: 58).

6.2.Mühür Baskılar

Çok eski çağlardan beri seramik yüzeylerde mühür tekniğiyle dekorlar yapıldığı bilinmektedir. Mühürle dekor yapma tekniği, günümüz seramik sanatçıları için de estetik bağlamda yeni bir yol açmıştır. Seramik sanatında dekor için kullanılacak mührün yapılmasında öncelikle tasarıma uygun motifler mührün üzerine çizilir. Yumuşak çamur üzerine uygulandığında motifin yüksek kalması istenen kısımları, hazırlanan mühür üzerinde oyulur. Mühür yapımında farklı malzemeler kullanılabilir. Mühürde kullanılacak malzeme seramik eserin yumuşak çamur ya da pişmiş çamur olma durumuna göre değişmektedir. Örneğin, pişmiş bir form üzerine boyalı bir süngerle mühür yapmak daha uygunken aynı tekniği yaş çamur üzerine yüksek mühür baskı yapmak için kullanmak etkili sonuçlar vermeyecektir. Benzer şekilde alçı

veya pişmiş topraktan yapılmış bir mühürle de sırust dekor yapmakta kullanmak etkili olmayacaktır (Sevim ve Kahraman, 2013: 143).

Görsel 4: Jale Ylmabaşar, Seramik Rölyef



Kaynak: (Gökdemir, 2023: 55).

6.3.Çukur Baskı (Gravür)

Çukur baskı, en basit şekliyle yüksek baskı tekniklerinin tam tersi niteliğindeki baskı tekniğidir. Bu baskı tekniğinde kullanılacak kalıplar için en kullanışlı malzemeler alüminyum, pirinç, çinko, bakır ve kurşun gibi metallerdir. Bu malzemelerin hepsi kalıp olarak kullanılabilceği gibi sanatçılar tarafından en çok tercih edilenler çinko ve kırmızı bakırdır. Seramik yzele gravür baskı yapmak için düz metal levhalara ait ihtiyaç duyulur. Bu levhalara oyulmuş motifler üzerine seramik boyalar sürüldükten sonra, çukur yerlere geçen boyaların yaş çamura aktarılması için çamur yüzeyinin de düz ve pürüzsüz olması gerekmektedir. Üç boyutlu formlar üzerine gravür baskı yapmak için, oyulmuş levhaya sürülen seramik boyları kağıt üzerine aktarıldıktan sonra, kağıda geçen motif üç boyutlu seramik yzele yapıştırılıp kaldırılmasıyla aktarılır. Gravür baskının kağıt aracılığıyla seramik yzeyeye aktarılması, bu tekniğın bombeli veya çukur yüzeylerde de kullanılmasına imkan vermektedir (Kahraman, 2012: 37-38).

Görsel 5: Güngör Güner'e Ait Gravür Baskı Uygulanmış Vazo Çalışması



Kaynak: (Kahraman, 2012: 39).

6.4.Mono Baskı

Monobaskı, ortak imge temelinde her baskıda farklı renk ve doku kullanımına dayalı olarak hazırlanan baskı tekniği olarak tanımlanabilir (Keser, 2009: 219). Seramik sanatında mono baskı; alçı, kumaş veya kağıt gibi düz bir yüzey üzerine astar, oksit, sır altı boyalarla motifler çizilmesi ve bu motiflerin yaş çamur üzerine aktarılması yoluyla elde edilen dekor tekniğidir. Tek seferlik bir baskı tekniği olduğundan, seri üretime elverişli değildir. Bu özelliğinden dolayı seramik sanayisinde yaygın kullanılan bir teknik değildir. Tek seferlik bir baskı tekniği olması, zengin leke ve doku yapmaya imkan sağlaması bağlamında sanat eserlerinde oldukça zengin bir dekor imkanı sağlamaktadır (Aslan, 2016: 171).

Görsel 6: Melynn Allen, Kumaş Üzerinden Monobaskı, 2013



Kaynak: (Aslan, 2016: 175).

6.5.Serigrafi ve Şablon Baskı

Serigrafi bilinen en eski baskı tekniklerinden birisidir. Teknik olarak temeli eski Mısır ve Çin vazolarındaki bezemelerin yapılmasında kullanılan şablon yöntemine dayanmaktadır. Bu teknikte deri, kağıt, plastik, veya metal gibi düz yüzey üzerine çizilen motifler oyularak çıkarılır. Bu işlem sonucunda oluşturulan şablonlarla seramik yüzey üzerine farklı seramik boya malzemesi kullanılarak baskılar yapılmaktadır.

Görsel 8: Sibel Sevim, “Eternity” 2009



Kaynak: (Kahraman, 2012: 63)

6.6.Dijital Baskı

Dijital baskılar seramik yüzeylere doğrudan uygulanabilme özelliğine sahiptir. Bu baskı tekniğinde lazerle yapılan baskılar ve yüksek ısılara dayanıklı seramik tonerlerle yapılan baskılar olmak üzere iki teknikle yapılmaktadır. Lazer yazıcıların kullanıldığı baskılar için demir oksit oranının yüksek olduğu yazıcı kartuşlara ihtiyaç duyulmaktadır. Lazer baskı tekniğinde seramik yüzey üzerinde siyah ve açık kahverengi arasında değişen bir renk skalası elde edilebildiğinden dolayı, bu teknikle daha çok sepya tonlarının hakim olduğu baskılar elde edilmektedir. Yüksek ısıya dayanıklı tonerlerle seramik yüzeylere baskı yapma tekniği lazer baskı tekniğiyle benzerlik göstermektedir. Bu teknikte lazer baskıya oranla daha geniş bir

renk seçeneği kullanılabilir. Yüksek ısıya duyarlı tonerler sayesinde her hangi bir görüntü çıkartma kağıtlar aracılığıyla seramik yüzeylere olduğu gibi aktarılabilir (Özgüven, 2019: 74-77).

Görsel 9: Sanver Özgüven, Dijital Baskı Uygulanmış Seramik Karolar, 15x15 cm, 2014



Kaynak: (Özgüven, 2019: 80).

7. SONUÇ

Günümüzde yaşanan teknolojik gelişmeler ve yenilik arayışları, sanatın her alanında olduğu gibi seramik sanatında da yaşanmaktadır. Bu arayışların ürünü olarak ortaya çıkan çağdaş sanat anlayışında farklı sanat alanlarının iç içe geçtiğini görmekteyiz. Daha çok plastik sanatlar alanında güçlü bir etkileşim durumunun ortaya çıkması, sanatta disiplinlerarası bir yaklaşımın ön plana çıkmasını sağlamıştır. Disiplinlerarası yaklaşıma dayalı olarak yapılan uygulamalarda, çeşitli disiplinlerde sanatçıların kendi disiplinlerinin çalışma yöntem ve tekniklerini özgürce paylaşmaktadırlar. Farklı disiplinlerin birbirleriyle çalışması ve zaman içerisinde kaynaşması, melez disiplinlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu melez disiplinlerden biri de baskiresim tekniklerinin seramik yüzeyler üzerine uygulanması sonucu ortaya çıkmıştır. Seramik sanatında

baskı tekniklerinin tercih edilmesi hem uygulama kolaylığı hem de üretilen eserlere estetik değer kazandırması yönünden güncel seramik sanatçıları tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Seramik yüzeyler üzerine geliştirilen baskı teknikleri, hem seramik sanatçılarının sanatsal ürünlerinde hem de seramik sanayisinde seri üretimlerde yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Sonuç olarak ele alındığında; sanatta disiplinlerarası yaklaşımın bir ürünü olarak, seramik sanatı ve baskı resim sanatının bir arada kullanılmasının, post modern sanat anlayışlarını düşünsel bağlamda daha da zenginleştirdiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Araz Ay, G. (2013). Pappradierung/Kağıt Gravür. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2013, Cilt 6, Sayı 12
- Arslan, R. (2011). *Alman Baskı Resim Sanatı Ve Toplumsal- Gerçekçilik Bağlamında Bir Sanatçı: Käthe Kollwitz*. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır.
- Aslan, P. Ş. (2016). Seramik yüzeylerde monobaskı uygulamaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (18), 169-185.
- Çevik, N. (2018). Disiplinler arası etkileşimler kapsamında alternatif malzemeler ve seramik-baskı resim yakınlaşmaları üzerine bireysel uygulamalar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 111-133.
- Demir, H. (2012). Özgün Baskıresim Sanatı ve Sanatta Demokratik Yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*, (20), 73-81.
- Demirci, U. (2021). *Özgün Baskıresimde Toksik Olmayan Malzeme İle Tekniklere İlişkin Yeni Yaklaşımlar*. Işık

Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel İletişim Tasarımı Yüksek Lisans Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Esmer, H. (2014). Baskırsimde Deneysel Arayışlar, *Art in Society- The Lives of Art, Roma: Spienza University of Rome*, <http://hayriesmer.com/makale/baskiresimde-deneysel-arayislar/53?ln=tr> (Erişim Tarihi: 14.12.2023).

Frigola, D. , R. (2006). *Seramik dekoratif teknikler*. Çev: Feza Altunç. İstanbul: İnkılap Kitabevi .

Gökdemir, M.,A.(2017). *Bilişsel çıraklık yönteminin görsel sanatlar dersinde 6. sınıf öğrencilerinin seramik eğitimine yönelik özyeterlik inançlarına, tutumlarına ve algularına etkisinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

Gökdemir, M.A.(2023). Jale Yılmazbaşar'ın eserlerindeki göz ve horoz imgelerinin Anadolu kültürü ve sembolleri açısından incelenmesi. *Art-E*, 16(31), 46-61.

Gürcüm, B. H. ve Yıldırım, R. (2019). Serigrafi Baskıda Gaze Boyutunun Baskı Kalitesine Etkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(63), 494-504.

İlter, O. (2016). *Seramik sanatında görsel anlatım ögesi çizgi ve sgraffito* (Doctoral dissertation, Anadolu University (Turkey)).

Kacar, B. (2010). *İlköğretim okullarına yönelik seramik eğitimi program önerisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Kaçar, V. (2023). Tarihsel Süreçte Bir Kimlik Kavramı Olan Mühürler Ve Günümüzde Yeni Mühür Baskı Yöntemleri. *The Journal of Academic Social Science Yıl:11, Sayı: 139, Nisan 2023, s. 46-55*

- Kahraman, D. (2012). *Seramik Yüzeyler Üzerinde Baskı Tekniklerinin Araştırılması Ve Uygulanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Keser, N.(2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kılıç Ateş, S. (2017). Baskı Sanatlarının Günümüz Örnekleri. *Inonu University Journal of Arts and Design*, 7(15), 199-210.
- Kılıç Kapat, S. (2005). “Yaratmak Üzerine”, *Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 20.
- Köpüklü, M. (2019). Silindirik yüksek formların seramik tornasında şekillendirilmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (23), 241-260.
- MEB, (2008). Mesleki Eğitim Ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, *Seramik Ve Cam Şekillendirme Antik Form Şekillendirme*. MEB, Ankara.
- Mutlu, S. (2023). *Seramik Şekillendirme*. Efe Akademi Yayınları.
- Özgüven, S. (2019). Seramik Yüzeylerde Dijital Baskı Uygulamaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(1), 72-83.
- Sevim, S. S., & Kayalıoğlu, A. C. (2018). Seramik heykel sanatında kullanılan çamurların elle şekillendirme açısından incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 291-303.
- Sevim, S. S., Kayalıoğlu, A. C. (2018). Seramik heykel sanatında kullanılan çamurların elle şekillendirme açısından incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 291-303.
- Sevim, S., & Kahraman, D. (2013). Yaş Çamurlar Üzerinde Uygulanan Mühür Dekorları ve Çağdaş

Uygulamalarından Örnekler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(5), 140-151.

Shinner, L (2020), *Sanatın İcadı*, 7. Baskı. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Sözen. M. Ve Tanyeli, U. (2005). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şan Arslan, P. (2016). Seramik Yüzeylerde Monobaskı Uygulamaları. *STD 2016 Aralık*, 169-185. e-ISSN 2149 – 6595.

TDK (Türk Dil Kurumu). (2011). *Genel Türkçe sözlük*.

URL-1: <https://www.antikalar.com/picasso> (8.12.2023).

Ünal, S. (2021). Estetik-sanat-zanaat yaklaşımıyla seramik sanatı üzerine düşünceler. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 195-224.

Yardımcı İ. ve İrdelp V. (2013) Günümüz Çini Sanatında sgraffito Tekniği ve Uygulamaları. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (13), 139- 152, 139, 143,

Yayan, G.,H., Gökdemir, M.,A. (2019). Mustafa Tunçalp ve Tufan Dağistanlı seramiklerindeki kuş heykellerinin form, renk ve ek malzeme açısından değerlendirilmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 7(71), 303-318.

NİCCOLO PAGANİNİ MOSES-FANTASY (Gioachino Rossini "*Mosè in Egitto* "-Dal tuo stellato soglio) ADLI ESERİNİN FORM VE VİYOLONSEL ÇALIŞ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Sela Can DÖKMECİ¹

Batuhan IŞIK²

1. GİRİŞ

Müzikte romantik dönem yaklaşık olarak 19. Yüzyılın başından başlayıp 20. Yüzyılın başına kadar olan dönemi kapsamaktadır. Romantizm klasik dönemin kuralcı anlayışına tepki olarak doğmuştur. Liszt, Paganini, Brahms, Chopin gibi ünlü isimler de bu dönemde yaşamış ve döneme büyük katkılar sağlamıştır. Sanatın sistemleşerek felsefi düzlemde analiz edilmesi de bu yenilik ve değişim atmosferinde meydana gelmiştir.³

Romantik dönemin etkileriyle başlayan yenilik ekolü, müzikte de karşılık bularak değişimi beraberinde getirmiştir. Dinamik ezgiler yerini daha duygusal ve zengin ezgilere bırakmıştır. Farklı çalım tekniklerinin ortaya çıkması, armoninin renklenmesi, ezgilerin uzun ve daha açıklayıcı olması, ritimlerdeki özgür düşünce başta gelen değişikliklerdendir ve

¹ Doçent, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, scandokmeci@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0783-5938

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, batuhanisik@trakya.edu.tr, ORCID: 0009-0008-7034-3873

³ *The Romantic Period of Music*, <https://www.connollymusic.com/stringovation/the-romantic-period-of-music> (10.01.2023)

müziğin önemli başkalaşım-değişim özelliklerini oluşturmaktadır.⁴

İtalyan keman virtüözü olan N. Paganini, yaşadığı dönemin ve sonrasının en önemli keman virtüözlerinden biridir. Sadece günümüz keman tekniğine katkıda bulunmamış ayrıca gitar ve oda müziği alanında da birçok eser bestelemiştir⁵. Yazdığı eserlerin birçoğu dünyaca ünlüdür. Farklı teknikler kullanarak sergilediği eserleriyle keman tarihinin en ünlü virtüözü olmuş ve diğer romantik dönem bestecileri tarafından virtüözlüğün önemini fark edilmesini sağlamıştır.

Niccollo Paganini'nin “Marfan sendromu” adı verilen bir hastalığı vardı.⁶ Marfan sendromu, normal dışı bağ dokusu yapısı ve bağların gevşekliği olarak kısaca açıklanabilir. Paganini ise bu hastalık yüzünden olumsuz bir düşünceye kapılmamış aksine bu hastalığı avantaja çevirmiştir. Paganini konserlerinde genellikle son parçalarını tek bir telde çaldı⁷. En bilinen konser geleneklerinden birisi, konser sırasında üstteki üç teli koparmak ve kemanın sadece sol telinde seslendirdiği parça ile konseri bitirmektir. Rossini'nin Mısır'daki Musa'sından bir tema ve çeşitlemeler olarak bilinen Moses-Fantasy, böyle bir eserin en bilinen örneğidir. Paganini başka virtüözlerin bu eseri icra etmesini istemediğinden, hiçbir el yazması yoktur. Eser Paganini'nin ölmesinden sonra 19.yy. da yayınlanmıştır ve yayımlandıktan sonra sansasyon haline gelmiştir.⁸

Orijinal adı “Moses'in Egitto” olan Moses Fantasy ilk olarak 1818 yılında N. Paganini tarafından çalınmıştır. Eseri

⁴ Kazım çapacı syf.3 (romantik dönem müziği) 2021

⁵ John Sugden, *Paganini, his Life and Work*, 1. Baskı, Tfh Pubns Incp, İngiltere, s.17

⁶ Paul David, *Paganini, Niccolo A Dictionary of Music and Musicians*, Musical Times Publications Ltd., İngiltere, s. 628–632.

⁷ Cotton Mather, “Paganini Misunderstood” <https://www.violinist.com/discussion/thread.cfm?page=2323>, (12.01.2023)

⁸ Edgar İstel a.g.e., s. 20

viyolonsel için düzenleyen kişi ise Maurice Gendron'dur. Viyolonsel düzenlemesindeki Moses Varyasyon da Paganini'nin eserinde tek bir telde çalma tekniği korunmuştur. Ancak viyolonsel de en üst tel olan la telin de seslendirilmektedir, daha kolay eşlik ile detaylandırılmış, oktav olarak aşağıya çekilmiştir ve daha romantikleştirilmiştir⁹.

2. NİCCOLO PAGANINI'NİN ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİNE KATKILARI

*Bazı isimler vardır, bu isimlerin üzerinde çokça düşünülmesi gerekir: Handel, Bach, Beethoven bu isimlerin en önde gelenlerinden olsalar da hiçbiri Paganini'nin olağanüstü bireyselliğine sahip değildi.*¹⁰ Romantik Dönem bestecileri, müziği özünde bireysel ve duygusal bir ifade aracı olarak gördüler. Müziği, insani duyguların tamamını ifade etme aracı ve bu konudaki en uygun sanat biçimi olarak görüyorlardı. Müziğin, genellikle farklı hikayeler anlatma biçimi kullanarak izleyiciyle iletişim kurması beklenmekteydi¹¹.

27 Ekim 1782 de Cenova şehrinde dünyaya gelen N. Paganini 6 çocuklu bir ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. N. Paganini yoksul bir ailede doğmuştur. Babası mandolin çalarak ek gelir kazanmaya çalışmaktadır ve asıl mesleği ise tüccarlıktır.¹² Paganini 5 yaşında babasından mandolin öğrenmeye 7 yaşında ise keman çalmaya başlamıştır.

⁹ Paganini: Variations On The "Moses" Theme By Rossini <https://cellofun.eu/repertoire-library-transcriptions-for-cello/paganini-for-cello/paganini-variations-on-the-moses-theme-by-rossini/> (28.12.2022)

¹⁰ The Romantic Period of Music, <https://www.connollymusic.com/stringovation/the-romantic-period-of-music> (10.01.2023)

¹¹ The Romantic Period of Music, <https://www.connollymusic.com/stringovation/the-romantic-period-of-music> (10.01.2023)

¹² A Short biography of Nicolo Paganini 1782-1840 https://www.maestronet.com/m_library/violinist/19250801.pdf (02.01.2023)

Aslında Paganini'yi keman çalmaya zorlayan kişi babasıdır. Öyle ki müzikal durumunu beğenmediği zamanlarda açlıkla ve şiddetle tehdit ederek bu süreci yoğun psikolojik ve fiziksel şiddetle yürütme yoluna gitmiştir.¹³ Babasının yoğun baskısı altında müzikal eğitimi devam eden Paganini'nin yaşına rağmen müzikte hızlı gelişim göstermesi dikkatlerden kaçmamış ve babası onun daha profesyonel kişilerden ders alması gerektiğine karar vermiştir. Babasının bu kararı alma sebeplerinden en önemlisi, onun artık bilgi, birikim ve yetenek olarak kendisinden üstün olmasıdır. Paganini babasının bu kararından sonra Cenova'nın en iyi kemancılarından ders almaya başlamış ve çevresi hayatına giren öğreticileri sayesinde genişlemeye başlamıştır. Bu tanıştığı kişilerin tespiti ile Paganini'nin babasının yeteneğinin üzerine çoktan çıktığı anlaşılmıştır.¹⁴ Niccolo Paganini, 26 Mayıs 1794 tarihinde, 12 yaşında olmasına rağmen, ilk halka açık performansını kilisede sergilemiştir. Paganini'nin müzik alanındaki olağanüstü hızlı ilerleyişi, ona büyük sorumluluklar yüklemiştir. Öğretmeni A. Costa'nın Paganini'yi kabul etme şartları arasında, genç sanatçının haftalık olarak farklı kiliselerde yeni bir konçerto çalma yükümlülüğü de bulunmaktadır. Ne kadar farklı dünyalara girse de babası elini Paganini'nin üzerinden çekmez ve hala babasının katı tutumu, gözlemi altında çalışmalarına devam etmek durumunda kalmaktadır. Katı bir disiplin altında, sosyal hayat ve kişisel zaman gibi imkanlardan yoksun olarak çalışmalarını sürdüren Paganini'nin hayali olan Rolla'dan eğitim alma kararını gerçekleştirmek için harekete geçer fakat önünde engel olan maddi güçlüklerin olduğu bilinmektedir. Bu durumda yakınları olan Markiz Gian Carlo di Negro, Paganini için bir bağış konseri düzenlenmiştir. Bu konserden elde edilen para sayesinde Paganini hayaline

¹³ Edgar Istel, *Paganini*, 1. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1952, s. 4.

¹⁴ Stephen Stratton, *Nicolo Paganini: His Life and Work*, 1. Baskı, E. Shore And Co. Londra, 1907, s.57.

kavuşmuş ve Parma'ya gidebilmiştir.¹⁵ Birkaç ay Rolla' dan ders alan Paganini, hocası Rollanın tavsiyesi üzerine başka bir hocaya gönderilmiştir.

Niccolo Paganini; 1801 yılında (18 yaşındayken) Lucca Cumhuriyeti Orkestrasında baş kemancı olarak çalmaya başlamıştır. Orkestra dışında artakalan zamanlarında da sanatını farklı mecralarda icra ederek önemli gelirler elde edebilmiştir. Yaşının ilerlemesine rağmen hala babasının baskısı altında olan Niccolo Paganini artık bu baskıdan kurtulmuş ve şöhreti gün geçtikçe artmıştır. Fakat küçükken babasından gördüğü kötü alışkanlıklar (kumar, kadınlara düşkünlük) onun keman yeteneğini gölgede bırakmaya başlamış ve hayatını ciddi yönde değiştirmiştir. Hatta bir gün konserde kazandığı tüm parasını bir günde kaybettiği söylenilmektedir.¹⁶ Niccolo Paganini, yeteneklerini sergilemek amacıyla saraya davet edilmiş ve yetenekleri ile Fransız prensesi Elisa Bonaparte'nin beğenisini kazanmıştır. Göstermiş olduğu performanstan etkilenen Elisa, Paganini'yi saray orkestrasında görevlendirmiştir. Bu dönemde Paganini kendi tarzı olan iki ve tek telde keman çalma stilini günden güne geliştirmiştir.¹⁷ Elisa Bonapart'ın Toskana Büyük Düşesi olmasından sonra, Floransa'ya giden Paganini, orada da büyük konserler vermeye devam etmiş ve birkaç yıl boyunca turneler düzenlemiştir. Yaptığı konserlerle birlikte insanlar arasında ünü duyulmasına rağmen, Avrupa'nın geri kalan kısmında yeterince tanınmamakta olan Paganini, 29 Ekim 1813'te Milano'daki La Scala Operası'nda verdiği konseriyle artık herkes tarafından tanınmaya ve ilgi görmeye başlamıştır.¹⁸ 1814 yılında yayınlanan bir gazeteye göre Paganini, "dünyanın en iyi

¹⁵ Dicle Özkök, "Niccolo Paganini'nin Müziği ve Keman Eserleri", (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi,2010), s. 3.

¹⁶ Edgar Istel, *a.g.e.*, s.5.

¹⁷ Edgar Istel, *a.g.e.*, s.7.

¹⁸ Ahmet Hamdi Zafer, "Niccolo Paganini'nin Keman Eserlerinin İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2005), s. 18.

kemancısı’’ olarak gösterilmiştir¹⁹. Aynı dönemli içerisinde Paganini ile ilgili ilginç düşünceler dile getirilmeye başlanıp söylentiler ortaya atılmaya başlandı: Paganini 1824 yılında halk tarafından şeytan ile bağdaştırılmıştır.²⁰

Paganini, yaşamı devam ettiği sürece hastalıklarla uğraşmak zorunda kalmıştır. Doktoru, kesinliği olamamasıyla beraber marfan sendromundan şüphelendiğini belirtmiştir. Hastalıktan ziyade Pagani’ nin yoğun temposu ve yaşam tarzı sağlığına zarar vermiştir. 1820’lerin başında yaşadığı görme bozukluğu rahatsızlığıyla sahne ışıkları onu rahatsız etmeye başlamış ve mavi camlı gözlük takmaya başlamıştır. ²¹Eylül 1834 tarihinde, Paganini'nin sağlık sorunları nedeniyle konser faaliyetlerine nokta koymak zorunda kaldığı bir döneme şahit olunmuştur. Sağlık problemleri, müzikal performanslarını sürdürmesini engelleyen belirgin bir faktör olmuştur. Paganini'nin keman tekniklerini ve bilgisini gizli tutma amacına yönelik bazı iddialara rağmen, tersine bir tutum sergileyerek, sahip olduğu bilgi birikimini diğerlerine aktarmaya kararlı bir yaklaşım benimsemiştir. Bu bağlamda, Paganini'nin bilgi ve deneyimlerini paylaşma amacıyla yayımladığı kitaplar, bu çabasının somut örnekleri olarak günümüze kadar ulaşmıştır.

1838 yılında Paganini sağlığına kavuşmak için doktorlarının tavsiyesini dinlemiş ve Marsilya’ya yola çıkmıştır. Gittiği yerde de sağlığı kötüye gitmiş ve oradan da ayrılıp Nice’ e gitmek zorunda kalmıştır. 1840 yılının mayıs ayında Nice Piskoposu, Paganini ‘ye ölmeden önceki son ayını gerçekleştirilmesi için yerel bir bölge papazı göndermiştir.

¹⁹ Edgar Istel, a.g.e., s. 9.

²⁰ Robert W. Berger, “The Devil, the Violin, and Paganini: The Myth of the Violin as Satan’s Instrument”, Religion and the Arts, Cilt 16, Sayı 4, 2012, s. 319

²¹ Halil Tekiner, “Paganini'nin Bağ Dokusu Hastalığı”, https://www.academia.edu/35965978/Tekiner_Halil._Paganininin_ba%C4%9F_dokusu_hastal%C4%B1%C4%9F%C4%B1._Andante_2013_10_80_58-59 (14.01.2023)

Paganini, ayinin erken olduğunu varsayarak bu ayin teklifini geri çevirmiş ve papazı geri göndererek reddetmiştir.²² Aradan bir hafta geçmeden 27 Mayıs 1840 da Paganini, iç kanama nedeniyle vefat etmiştir. Paganini' nin naaşı ortalıkta söylenti olan şeytanla iş birliği yaptığı, dinsiz olduğu iddiaları sebebiyle kilise tarafından defnedilmemiştir.²³

Niccolo Paganini'nin ölümünün ardından kilisenin defin engelleyici tutumu nedeniyle, Paganini'nin naaşı dört yıl süresince çeşitli yerlere nakledilmiştir. Bu süre zarfında, naaş özenle mumyalanmış ve konser elbisesi giydirilmiş olarak korunmuştur. 1876 yılında, kilisenin tutumunda değişiklik olmasıyla birlikte, Paganini'nin naaşı nihayet bir mezarlığa defnedilmiştir. Ancak, hikâye 1893 yılına kadar sona ermemiştir; Çek kemancı Frantisek Ondricek, Paganini'nin torunu Attila'yı ikna ederek, kemancının naaşını görmesine izin vermiştir. Bu etkileşimden sonra, 1896 yılında Paganini'nin naaşı, Parma'daki yeni bir mezarlığa tekrar defnedilmiştir.

3. MAURİCE GENDRON'UN VİYOLONSEL ESERLERİ VE TEKNİKLERİ ÜZERİNE ETKİLERİ

Maurice Gendron Fransız bir çellist, öğretmen ve şeftir. Çoğu kişi tarafından 20. Yüzyılın en büyük çellistlerinden biri olarak kabul edilir.²⁴ Gendron, standart konçerto repertuarının çoğunu Bernard Haitink, Raymond Leppard ve Pablo Casals gibi şeflerle ve Viyana Eyaleti gibi orkestralarla kaydetmiştir. Philippe Entremont ve Jean Françaix gibi piyanistlerle sonat repertuarını kaydetmiştir ve 25 yıl boyunca Yehudi ve

²² Paul David, *a.g.e.*, s. 628-632.

²³ Paul David, *a.g.e.*, s. 628-632.

²⁴ Robin Stowell, *The Cambridge Companion to the Cello (Cambridge Companions to Music)*,1. Baskı, Cambridge University Press, 1999, s. 88.

Hephzibah Menuhin ile ünlü bir piyano üçlüsünün üyesi olmuştur. Ayrıca J. S. Bach'ın solo viyolonsel sütünlerinin ünlü bir kaydını yapmış ve Edison Ödülüne laik görölmüştür.

Gendron, Musikhochschule Saarbrückende, Yehudi Menuhin Okulunda ve Paris Konservatuarında öğretmenlik yapmıştır. Öğrencileri arasında Colin Carr, Chu Yibing ve Jacqueline du Pré bulunmaktadır. 2013'te eski bir öğrenci, Gendron'un 60'lar ve 70'lerde Yehudi Menuhin Okulu'nda kaldığı süre boyunca genç öğrencilere karşı tacizde bulunduğunu iddia etmiştir fakat Yehudi Menuhin okulu müdürü Richard Hillier, iddialardan haberdar olduğunu ancak okul belgelerine göre Gendron' un davranışı hakkında herhangi bir endişenin dile getirilmediğini söylemiştir.²⁵ Gendron'un diğer öğrencileri onu çok katı, hatta sorunlu ancak etkili ve iyi bir öğretmen olarak tanımlamışlardır.²⁶ Gendron, Boccherini'nin sib majör Konçertosunu Grützmacher'in versiyonu yerine orijinal haliyle kaydeden ilk modern çellisttir. Bu kayıt eleştirilenler tarafından büyük beğeni toplamış ve bir klasik olarak kabul edilmiştir.²⁷ Prokofiev'in Viyolonsel Konçertosu'nun ilk Batılı performansını Walter Susskind yönetiminde Londra Filarmoni Orkestrası ile vermiştir. Viyolonsel çalma tekniği Walter Grimmer ile yazdığı ve 1999'da Schott tarafından yayınlanan "L'Art du Violoncelle" adlı kitabında özetlenmiştir. Gendron'un kayıtları ve öğrencileri gelecek nesiller için en büyük mirasıdır. Klasik müzik dünyasına yaptığı katkılar hem icracı hem de bir öğretmen olarak hatırlanıp korunmaktadır.

²⁵ Gallagher, Paul; Sanchez Manning (9 Mayıs 2013). "Ünlü çellist kötü niyetli bir canavardı, eski öğrenci diyor". Bağımsız. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2013.

²⁶ Lluis Claret'in Röportajı".

²⁷ Margaret Campbell, *The Great Cellists*, Faber And Faber Ltd, Londra, 2011, s. 125.

4. NİCCOLO PAGANİNİ’NİN “MOSES FANTASY” ADLI ESERİ

Paganini’ nin sürekli kopan tellerle resital vermesi her zaman anlatılagelen bir olaydır. Paganini aslında telleri koştuktan sonra doğaçlama yapmayı tercih etmiştir fakat bu hikâyenin başka bir yorumu da anlatılır. İkinci anlatıma göreyse 1818 yılında yazılan bu eser, Paganini ’nin konserlerinde üst üç teli koparıp gösteri için sadece g(sol) teliyle çaldığı eserlerden biridir²⁸. İlk olarak Paganini tarafından yazılan ve seslendirilen eserin, çellistlerin çaldığı versiyonu Maurice Gendron’un düzenlemesidir. Bu düzenleme de eseri tek telde çalma fikri korunmuştur. Eser üst düzey ve ulaşılamaz denilen teknik zorluklarla zenginleşmiştir. Bu eserdeki geniş melodik temalarda, Rossini ’nin “Musa Mısır’da” operasındaki temalarının etkileri görülmektedir. İcracıları zorlayacak pasajlar ve müzikal unsurlar bulunmaktadır.

5. TANIMLAR

5.1Adagio: Tempo terimidir, Oldukça ağır bir tempodur.²⁹

5.2Artiküle: İfadelendirme anlamına gelir, sesin net çıkmasıdır ve özellikle hızlı pasajlarda notaların tane tane çıkmasıdır.³⁰

²⁸ “Paganini: Rossini'nin Musa Teması Üzerine Çeşitlemeleri” https://cellofun-eu.translate.google.com/repertoire-library-transcriptions-for-cello/paganini-for-cello/paganini-variations-on-the-moses-theme-by-rossini/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc

²⁹ İtalyanca müzik terimler: [https://www.musicca.com/tr/muzik-terimleri\(13.01.2023\)](https://www.musicca.com/tr/muzik-terimleri(13.01.2023))

³⁰ Deniz Arat Çöloğlu, *terminolojiden Analize Alıştırmalı Müzik Teorisi*, 2. Baskı, Pan Yayıncılık.

5.3Entonasyon: Ses frekansının doğru olmasıdır. Bir eserin seslendirilmesinin de nota perdelerini net basmak; sesleri doğru çıkarmak.³¹

5.4Flajöle: Yaylı sazlarda çıkarılan ısıklık sesine benzer seslerdir.³² İki ayrı şekilde elde edilirler;

1) Parmağın dokunmasıyla, doğal flajöleler.

2) Bir tele basıp, diğer parmağın tele dokunması ile elde edilen flajöle.

5.5 Glissando: Müzikte "kayarak" anlamına gelmektedir. Parmağı bir tel üzerine basarak kaldırmadan bir notadan diğer notaya geçiş şeklinde olur.³³

5.6 Legato: Birlikte, bağlı. Notaların birbirine bağlı aralıksız seslendirilmesi.³⁴

5.7 Spiccato: Notaları birbirinden ayrı şekilde seslendirme, notalar tek tek ve net duyulmalıdır. Yayın tele düşmesi ve zıplama hareketi ile kontrollü bir hareketin devam etmesi.³⁵

5.8 Staccato: Notaları tek tek ve birbirinden ayrı seslendirme.³⁶

³¹ Entonasyon nedir: [https://www.classical-music.com/features/musical-terms/intonation-meaning\(13.01.2023\)](https://www.classical-music.com/features/musical-terms/intonation-meaning(13.01.2023))

³² Zafer, Ahmet Hamdi *a.g.t.*, s.15.

³³ Glissando nedir: [https://emastered.com/tr/blog/music-terms\(13.01.2023\)](https://emastered.com/tr/blog/music-terms(13.01.2023))

³⁴ Zafer, Ahmet Hamdi *a.g.t.*, s.16.

³⁵ Zafer, Ahmet Hamdi *a.g.t.*, s.16.

³⁶ Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960), s. 708

5.9 Sul ponticello: Enstrümanın köprü kısmına yayı çok yakın yere sürterek çalınan teknik. İtalyancası ‘‘köprü üstünde’’ anlamına gelir.³⁷

5.10 Ricochet: Bu teknik arşenin zıplaması ile meydana gelir. Diğer zıplatma tekniklerinden en önemli farklılığı yayın yukarıdan hareket ile başlayıp aynı yönde zıplatılmasıdır.³⁸

5.11 Varyasyon: Çeşitleme, bir temanın değişikliklerle yinelenmesi.³⁹

5.12 İntrudizuone(pregiera): Eserin varyasyonlardan önceki giriş kısmıdır.⁴⁰

6. YÖNTEM

Bu çalışma betimsel yöntem kullanılarak hazırlanmıştır ve Niccolo Paganini’ nin bestelediği MOSES-FANTASY eseri incelenmiştir. Bu eseri incelemedeki temel amaç; araştırılması hedeflenen konu hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin araştırılmasıdır. İlk olarak keman için yazılmış olan bu eserin viyolonsele uyarlanması ve bu uyarlanma sonucunda oluşan yeni eserin varyasyonlarını teknik açıdan incelemek temel amaçtır. Bunun yanı sıra Niccolo Paganini, Maurice Gendron ve bestecilerin yaşadığı dönem olan; romantik dönem hakkında araştırma yapılmıştır. Araştırmada genelden özele giden bir anlatım türü vardır.

³⁷ Sul Ponticello: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/sul%20ponticello>(14.01.2023)

³⁸ Ricochet tekniği: <http://violinmasterclass.com/en/masterclasses/right-hand/ricochet>(14.01.2023)

³⁹ Varyasyon: <https://www.britannica.com/art/musical-variation>(14.01.2023)

⁴⁰ Zafer, Ahmet Hamdi *a.g.t.*, s.17.

7. BULGULAR VE YORUM

Genelden özele giden bir anlatıma sahip olan bu çalışmada araştırılacak konular genelden başlamıştır. Romantik dönem, Niccolo Paganini ve Maurice Gendron sırasıyla araştırılıp dokümana eklenmiştir. Çoğu yabancı makalelerden edinilen bilgiler Türkçeye çevrilip araştırmaya eklenmiştir. İkinci bölüm olarak eserin incelenmesine geçilmiştir. İkinci bölümde ilk olarak eserin viyolonsele uyarlaması incelenmiştir. Eserde kullanılan çalım teknikleri belirlenmiştir ve örnekler üzerinden gösterilmiştir. Tüm varyasyonlar tek tek incelenmiş ve örneklerle desteklenmiştir.

7.1. Niccolo Paganini'nin "Moses Fantasy" Adlı Eserininin Teknik Açıdan İncelenmesi

1. **İntruduzuone(preghiera):** Eserin varyasyonlardan önceki giriş kısmıdır. Şarkı söyler gibi çalınır burada senfonide çalınan tema sık sık tekrarlanır. Legatolar pürüzsüz ve etkileyici bir teknik ile yapılmalıdır.
2. Bu giriş teması legato yay teknikleri ve romantik biçimde başlar. Farklı tekniklerle ve değişik biçimlerde sonraki Pasajlarda da tekrarlanmaktadır. Bu pasajlar flajöleler, stakatolar ile işlenmiştir. Burada flajöle, stakato teknikleri ve bu tekniklerin değişik varyasyonları kullanılarak çalınır.

Şekil 1: 1-8. Ölçüleri Arası



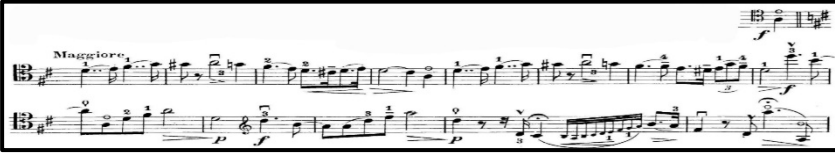
Eserin giriş kısmında bulunan bu pasajda ise tonalite Do Majör olur ve flajöle tekniği ile çalınır. Buradaki flajöleler ıslık sesine benzemektedir. Mümkün olduğunca doğru entonasyon ile geçişleri belli etmeden bütün halinde çalınmalıdır.

Şekil 2: 23-29. Ölçüleri Arası



Burada eser Re Majör tonuna geçer ve minör tonda olan temanın aynısı Majör olarak çalınır. Buradaki yay teknikleri legato olmalıdır bazı yerlerde keskin ve net bir üslupla çalınmalıdır. Bu tema daha ne neşeli ve coşkulu çalınmalıdır.

Şekil 3: 29-42. Ölçüleri Arası



7.2. Tema “tempo di marcia”

Giriş kısmından sonra varyasyonlardan önce olan tema, eserin nasıl ilerleyeceğine dair bize ipuçları vermektedir. Marş temposunda ve karakterinde çalınmalıdır. Notalar staccato, dörtlük notalardan önceki süslemeler hafif glissando ile zenginleştirilebilir. Yayın köküne yakın bir kısımda çalınmalıdır ve üst pozisyonlardaki geçişlerin dikkatli ve kontrollü bir şekilde çalışılması gerekmektedir.

Şekil 4: 46-63. Ölçüleri Arası



7.3. Varyasyon 1:

Tema kısmına benzer fakat ayrı nota kalıpları ve farklı yay teknikleri ile icra edilir. Bu varyasyon da sotiye tekniği, richocet ve flajöle notalar bulunur. Sotiye tekniği yayı çok küçük ve hızlı bir şekilde kullanarak yapılır. Spiccato gibidir fakat daha noktasız ve çok zıplatmadan yapılır.

Şekil 5: 64-74. Ölçüleri Arası.



7.4. Varyasyon 2:

Aynı tarafa çekerek gelen staccato'larda sesler birbirinden ayrılmalı ve artiküle şekilde acele edilmemelidir. Staccato, seslerin kesik kesik çalınarak birbirinden ayrıldığı, bu esnada yayın tellerden kopmadığı bir tekniktir. Paganini bu bölümde genel olarak aynı yönde çekerek staccato tekniği kullanmıştır. Çekerek yapılan staccatolar zor bir teknik olduğu için, ağır tempoda çalışmaya başlayıp yavaş yavaş hızlandırarak çalışmaya devam etmek gerekir. Staccatonun yapılmasında iki zorluk vardır. Biri yayı kontrol etmek, diğeri de yay ile sol el arasındaki uyumun sağlanmasıdır.

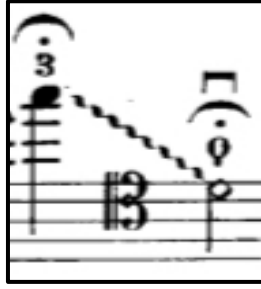
Şekil 6: 82-93. Ölçüleri Arası.



7.4.1. Ricochet Tekniği

Yayın zıplatılmasına dayalı bir tekniktir. Ricochet'nin diğer tekniklerden farkı yayın ilk seste zıplatılması ve bu şekilde elde edilen hızla ses grubunun tek hareketle çalınmasıdır. Ricochet'nin hızı ayarlanabilir. Yayın yerini değiştirerek, zıplamanın yüksekliğini ve şiddetini kontrol ederek yapılmalıdır. Paganini eserlerinin genelinde bu teknik çok yaygındır.

Şekil 7: 107. Ölçü



Giriş kısmındaki benzer flajöle notalar burada da kullanılmıştır. Pasajın tekrarı flajöle notalara yazılmıştır, net bir tını elde etmek gerekir, bunun için pus parmağı sert basılmalı ve dörtlü Aralık temiz kurulmalıdır.

Şekil 8 107-118. Ölçüleri Arası



7.5. Varyasyon 3

Eserdeki son varyasyon olan 3.varyasyon, eserin en zor çalım tekniklerine ve ştrihlerine yer vermektedir. En önemlisi ise Paganini'nin imzası olan 2 bağlı 1 ayrı olacak şekilde çalınan pasajlardır. Bu pasajlar keskin ve artiküle çalınmalıdır. Bilek için

oldukça ters bir harekettir yavaş çalışılarak, farklı ştrihler de ve ştrihin tersi yapılarak çalışılmalıdır.

Şekil 9: 119-136. Ölçü Arası



8. SONUÇ

Niccolo Paganini gerek hayatı gerek müzisyenliği bakımından detaylı incelenmiştir. Müziğe kattığı önemi anlatılmıştır. Bu çalışmada tümden gelim tekniği uygulanmıştır. Niccolo Paganini' nin yaşadığı romantik dönemden bahsedilmiştir ve ardından Niccolo Paganini' nin hayatından bahsedilmiştir. Moses fantazy eserini viyolonsele uyarlayan Maurice Gendron' nun hayatı ve eserlerinden kısaca bahsedilmiştir. Eseri inceleme kısmına geçtikten sonra eser bölüm bölüm ele alınıp detaylı bir şekilde incelenmiştir. Niccolo Paganini' nin eserlerinin günümüze kadar ulaşması ve icracılar tarafından hala icra edilmesinin bu eseri detaylı incelememde önemi olduğunu vurgular. Viyolonsele uyarlanmış bu keman eserinin müzikalite, üslup ve teknik açıdan ele alınarak eserin içerisindeki farklı çalış tekniklerinin ve farklı varyasyonların daha kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir. İcracıların teknik bakımdan daha iyi performans gösterebilmeleri için bu eseri daha detaylı incelemek ve onlara bir açıdan eserin çalış teknikleri hakkın da bilgi aktarımı yapmak ve öneriler sunup eserde nelere dikkat edileceği gibi bilgilerle araştırmaya sonuçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Hamdi Zafer, “Niccolo Paganini' nin Keman Eserlerinin İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2005), s. 18.
- Berger, Robert W. (2012). a.g.m, syf. 321.
- Dicle Özkök, “Niccolo Paganini' nin Müziği ve Keman Eserleri”, (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi,2010), s. 3.
- Edgar Istel, *Paganini*, 1. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1952, s. 4.
- Gallagher, Paul; Sanchez Manning (9 Mayıs 2013). "Ünlü çellist kötü niyetli bir canavardı, eski öğrenci diyor". Bağımsız. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2013.
- Gerhard Mantel ile söyleşi”.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th ed, 1954, Vol. IV, p. 821
- Instrument”, *Religion and the Arts*, Cilt 16, Sayı 4, 2012, s. 319.
- John Sugden, *Paganini, his Life and Work*, 1. Baskı, Tfh Pubns Incp, İngiltere, s.17
- Margaret Campbell, *The Great Cellists*, Faber And Faber Ltd, Londra, 2011, s. 125.
- Paul David, *Paganini, Niccolo A Dictionary of Music and Musicians*, Musical Times Publications Ltd., İngiltere, s. 628–632.
- Paul David, *Paganini, Niccolo A Dictionary of Music and Musicians*, Musical Times Publications Ltd., İngiltere, s. 628–632.
- Robert W. Berger, “The Devil, the Violin, and Paganini: The Myth of the Violin as Satan’s

Robert W. Berger, *a.g.m.*, s. 320.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

“Paganini: Rossini'nin Musa Teması Üzerine Çeşitlemeleri”

https://cellofun-eu.translate.google.com/repertoire-library-transcriptions-for-cello/paganini-for-cello/paganini-variations-on-the-moses-theme-by-rossini/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc(10.11.2022)

TÜRK MÜZİK EĞİTİMİ SİSTEMİNDE ULUSAL ÇOCUK MÜZİK MÜZELERİNİN YAPILANDIRILMA SÜRECİNE İLİŞKİN MODEL ARAŞTIRMA

Özge ÇONGUR YEŞİLKAYA¹

1. GİRİŞ

Teknolojinin sunduğu sayısız imkanlar sayesinde, öğrenme-öğretim ve eğitim deyince aklımıza ilk gelen yer artık tek başına ‘okul’ değildir. Uygulamaya konulan yeni öğretim programları ‘*eğitim ve öğretimi*’ sınıflardan alıp, okuldan dışarıya, günlük yaşamın eksenine, yaparak, yaşayarak, görerek uygulamaya yönelmiştir.

Günümüzde müzeler de bu yeni öğretim programlarını ve çağdaş yaşamı destekleyici, yaratıcı ve yönlendirici etkinlikler ile toplumun bilimsel, kültürel değişimini yansıtan, geleceği biçimleyecek öğeleri araştıran, toplayan, sergileyen, belgeleyen, yaşatan ve yönlendiren yaygın eğitim kurumları olarak tanımlanmaktadır (Atagök, 1985).

Müze; Museum isminin kökeni eski Grekçe: Mouseion, Latince: Musa diye adlandırılıp, batı dillerinin hemen hepsine giren esin perisinden (İlham Perileri) gelir. Müze sözcüğü; esin evi, ilham evi olarak açıklanabilir. Müze topluma gelecek yaratmak için, faydalanılacak birikimlerin topluca bulunduğu, belgelerin toplandığı toplumsal eğitim ve araştırma kurumlarıdır (Genim,1998).

¹ Öğr. Gör. Dr., Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ozge.conguryesilkaya@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9325-3370.

Allan (1963) müzeyi; 'eşya koleksiyonlarını inceleme, araştırma ve zevk alma amacıyla yerleştirmek için düşünülmüş bir binadır.' diye tanımlar. Ancak günümüz müzeleri düşünüldüğünde bu tanımın çok daha ilerisinde örneklerle karşılaşırız.

Schommer'in (1963) tanımında; müzelerin yalnızca koleksiyon nesnelere korumakla yetinmediğini, geçmişle gelecek arasında bağ kurarak halkın bilgileneğine de dikkat çektiğini görürüz.

1.1. 19. Yüzyıldan Günümüze Ülkemizde Müzeciliğin Gelişimi

Enver Behnan Şapolyo, Müzeler Tarihi kitabında 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı saraylarının hazinelerinde sanat eserlerinin toplandığını belirtmektedir. Aynı kitapta Türk sanatı eserlerinin 17. yüzyıla dek Yedikule Hisarı'nda saklandığı, 3. Murat zamanında bu değerli eserlerin Topkapı Sarayı'na nakledildiği bilgisi verilmiştir (Şapolyo,1939).

Osmanlı'da kurumsallaşmış müzecilik yolundaki ilk çalışmalar 1845 yılından itibaren Harbiye Nazırı Fethi Ahmet Paşa'nın girişimiyle başlamıştır. 16. Yüzyıldan sonra silah deposu olarak kullanılan St. Irene Kilisesinin düzenlenmesi ve Topkapı Sarayında birikmiş çeşitli hediye, ganimet ve silahların buraya taşınmasıyla oluşturulan askeri malzeme ağırlıklı sergileme 1869 yılında Müze-i Hümayun adını almıştır.

19. Yüzyılın ortalarına kadar süre gelen biriktirme eylemi ilk kez sunuma ve bilimsel değerlendirmeye yönelmiştir. Daha sonra evrensel sergilerde yer alma, arkeolojik kazılar, eski eserler kanunlarının hazırlanması, bu dönemlerde ortaya çıkan kültürel yönelimli hareketlerdir.

1850'lerden 1880'lere kadar müze müdürlüklerine yabancılar getirilmiştir. Örneğin ilk eski eserler kanunu; 1874 yılında Dethier tarafından hazırlanmıştır. Daha sonra Türk Müzecilik Tarihinin kurucusu sayılan Osman Hamdi Be ; Asar-ı Atika (eski eserler) Nizamnamesi'ni yeniden düzenleyerek eski eserlerin yurt dışına çıkmasını engellemiştir.

Osman Hamdi Bey ilk vilayet müzelerinin temellerini oluşturan eski eser depolarını kurmuş, Osmanlı İmparatorluğu'nda Türk kazılarının başlatılmasını gerçekleştirmiş kazılarda elde edilen eserleri İstanbul Müzesine getirmiş, müzelerde sistematik yayın yapılmaya başlanmasının ilk adımlarını atmıştır (Madran ve Önal, 2000: 175-178).

Erken Cumhuriyet Dönemi olarak adlandırabileceğimiz 1920'li yıllarda da kültür ilişkili çalışmaların odak noktası müzeler olmuştur. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte saraylar, türbeler vb. yerler milli mirasa sahip çıkma, milli kültür bilinci oluşturma amacı ile müzeler olarak korunmaya alınıyordu.

Daha sonra tarih kurumlarının kurulması ve bu alanda tezler yazılması Türk uygarlığı konusunu halka benimsetmek ve uluslararası platformlarda kabul ettirmek üzere yapılan girişimlerin müzeler aracılığı ile gerçekleştirilmesi en etkin yol olarak belirlenmişti.

1930'lu yılların başında kurulan Halkevleri etkinlikleri de kültürel alanlarda 9 kol üzerinden yürütülmüştü. Bunlardan biri de Tarih ve Müze Kolu idi (Madran, 1996).

Halk kültürünün ürettiklerinin sergilenmesi amacıyla 1925 yılında Ankara Etnografya Müzesi kurulmuştur. Yüksek bir ivmeyle başlayan müzecilik hareketleri Cumhuriyet'in ikinci 25 yıllık döneminde yaygınlaşma anlamında olmasa da toplumsal etkinlik açısından durgunlaşmıştır (Yenişehirlioğlu, 1999: 172).

1950'li yıllarda ICOM'un Türkiye şubesi kurulmuş, 1960'lı yılların başına gelindiğinde müze sayısı 58'e, müze deposu sayısı 12'ye ulaşmıştır. 1973 yılına gelindiğinde ise müze sayısı 87, müze deposu sayısı 13'e ulaşmıştır. 1980'lerin başında sayıları 120 civarına ulaşan müzelerde kültür varlıklarının korunması bağlamında çeşitli uluslararası anlaşmalara imza atılmıştır. Son 20 yıl içinde ise açılmaya başlayan özel müzeler Türk müzeciliğine önemli derecede bir hareketlilik getirmiştir. (Madran ve Önal, 2000: 182-183).

1.2. Müzelerin Batı Ülkelerindeki Tarihsel Gelişimi

20. yy. içinde müzeler halka daha da yakınlaşmış, toplumun, özellikle de çocukların eğitiminde doğrudan hizmet veren bir kurum niteliğine dönüşmüştür. Genel olarak 1950'lere kadar müzelerde daha çok çocuklara ve okul gruplarına yönelik eğitim çalışmalarına yer verilirken; 1950'lerden sonra yetişkinlere yönelik çalışmalar da artmaya başlamıştır. Endüstri toplumundan bilgi toplumuna geçişin yaşandığı bu dönemde bilginin değerinin artması ile müzelerin de insanların bilgi alabilecekleri kurumlar olarak değer kazandıklarını söyleyebiliriz. 1950 sonrasında, öğrenmenin formal eğitim kurumları ile sınırlı kalmayıp yaşam boyu öğrenme kavramının önem kazanması ve kültürel açıdan hareketli bir döneme girilmesi de halkın müzelere ilgisini arttırmıştır. 1960 sonrasında Avrupa ve Amerika'da çeşitli raporlar ile müzelerin eğitim rolü vurgulanmıştır (Tezcan, 2014: 156).

1970 sonrası yeni bir müzecilik anlayışı gelişmeye başlamış; koleksiyon toplanmasından ve nesne merkezli bilgi aktarımı temeline dayanan anlayıştan, elde bulunan mevcut koleksiyonların yorumu ve izleyiciye aktarılmasına dayanan izleyici merkezli yeni anlayışa geçilmiş, müzelerin eğitim rolü daha fazla vurgulanmaya başlanmıştır. Farklı eğitim yöntemlerinin etkisi altında bilgi edinmek, farklı yaş grupları için farklı öğretim yöntemleri geliştirmek, özellikle 1980 sonrası eğitim alanında yapılan çalışmaların ağırlığını oluşturmuştur. Artık kişisel seçim, bireysel öğrenme deneyimi ve ilgiler önem kazanmaya başlamış, müzelerde izleyicilerin yaş ve özelliklerine göre gruplara ayrılması gerektiği anlaşılmıştır (Hooper-Greenhill, 1996).

21. yüzyılda iletişim teknolojisi ve iletişim araçlarının gelişmesi ile birlikte müze eğitimlerinin, sergilerin ve atölye

çalışmalarının da teknolojinin tüm olanakları ile etkileşime geçtiğini ve birçok alanda teknoloji odaklı olduğunu görüyoruz.

Bugün; eğitime önem veren Avrupa, Amerika, Japonya ve daha birçok gelişmiş çağdaş ülkelerin müzelerinin okullarla işbirliği yaparak her konuda eğitim programları ve çalışma atölyeleri oluşturduğunu görmekteyiz.

Ülkemizde de bu alanda artık yurt dışındaki müzeleri aratmayacak nitelikte eğitim programları geliştiren, Avrupa standartlarında pek çok müze bulunmaktadır.

1.3. Müzelerdeki Eğitim Çalışmaları

Müze eğitimini temelde, müze izleyicisi ile müze koleksiyonu arasında iletişim kurmak ve müze olanaklarını eğitim amacıyla kullanmak olarak tanımlayabiliriz. Müze eğitimi; kendini ve insanları anlama, kültürel mirası devam ettirme, geçmişi, bugünü ve geleceği anlamlı bir biçimde ilişkilendirme, kültürel varlıkları ve eserleri anlama, koruma ve yaşatma, kendi kültürünü ve farklı kültürleri çok yönlü ve hoşgörülü bir yaklaşımla tanıma ve anlama, kültürlerarası anlayış geliştirme gibi hedeflere hizmet eder. Müze eğitimi çalışmaları; müze öncesi çalışmalar, müzedeki uygulamalar ve müze sonrası değerlendirme olarak üç aşamada yapılır (İlhan, 2012: 27).

Batı ülkelerinde bulunan müzelerin eğitim hizmetlerine bakıldığında; müzenin çocuk eğitiminden sorumlu eğitim elemanlarının okullara gittikleri ve çocukları müze gezisine hazırlayan etkinlikleri öğretmen ile birlikte okulda uyguladıkları görülmektedir. Böylece çocuklar hem müzeyi ziyaret etmiş olmaktadır hem de gezi süresini verimli bir şekilde geçirme olanağı bulmaktadır. Gezi sonrasında ise, müze çocuklara gördüklerini uygulayacak bir ortam sunarak onları atölye çalışmalarına katmaktadır. Böylece çocuklar görmekle kalmamakta, aynı zamanda gördükleri her türlü bilgiyi yaşayarak uygulamaktadırlar (Abacı, 1996).

1.4. Çocuk Müzeleri

'Milletlerarası Müzeler Komitesinin (ICOM) saptadığı müze çeşitlerinden biri olan uzmanlık müzelerine dahil edebileceğimiz ve 20. Yüzyılın müzecilik alanındaki en büyük gelişmelerinden biri olan çocuk müzeleri geleneksel müzeciliğin ilke edindiği koleksiyon oluşturma, koruma, belgeleme, sergileme ve eğitim amaçlarına paralel olarak çocukların gelişimini temel alan, öğrenmeye öncelik tanıyan, çocukların öncelikle yaşadığı çevreye, daha sonra bir parçası oldukları dünyada olup bitene tanıklık etmelerini sağlayacak bilgi ve materyalleri araştıran bu materyalleri inceleyen, depolayan ve bunları salt çocukların değil gençlerin ve yetişkinlerin de eğitimi amacı ile sergileyerek bu sergiler ile ilgili etkinlikler oluşturarak ziyaretçileri ile paylaşan, kar düşüncesinden bağımsız ve sürekliliği olan kuruluşlardır (Çocuk Müzeleri Birliği, 2008).

Çocuk müzeleri ziyaretçilerin hayal güçlerini oyun aracılığı ile geliştiren ve onların ilgisini çekecek etkinlikler ile donatılmış oyun alanlarıdır. Bu müzeler; çocukların ilgilerini çekecek sergiler ve eğitim programları hazırlayarak onların bilime, sanata ve teknolojiye ilgi göstermelerini amaçlayan öğrenme ve eğlenme merkezleri görevi görmüşlerdir (Karadeniz, 2010).

1.5. Çocuk Müzelerinin Temel Özellikleri

Lewin'e göre; bir çocuk müzesi; araştırmayı kışkırtan ve keşfetmeyi teşvik eden fikirler, malzemeler ve teknikler içeren geniş bir alışveriş merkezidir. Sunum formatı yalnızca düş gücü ile sınırlıdır, herhangi bir materyal ya da form eğer açık seçik bir hedef ve amaç ile tasarlanırsa, eğitsel bir araç haline gelebilir. Bu noktada dört temel özellikten bahsedilebilir;

1. **Doğrudan dokunmalı deneyim:** Çocuk müzeleri kavramları somut biçimde sunar ve her yaşta kişilerin üç boyutlu dokunabilir nesnelere doğrudan öğrenmesi olanağını sağlar. Nesnelere çocukların elle oynayabilmelerine izin verdiği için bu müzeler dokunmalı müzeler olarak adlandırılmıştır.
2. **Mekan Çerçevesi:** Okuldan farklı olarak zamana göre değil mekana göre örgütlenen informal eğitim ortamlarıdır.

3. **Bağlam İçinde Öğrenme:** Öğrenme okuldan farklı olarak parçalı değil bütünseldir. Bir çocuk müzesinde bilgi gerçek bir deneyimle bağlantılıdır.
4. **Duygusal Tepkiyi Uyandıran Sergiler:** Çocuk müzelerindeki sergiler; duyguları canlandırarak, çocukların belleğini ve düşünme gücünü uyarır (Lewin, 1989).

1.6. Çocukların Müzelerden Yararlanmalarının Eğitim Açısından Önemi

Hopeer, Ellenbogen, Luke ve Abacı çocukların müzelerden yararlanmalarının eğitimsel önemini aşağıdaki gibi belirtmişlerdir;

Tablo 1. Müzelerin Öğrenme Sürecindeki Önemi

-
- Öğrenme motivasyonunu artırır,
 - Bilinenden bilinmeyene doğru bir öğrenme gerçekleşir,
 - Ezber yerine anahtar kavramları öğretir,
 - Öğrenme sırasında öğrenci etkin rol alır,
 - Öğrenme sürecini eğlenceli ve kalıcı kılar,
 - Seçim şansı tanır,
 - Öğrenciye kendi düşünme sistemi ile bağlantılı deneyimleri sunar,
 - Farklı kültürlerin tanınmasına imkân sunar,
 - Hoşgörüyü geliştirir,
 - Koleksiyon ve hedef kitle arasında doğrudan bir iletişim kurulur: koleksiyonun içeriği ve vermek istediği mesaj ziyaretçiler ile herhangi bir engele takılmadan hemen buluşur.
 - Müze koleksiyonu bir oyun aracıdır, koleksiyon nesnelere birtakım etkinliklerde çocuğa kullanılarak işlenen konunun çocuk tarafından tam anlamıyla algılanması sağlanır,
-

Kaynak: (Hooper-Greenhill, 1996)

Tablo 2. Müzelerin Yaşam Boyu Öğrenme Sürecindeki Önemi

- Kuşaklar arası anlayış ve işbirliğinin gelişmesine katkıda bulunur,
 - Farklı yaş ve kültür birikimlerinden gelen çocuk, ergen ve yetişkinlerin öğrenme yaşantılarına katkıda bulunur, duyuları harekete geçirir,
 - Ana-baba ve çocukların sağlıklı zihinsel ve duygusal gelişim göstermelerine katkıda bulunur,
 - Çocuklara hayal güçlerini geliştirecekleri oyun ve deney gibi etkinlik olanakları sunan ve yaşadıkları toplumda var olan kaynakları çok yönlü olarak kullanmalarını sağlar.
-

Kaynak: (Ellenbogen , Luke ve Dierking, 2007)

Tablo 3. Müzelerin Tarih Bilinci ve Kültürel Bilincin Gelişmesindeki Önemi

- Çocuklar bilgilerini geliştirme yollarını öğrenir ve bu bilgilerini kitap bilgileri ile karşılaştırma alışkanlığı kazanırlar.
 - Çocuklar kitaplarda okudukları tarihsel dönemlerde kullanılan yaşam nesnelерinin gerçeklerini görme olanağı bulurlar.
 - Tarihsel olaylar ve o dönemin yaşam nesneleri arasında ilişki kurmaya çalışırlar. Bu durum onların doğru tarih bilinci edinmelerine yardımcı olur.
 - Müzede bulunan nesnelere ile günümüzdeki nesnelere arasındaki farklılıklar ve benzerlikleri düşüncelerinde karşılaştırırlar.
 - Gözlem, mantık, yaratıcılık, hayal gücü ve beğeni duygusunu geliştirirler.
 - Estetik beğenilerini geliştirirler.
 - Yaratıcı düşünmeyi öğrenirler.
 - Müze çocuklara değişimin ve gelişimin kaçınılmaz olduğunu gösterir, olayları bütün boyutlarıyla düşünebilmeyi ve değerlendirmeyi öğretir.
 - Sahip oldukları kültürel değerleri koruma bilinci edinirler,
-

Kaynak: (Abacı, 2005)

1.7. Türkiye’de Müzik Eğitimi Sistemi İçerisinde Çocuk Müzik Müzelerinin Önemi

Milli kültürün geliştirilmesinin ve nesillere aktarılmasının eğitim politikalarının temel amaçları içerisinde yer aldığı gerçeğinden yola çıkacak olursak, dil, edebiyat, tarih, din, folklor,

mimari eserler, adetler ve müzik gibi yaşayan müesseseleri, kültürü gelecek nesillere aktarmada en etkili araçlar olarak sayabiliriz (İşçi, 1995).

Milli kültürün tanıtılmasında, öğretilmesinde ve sevdirmesinde müziğin etkili bir eğitim aracı ve önemli bir eğitim alanı olacağı bir gerçektir. Kültürel değerlerimizi, mirasımızı nesillerden nesillere aktarabilmek, bizlerden sonra gelecek kuşaklara müzik alanında yapılan çalışmaları sergileyebilmek ve onların düşüncelerinde yeni ufuklar açabilmek, eğlenerek öğrenmeyi teşvik etmek, yaratıcılıklarını geliştirmek amacıyla ülkemizde de çocuklara yönelik müzik müzeleri kurabiliriz.

Müzik eğitimi sistemine baktığımızda; ülkemizin kültürel mirasını, tarihi müzik gelişimini öğrencilerimize aktarabileceğimiz pek çok konunun bulunduğunu görmekteyiz. Birçok medeniyete kucak açmış ve kültürel açıdan çok zengin ve farklılıkları olan ülkemizin müzik tarihi de çeşitli uygarlıkları içinde barındıran oldukça zengin bir yapıya sahiptir.

Bu bilgiler ışığında, müzik eğitimi ve öğretiminin duyuşsal, devinişsel ve bilişsel öğrenme boyutları düşünüldüğünde; müzik eğitimi derslerini sınıf ve okul ortamının dışına taşıyabilecek, geçmişten günümüze tarihi sıralamalar ile Türk Müzik Kültürünü, Müzik Türlerini, Enstrümanlarını, Bestecilerini, Müzik Eğitimi Temel Kavram ve Konularını müze ortamı içerisinde verilmesini sağlayacak bir eğitimin; öğrencilerin kritik düşünme becerileri, problem çözme, yaratıcılık, küresel farkındalık, eleştirel düşünme becerileri gibi pek çok alanda gelişimini destekleyeceğine inanılmaktadır.

1.8. Ulusal Çocuk Müzik Müzesi Eğitim Programlarında Öğrenciler

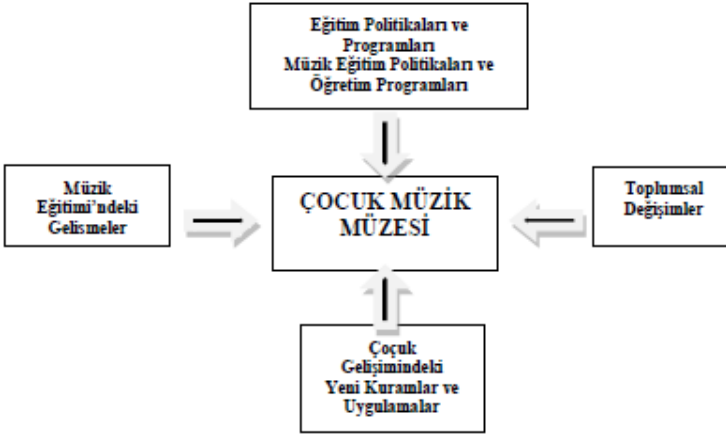
- Müzik derslerinde tam olarak öğrenemedikleri pek çok çalışma konusunu, yaparak ve yaşayarak öğrenebilir ve birçok alanda bilgi edinebilirler, (Ses Nedir? Nasıl Oluşur?, Akustik Nedir?, İnsan Sesi Nasıl Oluşur?, Nasıl Duyarız?, Temel Müzik Kavramları Nelerdir?, Nota Nedir?, Nota Süreleri Nelerdir? Müzik ve Hız, Müzik ve Gürlük, Ritim Nedir?, Enstrümanlar nasıl yapılır?, Müzik Türleri Nelerdir?, Geçmişten Günümüze Müzik Tarihi, Besteciler, Çalgı vb.)
- Tarihimizde kullanılan enstrümanlar, müzikler ve yapılan çalışmaları gözlemleyip, geçmiş ile gelecek arasında kültürel bir bağ kurabilirler,
- Farklı kültürlerin müziklerini, enstrümanlarını ve bestecilerini tanıma fırsatı yakalayarak evrensel boyutta bu alanda yapılan çalışmalar hakkında farkındalık geliştirebilirler,
- Unutulmaya yüz tutmuş pek çok ulusal ve evrensel çocuk oyunları ve rontlar ile bu oyunların müzikleri hakkında bilgi sahibi olabilirler,
- Farklı müzik türlerini tanıma, bu müzik türleri ile ilgili araştırma yapma fırsatı bulabilirler,
- Çalgı atölyelerinde bu çalgıların yapılışı ile ilgili bilgi edinebilirler,
- Müze içerisinde oluşturulan çeşitli orkestra, koro, solo, enstrüman vb birçok alanda ses ve görüntü arşivlerine ulaşabilir, geçmişten günümüze kadar uzanan pek çok değerli sanatçının kayıtlarını dinleyebilirler,

- Müzeler içinde oluşturulacak ‘*Müzik Tarih Şeritleri*’ ile müzik tarihimizdeki sıralamalar hakkında bilgi edinebilirler.

1.9. Çocuk Müzik Müzesi Etkileşim Alanları

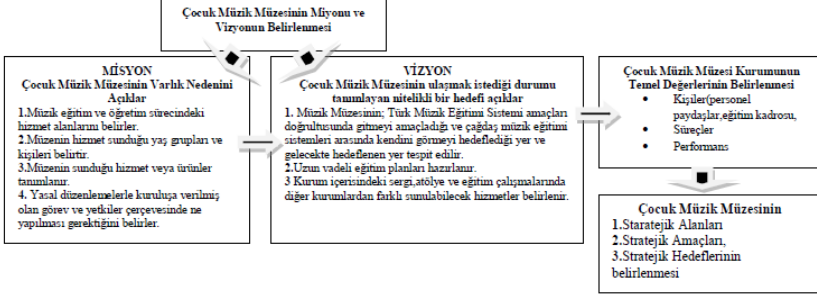
Kurulacak olan çocuk müzik müzesi pek çok kurum, toplumsal değer, toplumsal gelişmeler, eğitim bilimlerinde yaşanan gelişmeler, yeni kuramlar ve uygulamalar, farklı disiplinler ve müzik eğitimindeki gelişimler ile sürekli bir etkileşim içerisinde olmalıdır (Şekil 1). Bunun doğal sonucu olarak da bu etkileşimlerle yaşanacak değişiklikler, çocuk müzelerinin içeriklerinin oluşmasında belirleyici faktör olacaktır. Her çocuk müzik müzesi oluşumunun, bu etki alanlarından olumlu yönleri olarak faydalanması, kendi misyon ve vizyonunu belirlemesi, amaç ve hedefleri doğrultusunda çalışmalar yapması kendi özgün sistemini oluşturması gerekmektedir (Şekil 2). Bu sistemi oluştururken Şekil 2’de belirtilen kurumlar ile işbirliği içinde olunmalıdır.

Şekil 1. Çocuk Müzik Müzesi Etkileşim Alanları



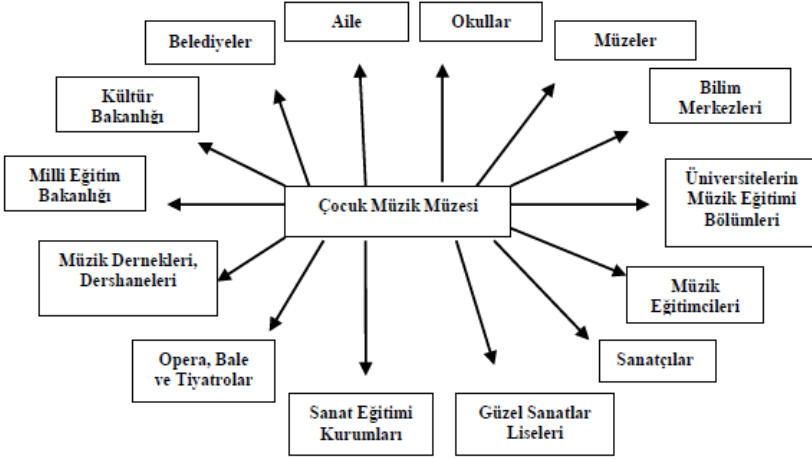
Kaynak: (Çongur Yeşilkaya, 2014)

Şekil 2. Çocuk Müzik Müzelerinin Kuruluş Aşamalarından



Kaynak: (Çongur Yeşilkaya, 2014)

Şekil 3. Çocuk Müzik Müzelerinin İşbirliği İçinde Çalışabileceği Kurum ve Kuruluşlar



Kaynak: (Braun, 1998 örneğinden geliştirilmiştir.)

2. SONUÇ

Bir ülke tarihine, geçmişine ve kültürüne ne kadar kuvvetli bağlar ile bağlanırsa çağdaş medeniyetler ve kültürler arasındaki yeri o kadar güçlü ve sağlam olur. Sanat eğitimi ve onun önemli bir dalı olan müzik eğitimi; toplumların kültürlerini

canlandıran, besleyen, estetik gelişimlerini sağlayan kurumlardır. Bu kurumlardaki değişim ve bu değişimin beraberinde getireceği gelişim kaçınılmazdır. Bu bağlamda müzik eğitimi veren sanat kurumları, üniversitelerin müzik eğitimi bölümleri öncülüğünde yapılandırılması mümkün görülen Ulusal Çocuk Müzik Müzeleri'nin; toplum ve müzik etkileşiminde önemli kültürel bağlar kuracağı ve toplumu oluşturan her bireyin müzik kültürünün gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Türk Müzik Tarihi'nin değişimini ve gelişimini geleneksel ve çağdaş Türk Müziği mirasının kültürel miras içerisindeki yerine dikkat çekerek, geçmişten günümüze kadar gelen her türlü birikimi korumak, sergilemek, eğitim yolu ile bilgilendirmek ve toplumun hizmetine sunmanın müzik eğitimi alanına önemli katkılar getireceği doğrultusunda şu öneriler sunulabilir;

ÖNERİLER

- Üniversitelerin müzik eğitimi bölümlerinde, ***'Müzik eğitimi ve Müzecilik, Müze Eğitimi'*** konulu çalıştayların düzenlenmesi,
- Üniversitelerin müzik eğitimi bölümlerinde lisans, lisans üstü- doktora programlarında ***'Müze ve Müzecilik, Müzik Eğitimi ve Müze eğitimi'*** ile ilgili derslerin açılması ve bu derslerde kurulacak olan müzik müzelerinde görevlendirilmek üzere uzman müze eğitimcilerinin yetiştirilmesi,
- Üniversitelerin Müzik Eğitimi Bölümlerinde; müze eğitimi ve müzik derslerinin temellerinin atılabilmesi için, üniversitelerin bu bölümlerde öncelikli olarak; ***'Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezleri'*** nin' açılması,
- Müzik Eğitimi Bölümlerinde açılacak olan Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezlerinde; tarihimizde çocuk-oyun kültürü ve müzik, tarihimizde çocuk müziğinin

gelişimi, kültür-müzik ve çocuk, geleneklerimiz-çocuk ve müzik, Anadolu’da yaşayan uygarlıklar, müzikleri ve çocuk, medya ve çocuk, çocuğun müziksel gelişim evreleri, toplum-müzik ve çocuk, farklı disiplinler-çocuk ve müzik gibi pek çok farklı konuda bilimsel çalışmalar yapılması, kongreler, seminerler düzenlenmesi, tezler yazılması bu konular ile ilgili çalışan kişi kurum ve kuruluşlar ile işbirliği yapılması,

- Bu alanlarda verilecek derslerde; müzik müzesinde eğitim, müze eğitimi yönetimi, müzecilik, müze eğitimlerini verecek müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi, müzik müzesinde atölye çalışmaları (beden perküsyonu, Orff çalgıları, müzik-drama, vb.) gibi konuların ele alınarak çeşitlendirilmesi,
- Yurt dışından çocuk müzeleri kurucuları ile irtibata geçilerek bu alanda çalışan akademisyenlerin ülkemize davet edilmesi,
- Ülkemizde önemli müze çalışmaları ve araştırmaları yapmış akademisyenler ile müzik eğitimi alanında da yeni modeller oluşturabilmek için işbirliği yapılması,
- Ülkemizde çocuk ve müzik eğitimi ile ilgilenen, bu alanda çalışan ve alan ile ilgili çeşitli koleksiyonları olan kişilere ulaşılması,
- Üniversitelerin Müzik Eğitimi Bölümlerinin kendi koleksiyonlarını oluşturmaları, oluşturulacak koleksiyonların (müzik enstrümanları, eski kitaplar, plaklar, kuruma emek vermiş müzisyenlerin özel koleksiyonları, kullandıkları eşyalar vb..) gezici sergiler ile farklı şehirlerdeki müzik bölümlerini dolaşması, taşınması ve bu sırada okullardan öğrencilerin üniversitelerin müzik bölümlerine gelerek sergi hakkında bilgi ve ilgili eğitimleri almaları,

- Müzik öğretmenleri için müze pedagojisi seminerleri ve uygulamalı çalışmalar düzenlenmesi, kitaplarının yazılması,
- Müzik Eğitimi ve Müze ile ilgili kitaplar yazılması,
- İlköğretim Müzik Eğitimi Ders Öğretim Programlarının ‘*Müzik Kültürü*’ ve ‘*Müziksel Yaratıcılık*’ öğrenme alanlarının müzik müzesi bağlamında işlenebilecek konular göz önünde bulundurularak yeniden yapılandırılması,

KAYNAKÇA

- Abacı, O. (1996). *Müze eğitimi* (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). M. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Abacı, O. (2005). *Çocuk ve müze*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Atagök, T. (1985). *Çağdaş müzecilik kavramı doğrultusunda, Türk sanat müzelerinin kültürel etkinliklerinin saptanması* (Yayımlanmamış yeterlilik tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Braun, E. (1988). Kinder und Jugend Museen als innovationschance für stadt und region. *Infodienst Kulturpädagogische Nachrichten*, 49, 15-16.
- Calkins, N. A. (1880). ‘Object-teaching: it’s pupose and province. *Education*, 1, 165-172.
- Ellenbogen, M. K., Luke, J. J. ve Dierking, D. L. (2007). Family learning in museums: Perspectives on a decade on research. J. H. Falk, L. D. Dierking ve S. Foutz (Ed.), *Principle in practice: Museum as, learning institutions*. İngiltere: Altamira Press.
- Genim, S. (1998). ‘Müze/Esin evi’ 4. Müzecilik Semineri Bildirileri (s. 34). Askeri Müze, Harbiye, İstanbul.

- Hooper- Greenhill, E. (1999). *Müze ve galeri eğitimi* (M. Evren ve E. Kapçı, Çev.). Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları (orijinal eser yayın tarihi 1990).
- Hooper-Greenhill, E. (1996). *The Educational Role of The Museum*. Newyork: Routledge.
- İlhan, A. (2012). *Yaratıcılık eğitimi bağlamında çocuk müzeleri, Çocuk müzeleri ve yaratıcı drama*. İ. San (Ed.), *Çocuk müzelerinin nitelik ve işlevleri semineri 2010*. Ankara: Naturel Yayıncılık.
- İşçi, M. (1995). *Kültür sömürgeciliği ve eğitim*. İstanbul: Turan Yayıncılık,
- Karadeniz, C. (2010). *Dünyada çocuk müzeleri ve bilim merkezleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları,
- Lawson, J. ve Silver, H. (1973). *A social history of education in England*. London: Methuen.
- Lewin, A. (1989). Children's museums: A structer for family learning. *Marrige and Family Rewiev*, 13(3-4), 51-73
- Madran, B. ve Önal, Ş. (2000). Yerellikten küreselliğe uzanan çizgide tarihin çok paylaşımlı vitrinleri müzeler ve sunumları. G. Evrim (Ed.), *Müzecilikte yeni yaklaşımlar küreselleşme ve yerelleşme*. İstanbul: Numune Matbaacılık.
- Madran, E. (1996). *Koruma alanının örgütlenmesi-1: 1920-1950*. Ankara: ODTÜ MFD.
- Onur, B.(2013).*Müze ve Oyun Kültürü*. Ankara: İmge Kitabevi. Ofset Tipo Matbaacılık

- Onur, B.(2012).*Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim Müze Psikolojisine Giriş*. Ankara: İmge Kitabevi.Cantekin Matbaacılık.
- Şapolyo, E. B. (1936). *Müzeler tarihi*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Tezcan, K. (2014). *Eğitim ve müzeler, müzeler, oyunlar, oyuncaklar ve çocuklar*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası.
- Yenişehirlioğlu, F. (1999). Tarih, tarihsellik, tarihselcilik ve kültürel tüketim. Z. Rona (Ed.), *Bilanço, 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi*, (s.169-184). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Zilcioğlu, Ş. (2008). *Çocuk müzeleri ve eğitimi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.

18. YÜZYIL TEZHİP SANATINDA VAZO VE BUKETLER

Beste ÇOK¹

1. GİRİŞ

Türkler geleneksel sanatlarımızın en nadide örneklerinden olan ve Orta Asya'dan Anadolu'ya taşıdıkları Tezhip sanatı ilerleyen süreçlerde İslamı kabul etmelerinden sonra daha da hızla gelişmeye başlamıştır. Hz. Alinin Kur-anı Kerim'i ilk defa süslenmesine vesile olmasından sonra, tezhip sanatı devam etmiş ve sonraki dönemde yaşayan bilhassa Müslüman sanatçılar bunu daha çok dini bir vazife olarak görmüş ve bu şekilde devam ettirmişlerdir. İnsan ruhunda oluşturduğu saf ve temiz duygularla bilinen Tezhip sanatı, Türk ve Müslüman sanatçılar sayesinde dört bir tarafa yayılan bir sanat dalı haline gelmiştir (Ersoy,1988).

Yine aynı şekilde bu sanat dalımız gerek Batı ve Doğu ve gerekse Selçuklu Devletinde olmak üzere üç ayrı koldan gelişme gösterdiği bilinmektedir. Tezhip sanatı esasında yazıya paralel olarak gelişip yükselmiştir. Her dönemde farklı üslup ve teknikler geliştirilerek günümüze kadar gelebilen Tezhip sanatında en önemli ve zengin tabiri caizse en ihtişamlı görünümüne sahip, tezhip kompozisyonları kitapların zahriye sayfası olarak adlandırılan kısımda yer alır. Zahriye sayfası olarak adlandırılan bu bölüm kitabın künyesi mahiyetinde bilgilerin yer aldığı bölümdür (Görsel 1-2). Aynı zamanda

¹ Dr.Öğr.Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, El Sanatları Bölümü, beste.cok@dpu.edu.tr, ORCID: 0000 0002 8608 4879.

kitabın adı ile kime ithafen yazıldığını gösteren bu tür bilgilerin de bulunduğu kısım olan temellük kitabesi de eklidir. Ayrıca kitabın adı ve içeriğinin yanı sıra hangi konu hakkında yazıldığına dair bilgilerle, bölümlerin ve surelerin başlık kısımlarına, metin kısmının kenar boşlukları ile ve kitabın son sayfasında tezhip süslemeleri işlenmektedir (Biol,2002).

Görsel-1 Zahriye Sayfası Tezhip rneği Görsel-2 Zahriye Sayfası Tezhip rneği



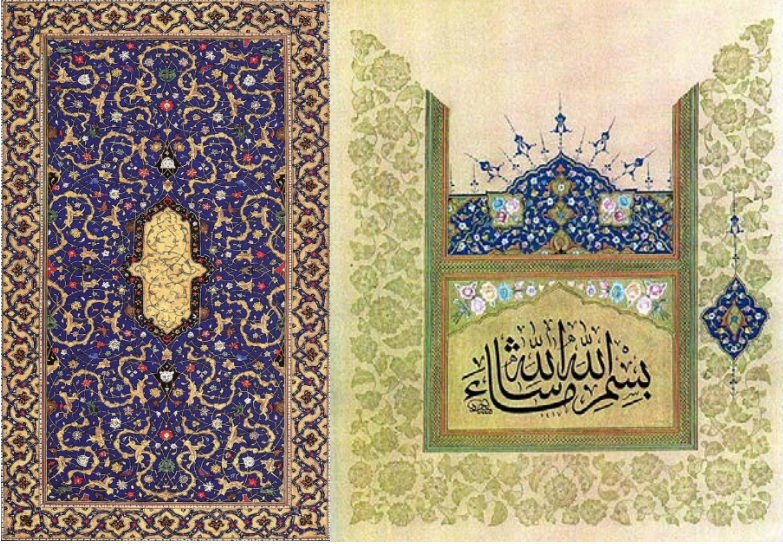
Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/search/pins/=zahriye%20>)
(<https://tr.pinterest.com/pin/16677461107418793/>)

Son sayfaya hatime veya ketebe adı verilen yazma bir eserde tezyinatın yapılacağı eserin şekline ve cinsine göre kullanılan motifler tasarlanan kompozisyonlar birbirinden farklı özellikler sergileyebilmektedir (Görsel 3). Bir de zahriye sayfasından sonra yine ihtişamlı süslemelerin yer aldığı, metnin ilk başlangıç sayfasında yer alan bölüm Serlevha tezhibi olarak bilinmekte ve bu bölümde metin kısmı süslemeye de yer açmak amacıyla diğer tezhipli sayfa rneklarine kıyasla oldukça sınırlı tutulur (Derman, 2009) (Görsel-4). Mimari tezyinatta duvar

yüzelelerinde kullanılan motiflerden de yer verilmiş olup, her memleketin zevkine ve geleneklerine bağılı olarak da süslemeler farklılıklar göstermiştir. Bazılarında yapraklar, gül bezek, palmetler, vazolar olduğı halde, tezhip sanatında daha çok çiçek ve yapraklar ile vazo ve buketler, oymacılık sanatında geometrik desenler ile bitkisel motifler, dokumacılıkta sembolik anlamda kullanılan bir takım süslemeler de yer almıştır (Aksoy,1977).

Genel olarak tezhip sanatında kullanılan motifler, desenler, gelişigüzel seçilmemiş olup, hepsinin kendince sembolik anlamlar taşıdıkları gibi pek çoğı bilinçli olarak seçilip kullanılmıştır. Örneğın renklere baş renk olarak tezhipte çok sık kullanılan altın, güneşi sembolize ederek kullanılırken, ışığın rengi olan sarı da gerçekte sembolik açıdan bilgi ve bilgeliğe çağrışım yaparak kullanılmıştır.

Görsel-3 Hatime Sayfası Tezhip Örneğı Görsel-4 Serlevha Tezhibi Örneğı



Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/8796161765581428>)
(<https://tr.pinterest.com/pin/597289969301852306/>)

Bu renklerin özellikle altın ve çivit mavisinin bolca kullanıldığı örneklerden; Osmanlı döneminde Şeyh Hamdullah tarafından II. Beyazid'in saltanat yıllarında kendisine ithafen yazdığı bilinen Hatime sayfasının farklı bir tertipte düzenlenmiş hali hatime sayfası tezhiplerine en güzel örneklerden biri olmuştur (Görsel-3). Serlevha tezhibi örneklerinden biri olan ve yine Şeyh Hamdullah'ın Fatih Sultan Mehmed için yazdığı Meşâlihu'l-ebdân ve'l-enfûs adlı ilk Serlevha tezhip örneğinden oldukça farklı bir görünüm almaya başlamıştır. Gerek renk ve gerekse motifleri açısından farklılıklar bariz bir biçimde gözlenmektedir (Görsel -4) (Duran, 2012).

2. TÜRK TEZHİP SANATI TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

Orta Asya'da kağıdın icadı ile başlayan kitap sanatı, tezhip, minyatür, hat, cilt gibi kitapla ilgili diğer sanat kollarının doğmasına da vesile olmuştur. Türk kültür tarihinde, ilk defa tezhipli kitapların, (M.S) 7.- 8. Yüzyıllarda Uygur Türklerinde görüldüğü A. Gurünwedel, Albert Von Le Goq, Aurel Stein gibi araştırmacılar tarafından ortaya çıkarılarak Uygur kitaplarının ise çağdışı kabul edilen Çin kitapları ile aralarında farklılıklar olduğunu da belirtmişlerdir (Wolfram,1995).

Uygurlar sadece kitap sanatlarında değil, diğer sanat kollarında da faaliyet göstermiş olan ve M.S. 1. Yüzyıllardan neredeyse 13.Yüzyıla kadar, Orta Asya'da irili ufaklı bazı devletler kurarak yaşamış bir Türk boyudur. M.S.8-9.yy.da Mani dinini, daha sonra da Budizm'i kabul eden Uygurlar, kitap sanatlarının yanı sıra Turfan, Karahoça, Kızıl gibi şehirlerdeki mabedlerinde duvar resim (Fresk)leri ile süslemişlerdir (Meredith-Glyn,1965).

Sasani döneminde, Mani isimli bir müzehhibin varlığı bilinmektedir. "Ertenk-i Mani" isimli felsefi Kitabı ile

Maniheizm kurucusu olarak kabullenilen Mani'nin İran hükümdarı I. Behram tarafından öldürüldüğü bilinmektedir. Mani dininin kutsal kitabı, bu dine mensup Uygurlu sanatçılar tarafından çoğaltılmıştır (Arseven,1975).

Orta Asya Türk şehirlerinin, komşu Çin ve Hind şehirleri ile ilişki içinde olduğu gerçektir. Bu ilişkiler, Uygur Türkleri arasında, Budizm dininin yayılmasına da sebep olmuştur. Maniheist ve Budist Uygur sanatçıları İ.S. 8. yüzyıldan itibaren, batıya açılmaya başlamış, İran ve Grek kültürlerinden de etkilenmişlerdir. Sasani Devri duvar süslemelerinde de görüldüğü gibi Anadolu, İran Orta Asya arasındaki sanat etkileşimi, Uygur Türklerince sağlanmıştır. Uygur kitap sanatçılarının meydana getirmiş olduğu minyatür ve tezhipler, büyük boyutlarda mabedlerin duvar resimlerini oluşturmuştur (Ögel,1972).

Budizmi benimseyen Uygurlu Sanatçıların Çin şehirlerine göçü ile Türk Tezhip sanatının bazı süsleme unsurları, Çin süsleme sanatına girmiştir (Arseven,1975).

İslamiyet'in Türkler tarafından kabul edilişi ve yaygınlaşmasından sonra, tezhip sanatının, belli başlı İslam mensubu şehirlerde, saraya bağlı olan saray nakkaşhanelerinde geliştirildiği bilinmektedir. Bu şehirlerin en önemlilerinden biri de erken devirlerden beri tanınan Bağdat olmuştur. Halife Mutasım Billah döneminde Samarra'ya giden Uygur Türklerinin kitap, cilt ve tezhip sanatlarının gelişmesinde, oldukça önemli rolleri olmuştur. Ayrıca Clement Huart'a göre İran'da da ilk tezhibi yapan sanatçılar Orta Asya'dan gelen Uygur asıllı Türklerin olduğu görüşü mevcuttur (Arseven,1979).

Bu devre içinde, Suriye ve Mısır'da yaygın süsleme anlayışı olarak Bizans etkileri gözlemlenirken, İran'da ise Sasani etkisi ile süsleme anlayışının devam ettiği bilinmektedir. Fatimiler devrinin yazarı Makrizi'nin verdiği bilgilere göre,

saray duvarlarını ve kitap süslemek üzere Mısır, Irak ve Orta Asya'dan tezhipiler ile musavvirler (ressam) davet edilmiştir ki Irak'lı İbnil-Aziz, Abu Bekir, Muhammed İbn-i Yusuf bunların en bilinenleridir (Derman,2012).

14. yüzyılın bir başka sanat koruyucusu Timur olmuş, devrinin tanınmış ressamaları ve mzehhiblerini, sarayına toplayarak çalışma ortamlarını sağlamıştır (İpşiroğlu,2018).

Timur soyundan olan Sultan Mirza, aynı sanat geleneğine sahip çıkmış ve Herat'ta Bihzad isimli mzehhib saray hizmetine alınmıştır. Bihzad, Ali şir Nevai ve Hüseyin Baykara himayesinde çalışmalar yapmıştır. Bihzad'ın bu çalışma şekli tezhip sanatı tarihinde Bihzad(Behzad) ekolü adıyla bilinir. Bihzad'ın yetiştirdiği sanatçılar içinde, Tebrizli Aga Mirek, Mevlana Muzaffer Ali en tanınmış olanlarıdır(UzluK,1957).

Büyük Selçukluların 11. Yüzyıl başından 13. Yüzyıl ortasına kadar İnan, Mezopotamya ve Anadolu'da hakim kuvvet olarak kaldıkları bilinmektedir. İnan'ı 14. Yüzyılda istila eden Moğollar, Uygur asıllı nakkaşlarla İnan süsleme sanatlarına hakim olmuşlardır (Atasoy,1965).

Moğollar İnan Tezhip sanatına kendileriyle birlikte pek çok yenilikler getirmiştir. Bu yeniliklerden en önemlisi de el yazması dini kitapların minyatürlerle birlikte resimlenmesi olmuştur. Bunun yanı sıra Uygurlu tezhip sanatı ile ilgilenen nakkaşlar Bağdat, Tebriz, Herat ve Buhara gibi önemli şehirlere gelerek İslam tezhip sanatının da en parlak devrini yaşatmışlardır. Yine sözü geçen şehirlerde Büyük Selçuklu Devleti himayesinde aşama, aşama geliştirilen tezhip sanatı, Anadolu Selçukluları yolu ile de Türk yurduna geçiş sağlamıştır. Gerek Anadolu Selçuklu, gerek Büyük Selçuklu ve İnan saraylarında olduğu gibi sonraki dönemlerde Osmanlı

Saraylarında da Nakkaşhane geleneğinin devam ettiğini dönemin eserlerini incelediğimizde görebilmekteyiz.

Anadolu Selçukluları devrinde, 13.Yüzyıldan itibaren tasavvufi bir akım olarak yaygınlaşan Mevlevilik, Türk Sanatlarının gelişiminde önemli rol oynamıştır (Eflaki,1989). Mevlana Celaleddin Rumi'nin türbesinin mimarı olan Bedrettin Tebrizi, aynı zamanda tezhip alanında başarılı bir mzehhibdir (nver,1958).

Anadolu Selçuklularından sonra Osmanlı Sarayında da devam eden bu sanat geleneğinin ilk temsilcisi, II. Murat olmuştur. Yine Sultan II. Murat ve Fatih Sultan Mehmed dönemi Osmanlı saray nakkaşhanesinde de tezhip sanatının belirli üsluplarının ortaya çıktığı, hemen hemen en parlak dönemlerini yaşadığı devirler olması bakımından da ayrıca önemlidir. Fatih devri, özellikle bilim ve sanat faaliyetlerinin en yoğun olduğu dönemdir. Bu dönem tezhipleri "Fatih Devri Tezhipleri" olarak tanımlanır (nver,1958).

II. Beyazid Döneminde, Tebriz şehrinden İstanbul'a getirilen ve saray baş nakkaşı olarak alışan Veli Can ve Baba Nakkaş adı ile tanınan şeyh Mustafa, Osmanlı Dönemi'nin tanınmış ve önemli mzehhiplerindedir. Yavuz Sultan Selim zamanında da, saray nakkaşhanesine yine Tebriz şehrinden bir grup sanatçı getirilerek bunların çalışmaları için bir takım imkanlar sağlanmıştır. Kanuni Devri saray nakkaşhanesinde Nigari adı ile tanınan Reis Haydar Reis, İbrahim Çelebi, Galatalı Mehmed Çelebi, Kıncı Mahmut gibi sanatçılar Nakkaş Kara Memi yönetiminde faaliyet göstermişlerdir. Özellikle III. Ahmet zamanında Nakkaşbaşı olarak bilinen ve asıl adı Abdl Celil olan Levni Osmanlı Türk Tezhip sanatının da son temsilcisi olarak bilinir (nver,1949).

Levni'den sonra Osmanlı Türk tezhip sanatında bir takım yeniliklerin görülmeye başlaması, batının etkileri ile de iyice

belirmeye başlamış ve Klasik tezhip sanatımızın da böylece çehresi değişmiştir. 18. yüzyılda tezhip sanatı da diğer sanatlar gibi Batı etkisi altında kalmıştır (Ersoy,1988). 18. Yüzyılda Osmanlı imparatorluğunda matbaanın kuruluşu sonucu, kitap sanatlarımızda ve buna paralel süsleme sanatlarında, belirli bir gerileme izlenmeye başlamıştır.

3. 18. YÜZYIL TEZHİPLERİNDE BATILI ETKİLERİN GÖLGESİNDE VAZO VE BUKETLER

18. yüzyıl Osmanlı sanatının en ihtişamlı ve en muhteşem eserlerini miras bıraktığı klasik dönemin ardından gelen ve Batı sanatının etkisi ile bilindik üslupların dışında, çok farklı üslupların da harmanlandığı yeniliklerin katıldığı bir dönem olmuştur 18. yüzyıl. Türk tezhip sanatının da, geçmişte en güzel örneklerini bırakmış olduğu Klasik dönemin hemen sonrasında gelişen bu yeni dönemde, Osmanlı sanatı mimari başta olmak üzere pek çok sanat dallarında hatta ev dekorasyonundan küçük çaplı sanat dallarına kadar geniş çapta yepyeni bir döneme girmiştir. Aslında başlangıçta bu devir Avrupa yani batı taklitçiliği gibi görünse de zamanla veriler çoğaldıkça halk bu sayede bu üsluba alışmış ve benimsemiştir.

Pek çok kaynak konuyu genel olarak mimari yönden ele almış, mimarinin tamamlayıcı bir bölümü olan dekorasyon ve mimari süslemeciliği olarak incelemiştir. 18. Yüzyılda Batı (Avrupa), Osmanlı sosyal yaşamından giyim kuşama ve küçük el sanatlarına kadar pek çok yönden etkilemiştir. Ancak bu kültürel ve sanatsal anlamda gelişen etkileşimi pozitif yönde kullanan sanatçılarımız, Fransız Rokokosu adı verilen bu üslubu kendi eserlerine öylesine mal etmişlerdir ki, devrin modasına uygun her konuda son derece görkemli eserler vermeyi başarmışlardır.

Esas konumuzu teşkil eden tezhip yani yazı ve kitap süslemeciliği de 17. Yüzyıl sonu 18. yy. başlarından itibaren Avrupa'nın tesiri altına girmeye başlamıştır. Ancak Fransa yoluyla Türk sanatında gelişen bu etkileşim Barok sanatının etkisi değil, Fransız rokokosunun etkisi olmuştur (Demiriz,1986). Bilim adamları ve uzmanlar yanında 18. Yüzyılda saraya davet edilen pek çok sanatçı olduğu gibi, yerli sanatçıların da birçoğu Fransa'ya sanat eğitimi için gönderilmiştir. Bu karşılıklı kültür ve sanatsal anlamdaki alışverişten kitap sanatlarımızın da etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Batının Rönesans ve Barok kıvrımları Türk tezhibi başta olmak üzere diğer tezyini sanat dallarında da esinlenilerek yapılmaya başlanmış, klasik Türk tezhibi de böylelikle asıl değerini kaybetmeye yüz tutmuştur. Batı sanatının Rokoko üslubu bu bağlamda Türk Tezhibinin kendine özgü özelliklerini yitirip bozulmasına sebep olduğunu söylemek mümkündür.

18. yüzyılda iki farklı yönden gelişim gösteren tezhip süslemeleri; Birincisi Klasik Osmanlı tezhibinin gerileme dönemi olarak değerlendirilebilecek iri çiçekli ve karışık motifli kaba süslemelerin yaygın kullanıldığı dönemdir ve bunlar klasik kompozisyonlar içinde yer almaktadır. Geniş altın zencerek bordürlü tezyinatlar, sıvama düz desensiz altın zeminler, naturalist çiçek motiflerin süslediği ser levha kısımları, kırmızı, lacivert hatayı, karanfil veya çiçek demeti şeklinde tığlara sahiptir. Siyah renk zemin olarak bu dönemde sıkça karşımıza çıkar. İri bozulmuş rumi motifleri, gül, karanfil, lale, haşhaş çiçeği, seberk, pençberk ve rozet çiçekleri, kaba ve karmaşık olarak düzensiz gelişigüzel bir biçimde uygulanmıştır.

İkinci grup ise Batı sanatı etkilerinin büyük oranda ön plana çıktığı örnekler olmuş, bu eserlerde serbest çizilmiş halkari kompozisyonun yanı sıra, Barok motifler de artık tezhip sanatında yerini almaya başlamıştır. Vazo, saksı veya sepet içine yerleştirilmiş demet halinde yaprak ve çiçekler, yapraklardan

oluşmuş çelenkler, akantus yaprakları, tek çiçek-gül motifleri, buket çiçekler, kurdele bağı demet çiçek kompozisyonları şeklindedir. Yine bu dönemde hizip gülleri ve sure başı gülleri de artık madalyon şeklinde değil, natüralist çiçek buketleri formunda sayfaların yanlarına denk gelecek şekilde yer almıştır. Geç dönem süslemelerinde doğadan esinlenerek son derece gerçeğe yakın uygulamalarla hemen hemen, doğada gördüğümüz pek çok çiçek çeşitleri bolca kullanılmıştır. Bu çiçekler daha çok katmerli gül, lale, sümbül, karanfil, goncagül şakayık, nilüfer, nergis çiçeği ve değişik “S” kıvrımları yapan yaprak motifleri ve benzeri gibi çiçeklerden oluşmaktaydı.

Tezhip sanatında Edirnekari teknik ve üslubunda kullanılan süslemelerde ise işçilik daha kaba olmuş, çiçekler ise çok stilize edilmiş ama kimliğini henüz kaybetmemiş olup hangi çiçek olduğu tanınabilir niteliktedir Doğaya sadık kalınarak yapılan bu tür çalışmalarda Ali Üsküdarî ve Abdullah Buhari'nin eserleri en güzel örnekler olarak biliniir(Binark,1969). Doğaya sadık kalınarak yapılan bu tür çalışmalarda Ali Üsküdarî ve Abdullah Buhari'nin eserleri en güzel örnekler olarak biliniir. 18. Yüzyıl sonlarında ve 19. Yüzyılda barok ve rokoko gibi batı sanat üslubunun da etkileriyle, tezhiplerin ve çiçekli kitap süslemelerinin en zengin örneklerinin verildiği bilinmektedir. Bu dönemde klasik Türk tezhibinin bütün teknik ve üslup özelliklerine rastlayamasak da kendine has estetiği içinde kabartma etkisi veren, fışkırان son derece estetik görünümleri ile bir devri yansıtan zengin örnekler ortaya çıkarılmıştır.

18. Yüzyılın başları süsleme sanatlarında pek çok açıdan klasik üslup özelliklerinin devam ettiği yıllar olmuştur. Bu dönemde Avrupa ile ticari ilişkilerimizin de hızlanmasıyla birlikte Osmanlı sanatı da Avrupa sanat akımlarının etkisi altına girer. Özellikle Fransız rokoko sanatından oldukça etkilenerek farklı renk, desen, teknik ve üslup harmanlamasını yansıtan bir

dönemdir demek yerinde olacaktır. Sanatımıza giren bu yenilikler ve teknikler üslup açısından birer zenginlik olarak değerlendirilir. Osmanlı nakkaşlarının da kendi yorumları ile geleneksel üsluba yepyeni motif ve desenler eklenir. Bunlardan en önemli örnekler gölgelendirilerek boyanan ve hacim kazandırılan natüralist çiçek adı ile bilinen çiçek buketleri, iri motifli yapraklar ile kurdele ve vaz0 içinde çiçek demetleri gelir. Türk rokokosu adı verilen yeni bir teknik ve üslupla oluşturulan sözü geçen bezemeler 18. Yüzyılda Türk Rokokosu adı ile anılır ve hoş görünümlü bu çiçekler, batı sanatındaki emsallerine oranla daha sade bir görünüm sunarlar.

Görüldüğü üzere 18. Yüzyılda tezhip sanatı da diğer sanatlar gibi batı etkisi altında kalmıştır. Batılılaşma dönemi deyince ilk akla gelen Sultan III. Ahmet'in saltanatından sonra yerine geçen I. Mahmut'un (1730-1754) 2234 fermanın tuğrası genellikle devrinin hemen hemen tüm karakteristik özelliklerini taşıyan bir tezhiple bezenmiştir. Klasik dönemde bolca kullanılan altın yaldıza yine yer verilmiş olsa da geleneksel süsleme unsurlarında olan hatayı ve rumi motifinin yanı sıra çiçek ve bulut motifleri de süslemelerde yerini almıştır (Ersoy,1988).Çiçekler toplu halde birer buket haline getirilmiş, şakayık ve zambaklardan oluşmuş buket bezmeleri halinde vaz0 içlerini doldurmuştur. Tuğranın üst kısmında beyzenin ve kolların uçlarının birleşmesi ile meydana gelen üçgen içinde yine benzer bezemeleri görürüz. Natüralist Üslûptaki çiçekler tuğranın her iki yanında buket halinde, tuğranın iç kısmında ise kıvrımlı helezonlar üzerinde serbest bir kompozisyonla resmedilmiştir. Ancak sol kısmında bulunan beyzenin içi 17. yüzyılda gördüğümüz tezhipleri anlatan motiflerle bezenmiştir (Görsel 5). Bunu nakkaşlarımızın batı sanatından aldıkları yenilikleri birdenbire değil de kısmen zamana yayarak aşama aşama uygulamış olmalarına bağlamak mümkündür. Ve aynı zamanda klasik dönemde olan ve Osmanlı tezhip sanatında o

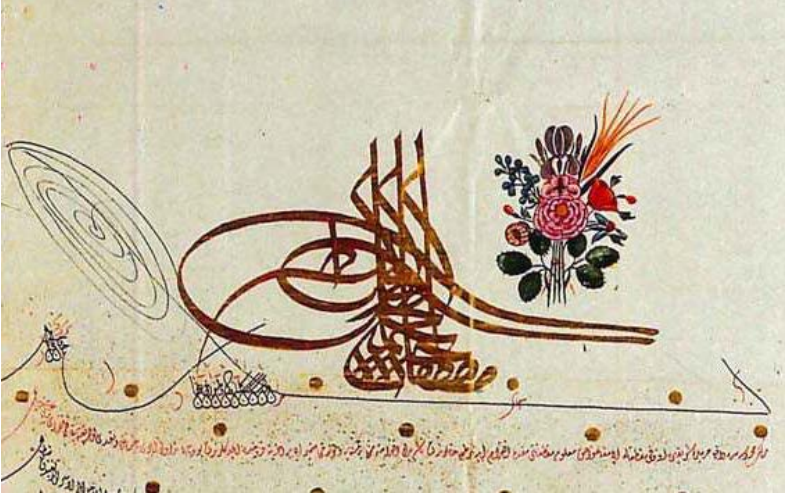
dönemde görüldüğü fazlalıkta görülmeyen ışık ve gölge teknikleri yine bu dönem de oldukça yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yapılan süslemelerde renklerin gölgeli bir şekilde açık-koyu şekilde kullanımlarında da bezeme yardımıyla perspektif verilerek böylelikle motiflere de ayrıca derinlik katmıştır.

Görsel 5- Sultan I.Mahmud'a Ait Fermanın Tuğra Bezemesi



Kaynak: (BOA. Müzehhep Fermanlar)

**Görsel 6 - Sultan III. Mustafa Dönemine ait Berat Örneğinde
Buket Örneği**



Kaynak: (Duran,2008) (BOA. Müzehhep Fermanlar)

Osmanlı bezeme sanatlarının da neredeyse tüm alt sanat dallarında görülen yarı üslûplaştırılmış zengin çiçek desenleri 17. yüzyılın sonu 18. Yüzyılın ise başlarında görülmeye başlar. Avrupalılaşıma etkileri ve heyecanı ile bununla birlikte görülen batı sanatı etkisiyle kendine özgü yepyeni bir karakter kazanarak, doğadaki görüntüsüne dönüşen çiçekler, sanat açısından bezemeci anlayıştan da oldukça uzaklaşır (Görsel 7,8,9). Geçmişte Klasik üslûba aşına olmuş ve bu tarzda eser vermeye alışkın nakkaşlar, yeni ve farklı gördükleri bu akımın oldukça etkisinde kalmışlardır. Doğadan bire bir esinlenerek naturalist bir üslup ile bir takım çiçekler yapmışlar ve yaptıkları yaprak, çiçek ve çiçek buketlerini minyatürlere de uygulayarak bu sanat dalında da şükûfe olarak adlandırılan yepyeni bir üslûbun ortaya çıkmasına vesile olmuşlar (Birol, 2010).

Görsel 7- Vazo Çalışmasına Örneğ Eskizlerden Görsel 8- Bir Dua Kitabının Başında 1202 (1788)



Kaynak: Tarihi Dervif M.şevki tezhibi, Vazosuz bir Buket (*Türkiyemiz Dergisi*,

(İstanbul: Akbank Yayınları, 1974), 22/35.

Çiçek dolayısıyla bitkisel motif merakı, ilgi ve sevgisinin doruk noktasına çıktığı 18. Yüzyıl, süsleme sanatlarında da bu ilginin tesirleri aşama, aşama çoğalarak kendini gösterir (Derman 2011). Zaten hali hazırda Türk sanatçıları asırlardan beridir çiçeği çok sevmiş ve çiçekler Türklerin Anadolu'ya gelip yerleşmelerinden günümüze kadar, en fakirinden en zenginine tüm halkın kısaca tüm insanlığın hayatına girmiştir. Çiçek yetiştiriciliği yapanlar kadar, bunları taşa, ahşaba, mermere, kağıt ve murakka'lara, duvar yüzeylerine tabi renkleriyle aksettiren nakkaşlarımız oldukça fazladır. Bunlar, gelişigüzeli biçimsiz, plansız programsız bir anlayışla öyle rast gele karmaşık bir düzende resmedilmemiş, aksine son derece büyük bir ustalık ve zarafetle buketler halinde çizilerek farklı bir

görünüm kazandırılmış, yine sade zarif aynı zamanda göz alıcı renklerle ustaca resmedilmiştir. Bununla birlikte aynı şekilde bu buket formunda oluşturulan çiçek demetleri vazoda içerisinde de resmedilmiş, icra eden nakkaşlar ve musavvirler aynı zamanda kendi zevk ve yorumlarını da bu şaheserlere katmıştır. Söz konusu buket ve vazolarda dönemin en çok ilgi çeken çiçekleri arasında, sümbül, lale, gül, karanfil, menekşe, papatya, nergis ve kasımpatı gibi çiçekler kompozisyonlarda süs unsurları olarak yerini almıştır.

Rönesans sanatının geleneklerinden, izlerinden ve yine bu dönem sanatının en ufak inceliklerinden hangi anlamda esinlendiğimiz ve bize neler kattığı, bu sayede neler yaptığımızı sanat dallarımıza ne gibi zenginlikleri getirdiği gibi bir takım soruların cevabını verebilmek te tabii ki bunları tek tek incelemek analiz etmek ve anlayabilmekle mümkün olabilmiştir. Türkler gelenek görenekleriyle gelecek nesillere geçmiş kültürlerinden neler bırakmışlar, yerine göre ne tür güzellikler tertiplediklerini bu sanat eserlerini yakından inceleyenler daha derinden anlayabileceklerdir. Vazo ve buketlerimizi resmeden nakkaşlarımız döneminde yaşamamış olsak ta, eserlerini incelediğimizde Türklere ait birtakım karakteristik özellikleri gördüğümüz kadarıyla hemen fark etmek mümkündür. Dahası hemen hemen birçoğunda kendi milli özelliklerimizi, milli kültür ve değerlerimizi özümsemiş bulabiliriz.

Görsel 9- Gazneli Mahmud Albümünden Vazoda Natüralist Çiçek Buketi



Kaynak: (İÜK.T5461, 1097/1685-86) (Duran,2008).

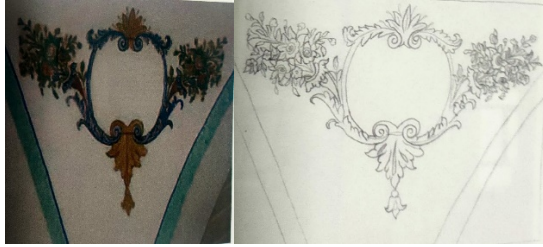
Vazo ve buketlerin kısaca çiçeklerin her dönemdeki çok çeşitli örneklerini bugün Topkapı Sarayı müzesinde bulabilmemiz, özellikle harem dairesinde rastlamamız mümkündür. En ihtişamlı ve en görkemli muhteşem görünümlü mevsim çiçeklerini orada buketlenmiş olarak görürüz. Şiirlerimizde, halk manilerimizde, kimi zaman sivil ve dini mimarimizde de kısaca sanatın pek çok alanında bunlar aslında fazlaca vardır. Örneğin bazı camilerimizde, bunların nasıl yerli yerince ahenkle kendilerine yer bulduğunu gözlemlemek mümkündür (Görsel 10,11,12,13,14). (Çok,2010).

Görsel 10- Isparta Yalvaç Devlethan Cami Görsel 11-Isparta Devlethan Cami, Pencere



Kaynak: Pencere st, 18.yy. Barok tarzı Süslemeler st Süsleme rnek Çizimi,(Beste Çok,2010)

Görsel 12- Isparta Yalvaç, Devlethan Cami,Kubbe Görsel 13- Madalyonlu Bitkisel Bezeme Çizimi



Kaynak:Geçişi Kemer Kşeliği, Madalyonlu Bitkisel Bezeme (Beste Çok, 2010)

Görsel 14- Isparta-Yalvaç Devlethan Cami İç Mekan, Kubbe Geçişi, Kemer Yüzeyi 18.yy. Naturalist slupta Çiçek Buketlerinden Kompozisyon rneği



Kaynak: (Beste Çok,2010)

**Görsel 15- Müzehhip ve Nakkaş olan Gazneli'nin Natürmort
Üslubunda Çiçekli Vazo Örnekleri**



Kaynak: (*Türkiyemiz Dergisi*, (İstanbul: Akbank Yayınları, 1974), 22/38.

Aynı çiçekler kumaş sanatlarımızda, halı sanatımızda, mimari yapılarımızın alçı pencerelerimizde, çini mihraplarımızda, el işlerimizde, kısaca layık oldukları yerde ve aradan asırlar geçmiş olmasına rağmen renklerine ve formlarına varıncaya kadar hiç bozulmadan zamanımıza gelebilenlerine rastlanmıştır ki bunlar Türk ve İslam sanatlarımız açısından çok önemli değerlerdir.

Görsel 16- 18. yüzyıl Tezhiplerinde Sık Kullanılan Buket Halinde Çiçek Demeti Örnekleri



Kaynak: (*Kültür Sanat Dergisi*, S:6, Kültür Bakanlığı Yayınları,1977) 6/41.

18. yüzyılın sona ermesi aslında bu üslubu bitirememiş, 19. yüzyılda da çeşitli dua kitaplarında ve Dela-ül Hayrat ve benzeri dini yazma eserlerimizde, levhalarda Müslümanlar için en kutsal şehir Medine, Mekke ve dolayısıyla Kabe tasviri ile Peygamber efendimiz Hz. Muhammed (s.a.v.)'in kabrini betimleyen resimler de yapılmış, resmin arka planında gökyüzüne mavi renginin tonlarındaki farklılıklarla kompozisyona derinlik kazandırılmaya çalışılmıştır. Oval formulu bir çerçeve içerisinde yapılmış olan bu resimlerin yanında Anadolu ve Rumeli hisarlarını gösteren manzaralara da rastlanmaktadır. Dini el yazması kitapların haricinde, tıp konulu ya da tarih gibi konuları anlatan kitaplar ve risale-i nurlarda vazo ve buket halinde olmasa da çeşitli gül motiflerine rastlanmaktadır.

4. SONUÇ

Türk ve İslam sanatlarımızın en nadide örneklerinden biri olan tezhip; tarihi gelişimi içerisinde bazı değişikliklere uğramasına rağmen günümüze kadar önemini korumaya devam etmiştir. Ancak çok daha öncesinde, Peygamberimiz (S.A.V.)in vefatından sonra kaynağı ilahi bir aşk olan hat sanatının önem kazanması ve dolayısıyla onu tamamlayıcı bir sanat olarak görülen Tezhip sanatı da gittikçe gelişen bir sanat dalı olmuştur. Ve o dönemden günümüze kadar geçen süreçte her dönem ve çağda gerek Türkler gerekse İslamiyet'i kabul etmiş Müslüman toplulukların, dine olan manevi duyguları, sevgi ve saygıları, derinden bağlılıkları, hem de bazı hassasiyetleri neticesinde Kur'an-ı Kerimi en güzel şekilde süsleyerek muhafaza etmeye son derece önem vermişlerdir. Tezhip sanatında özellikle 18. Yüzyılda rastladığımız vazo ve buketler yalnızca tezhibin herhangi bir süsleme unsuru olarak değil, aynı zamanda bağımsız kompozisyonlar halinde sivil ya da dini mimari tasarımlarında (son dönem bazı cami iç mekan süslemelerinde) ya da hat levhalarında da bezeme unsuru olarak kendisine yer bulmuştur.

18. yüzyıl tezhip sanatı Osmanlı sarayında bilhassa kültür ve sanat ortamında başlayan batılılaşma ile Avrupai tarzda akımların etkisiyle gerek renk ve malzeme gerekse teknik ve üslupların farklı etkileri ile oluşan kompozisyon düzenleri açısından da oldukça farklı karakteristik özellikler göstermeye başlamıştır. Bunun nedeni ekonomik ve siyasi anlamda bir devlette yaşanan her hadise muhakkak dönemin nakkaş ve mzehhiplerini de psikolojik olarak etkileyebileceğini göz önünde bulundurarak, dönemin sosyolojik bir takım olaylarının da eserlerin değerlendirmesi yapılırken dikkate alınması elzemdir.

Vazo ve buket kullanımlarında artık bu dönem renkler alabildiğine parlak, daha canlı, çiçek motifleri de geçmiş dönemlere nazaran daha iri resmedilmiştir. Bazı motiflerin o dönemin de karakteristik özelliklerini yansıttığını söylemek mümkündür. Örneğin III. Ahmet döneminde (1703-1730) saltanat sürdüğü yılların, bir çiçek ismiyle, “Lâle Devri” olarak anılması dönem nakkaşlarına da ilham kaynağı olmuş, neticede pek çok vazo ve buket formunda süslemelerin hakim olduğu tezhiplerde sıkça lale motifine rastlanmıştır.

Başta da belirttiğimiz gibi Türkler İslamiyet’i kabul ettikten sonra yaşam tarzlarından, icra ettikleri sanat dalı her ne olursa olsun, pek çok alanda dini değerleri koruyarak, belli kurallar ve kaideler çerçevesinde eserlerini vermişlerdir. Çünkü Türkler adet ve geleneklerine son derece bağlı, örf ve ananeleri ile dini değerleri konusunda hassasiyetleri öncelikleri olmuş, bu bağlamda batılı sanat anlayışını dahi kimi zaman benimsemekten kaçınmışlardır. 18. yüzyıl tezhiplerinde vazo ve buketlerinde en sık kullanılan çiçek motiflerinden biri de gül olmuştur. Yine buketlerde yer alan diğer önemli çiçek motiflerinden bir diğeri ise lale motifi olmuştur. Nakkaşlar genelde lale ve gül motifini birlikte resmetmeye özen göstermişlerdir. Çünkü tasavvufta da gül ve lale önemli sembolik anlamları olan çiçekler olarak farklı ve derin manalar taşıdığından olsa gerek dönemin nakkaşları ile müzehhipleri tarafından beğenilerek sıkça tekrar ettikleri motiflerde ilk sırada yer almıştır. Gerek mimaride ve gerekse diğer tezyini sanatlarda bolca kullanılan gül ve lale motifleri tasavvufi açıdan Allah ve Rasulü (S.a.v)’nün sevgisini temsil ettiğinden ilahi aşkın, muhabbetin, ubudiyetin, hürriyetin, Allah’ı tanımanın ve ilahi sıfatlarla bütünleşmenin sırrını mutasavvıfa sunan marifetin de sembolüdür. Gülün Hz. Peygamber’in sembolü olduğu, O’nun (s.a.v) yüzünün güzelliğini hatırlattığı, kabrinin “gül bahçesi” insanlığa tebliğ ettiği Kur’an-ı Kerim’in de “gül tohumları

saçan” bir kitap olduğu ifade edilmiştir. Yine tasavvufi inanışa göre gülün, miraç gecesinde, O’nun (Peygamber Efendimiz S.a.v.) terinden meydana geldiği şekilde rivayetler vardır. Bununla birlikte özellikle İslam tasavvufunda lalenin Allah’ı O’nun birliğini ve güzelliğini simgelediği de düşünölmüştür. Sadece tasavvufta değil aynı zamanda Edebiyat, sanat ve kültür alanında verilen eserlerde de bu iki çiçek sembolik açıdan Allah (C.C.) ve Peygamberi (S.a.v) simgelemiştir. Yani konunun özü; çiçekte Allah sevgisini keşfeden Türk sanatçıları, 18. Yüzyılda manevi değer kattıkları pek çok tezhip çalışmasında özellikle vazo ve buket uygulamalarında asırlardır geleneksel Türk sanatlarımızda süregelen çiçek süslemeciliği oldukça fazla kullandıkları önemli motifler arasında her dönemde ilk sıralarda yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Şule. “Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslubu”, *Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi*, Haziran 1977, 6/ 126-136,
- Arseven, Celal Esad, “Örge” *Sanat Ansiklopedisi*. (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi,1979), 5/ 262
- Arseven, Celal Esad. “Tezhip” *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1975, 4/2062.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Süsleme Sanatları*. Türk Süsleme Sanatları Sergi Kataloğu, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Atasoy, Nurhan. “Türk Çini Sanatı Teknikleri” Türk Minyatüründe Tarihi Gerçekçilik), *Sanat Tarihi Yıllığı Dergisi*, Cilt: I, Sayı:1, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1965.

- Binark, İsmet. "Tezhip Sanatı Ve Kitapçılık Tarihimizde Fatih Devri Tezhipleri" *Türk Kültürü Dergisi*, (Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü,1978), Sayı: 75,Yıl:7, 220-233.
- Binark, İsmet. "Türklerde Resim Ve Minyatür Sanatı" *Vakıflar Dergisi*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1978, 12/227-240.
- Binark, İsmet. *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1975.
- Biol, İnci Ayan "Şüküfe", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, Cilt:39, 259-262.
- Biol, İnci Ayan, Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniğı. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002,12/308-315.
- Çok, Beste. Isparta ve İlçeleri Cami Süslemeleri, Süleyman Demirel Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2010.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986.
- Derman, Çiçek . Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme. Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015.
- Derman, Çiçek "Tezhip" (Tezhip Sanatında Üsluplar ve Sanatkarları), *İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2012. 41/336-340.
- Derman, Çiçek. "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *Uluslararası Osmanlı İstanbul Sempozyumu*, 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul, 2013, s.501.
- Duran, Gülnur. *Ali Üsküdarî, Tezhip ve Ruganî Üstâdi, Çiçek Ressamı*. İstanbul: Kubbealtı Vakfı Yayını, 2008.

- Eberhard Wolfram, Çin Tarihi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995.
- Eflaki, Ahmet, *Menakıbul Arifin* (Çeviren: Tahsin Yazıcı), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Ersoy, Ayla. *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Akbank Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi,n14-4, 1988.
- <http://gizlenentarihimiz.blogspot.com/2010/10/imahmudun-fermannda-kullandg-tugras.html>
- <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1031385>
- <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/914130>
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip>
- <https://tr.pinterest.com/pin/351912464162005/>
- İpşiroğlu, M. Şevket. *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuğları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Birinci Basım, 2018.
- İslam Ansiklopedisi, C:12, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları,1979.
- Kültür Sanat Dergisi, Yıl:3 Sayı:6, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.
- Meredith-Owens, Glyn Munro. " A Sixteenth Century İllustrated Turkish Manuscript at Manchester" *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca, Venezia 1963*, Napoli: 1965.
- Meydan Larousse, Cilt:10, Meydan Gazetecilik ve Neşriyat, 1972.
- Ögel, Semra. *Ortaçağ çevresinde Anadolu Selçuklu Sanatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972.
- Türkiye'miz Dergisi, 22/35, İstanbul: Akbank Yayınları, 1974.

zlk, Őahabeddin; *Mevlevilikte Resim Resimde Mevleviler*.
Ankara: İŞ Bankası Yayınları, 1957.

nver, A. Süheyl. *Fatih Devri Saray NakıŐhanesi ve Baba
Nakkaş ŐalıŐmaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi
Yayınları, 1958.

nver, A. Süheyl. *Levni*, İstanbul: M.E Basımevi, 1951.

nver, A. Süheyl. *Ressam Levni, hayatı ve eserleri*. İstanbul:
M.E.Basımevi, 1949.

DURAĞAN VE DİNAMİK GÖRÜNTÜLERDEKİ FORMLARIN GÖRSEL TASARIM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Mehmet Remzi DEMİREL¹

1. GİRİŞ

Bir nesneyi dış dünyadan ayıran ve onun kendine özgü yapısını görünür kılan form, durağan ve dinamik görüntülerde farklı etkilere sahiptir. Bunun önemli nedenlerinden biri harekettir. Çünkü durağan görüntüde formlar üzerinden oluşturulan hareket fiziksel bir hareket olmayıp resimde yer alan nesnelerin açı, yönelim ve dokuları yardımıyla elde edilmiş olan bir tür göz yanılsamasıdır. Dolayısıyla, durağan görüntüde yer alan sabit bir formun izleyicinin bakışlarını başka bir forma yönlendirmesi veya taşımasıyla görsel hareket oluşmaktadır. Videoda ise, hareket ilkesi fiziksel bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Video ortamındaki kompozisyonda bulunan nesnelere hareket edebilir. Bunun yanında nesnelere sabit tutulduğunda ve kamera nesnelerin etrafında döndürüldüğünde fiziki bir hareket meydana gelmektedir. Her iki durumda da hareket ilkesi somut olarak izleyiciyi yönlendirmeyi hedefler. Görüldüğü gibi durağan ve dinamik görüntülerin sahip olduğu form aynı olsa da hareket ilkesiyle etkileme gücü değişmektedir (Arnheim, 1974: 372-375).

Durağan görüntüde yer alan nesnenin karakteristik özelliklerini yansıtan formun sabit olmasından dolayı, izleyici tarafından kapsamlı bir şekilde algılanması zorlaşır. Çünkü

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarım Bölümü, mremzi.demirel@dicle.edu.tr., ORCID: 0000-0002-9075-4513.

durağan görüntü sabit olduğu için nesneyi tek açıdan görme ve algılama imkânı sunmaktadır. Oysa dinamik görüntüde nesnenin karakteristik özelliklerini görünür kılan formu, birçok açıdan görme imkânı vardır. Videoyu tasarlayanlar, belli bir amaç doğrultusunda, izleyiciye tanıtmayı planladıkları nesne veya karakteri ön-arka, sağ-sol, aşağı-yukarı gibi farklı açılardan ve bu açılardan türevlerinden görsel olarak tanıtmaya yoluna gitmektedir. Bu nedenle karakterin forma dayalı bilgisi çok daha kapsamlı bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır.

Araştırmanın temel hedefi dinamik ve durağan görüntülerdeki üç boyutlu nesnelerin sahip olduğu formların görsel tasarım bağlamında incelenmesidir. Bundan ötürü çalışmada belli oranda karşılaştırmalı anlatım yöntemine başvurulmuştur. Fakat zenginlik açısından dinamik görüntüde yer alan üç boyutlu nesnelerle ilgili detaylara daha fazla yer verilmiştir. Dolayısıyla dinamik görüntüde formun ele alındığı kısımda; karaktere ait formlar mekân ve çeşitli duygularla ilişkilendirilmiştir.

2. FORM KAVRAMI

Birçok Avrupa dilinde bulunan form sözcüğü, Latince forma sözcüğünden gelmektedir. Latincedeki bu forma sözcüğü de Antik Yunan dilindeki morfe sözcüğünün sessiz harflerinin yerleri değiştirilerek elde edilmiştir. Form sözcüğü, aralarında küçük farklar olsa da Türkçede biçim sözcüğüyle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu kavram herhangi bir varlığı sınırından biçim ve kesim yoluyla çevresinden ve başkaca her şeyden ayırmak şeklinde tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1976: 159). Bu anlamda uzayda yer kaplayan her nesnenin bir forma sahip olduğu söylenebilir. Nitekim özne bu formun varlığı sayesinde o nesnelere görüp tanımlayabilmektedir. Fakat görme

Formun, nesneyi çevreleyen ve onun hacmini gösteren dış konturların tamamına verilmiş bir isim olmasının nedeni de budur. Form ve çizgi kavramları görsel sanatlarda bazen eş anlamlı olarak kullanılabilir. Fakat olması gereken kontur çizgisinin daha çok nesneye ait bölümleri, formun ise geneli ve bütünü gösterdiğidir (Arnheim, 1974: 96-98).

Resim 1: Deer Man İsimli zgn Karakter Tasarımı



Resim 1’de yer alan üç boyutlu karakter ve içinde yer aldığı mekânın bazı formlara sahip olduğu görülmektedir. İzleyici, resimde yer alan karakterin yüklendiği anlam ve duygu bütünlüğüne dair yargılara bu formlar sayesinde ulaşabilir. Form ise oran-orantı, boşluk, ışık-gölge ve renkler gibi bir takım tasarım ge ve ilkeleriyle birlikte algılanmaktadır. Örneğin anlam ve duygu bütünlüğüne dair izleyiciyi ilk karşılayan Şey soğuk renklerin baskın olduğu bir ortamdır. Mavi ve tonları, koyu yeşil ve tonları resmin büyük bir kısmını kaplamaktadır. Sıcak olan kırmızı ve sarının tonları ise az sayıda karakterin yüz kısmında bulunmaktadır. Bu nedenle izleyicinin bakışları ayrıntıların da merkezi olması açısından oraya yönelmektedir. Karakterin en dikkat çekici özelliklerini oluşturan sert tüyler, iri çene yapısı, sivri boynuzlar maskülen bir yapı sunmaktadır. İzleyici bu türden baskın özelliklerin görünür olduğu formlardan yola çıkararak karakterin güçlü-zayıf, tehlikeli-

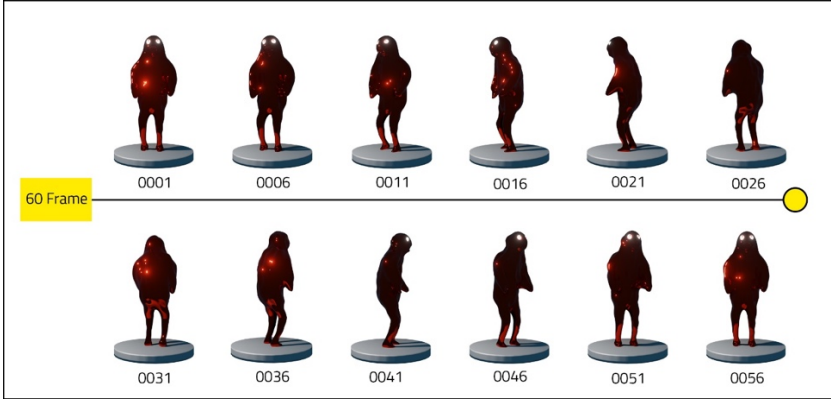
zararsız, komik-ciddi, duygusal-rasyonel gibi birtakım yargılara varabilmektedir. Yargıların oluşmasında benzetme ve çağrışımın da rolü bulunmaktadır. İzleyici karşılaştığı bu yeni karakteri, daha önceki deneyimlerinde benzer formlara sahip başka bir karakterle ilişkilendirebilmektedir.

Görüldüğü gibi izleyici durağan bir resimde yer alan karakter ve nesnelere bilgisine kısmi olarak sahip olabilmektedir. Karakterin duygu ve davranışlarına dair bilgilere geçmiş deneyimlerinden yola çıkarak tahmini yargılara varmaktadır. Tahmini yargılar da kesin bilgi ve deneyim sunmadıklarından ötürü izleyicinin zihninde uzun süreli etkinlik gösteremezler.

4. DİNAMİK GÖRÜNTÜDE FORM

Algılama süreci belli aşamalardan oluşmaktadır. Aşamalar ilgili kaynaklar arasında farklılık gösterebilmekle beraber genel olarak bunlardan oluşmaktadır; uyarıcılar, duyuşsal alıcılar, dikkat veya farkına varma, yorumlama, tepki ve algılama şeklindedir (Solomon vd., 2016: 37). Bu bağlamda araştırmadaki dış uyarıcı videodaki görüntülerdir. Görüntüdeki yer alan nesnelere ait formlar ise bilginin toplanması için gerekli olan alımlama öğeleridir. Farkına varma, yorumlama ve tepki gibi süreci meydana getiren diğer aşamalar ise formlar üzerinden gelişmekte ve algılama ile sonuçlanmaktadır. Video ortamında bulunan kompozisyonda yer alan nesne ve bu nesnelere sahip olduğu formlar izleyici tarafından belli aşamalar halinde algılandıkları ve pozitif-negatif anlamda etki altında kalma durumu söz konusu olmaktadır. Etki altında kalma durumunda belirleyici olan husus tasarlanan nesne veya karakterin özellikleridir. İzleyici, görsel iletişim yoluyla, kendi yaşam tecrübelerini de değerlendirmeye dahil ederek, özellikler üzerinden bir çıkarımda bulunmaktadır.

Resim 2: Externum İsimli Karakter Tasarımına Ait Farklı Açılardan Alınmış Ekran Alıntıları



4.1. Formların Mekanla İlişkilendirilmesi

Genel anlamda dış dünyadaki uyarıcıların bir bütün olarak algılanması algıda organizasyon olarak tanımlanmaktadır (Gordon, 2004: 15-18). Büyük bir resmin içinde yer alan parça üzerinden eserin geneli hakkında fikir sahibi olmak zordur. Bu nedenle resmin içinde yer alan bütün parçaları görmek ve onları birbirleriyle ilişkilendirerek daha kapsamlı bir yargıya varılabilmektedir. Dolayısıyla nesnelere içinde buldukları mekân veya atmosfer ile birlikte algılanabilmektedir (Böhme, 2017: 73). Örneğin fiziki bir mekânda yer alan karakterin sahip olduğu tüm formlar, içinde bulunduğu çevreye ait diğer formlarla ilişkilendirilmektedir. İzleyicinin karakterle ilgili güçlü, zayıf, gerçek ve gerçeküstü gibi özelliklere sahip olup olmadığı konusundaki yargısı bu ilişkilendirmeye birlikte somutluk kazanmaya başlar. Resim 3'te yer alan karede Externum isimli karakterin karla kaplı bir zeminde yürüdüğü görülmektedir. Soğuk renklerin hâkim olduğu bu atmosferin içinde arka planda tepesinde ışık bulunan bir yapı vardır. Yapı hem form hem de renk bağlamında karakterle ilişkilendirilebilmektedir. Externum karakteri jelimsi parlak bir yapıdan oluşmuştur. İnsan gibi ayakta durması ve yürümesi, perdemsiz elleri, baykuş stili gözleri en

belirgin özelliklerindedir. Karakter doğrudan herhangi bir canlı ile eşleşmediğinden gerçeküstü bir doğaya sahiptir. Kompozisyonda baskın olan ögenin Externum karakteri olması, mekandaki diğer bütün formların bununla ilişkilendirilmesine neden olmaktadır.

Dinamik bir yapıda olan karakterin ortamla olan ilişkisi her bir kare temelinde görsel veri olarak izleyici tarafından toplanmaktadır. Görsel veriler sahip olduğu formlar sayesinde zihindeki çağrışım dünyasına dahil olmaktadır ve bu sayede deneyimler meydana gelmektedir. İzleyici farklı kültürlerden veya sınıflardan gelse dahi yaşadığı bu deneyimler onun zihninde benzer anlamları oluşturabilir. Çünkü benzer formlar benzer anlam dünyalarını oluşturmaktadır (Gibson,1974: 164).

Resim 3: Externum İsimli Karakter ve Arka Plandaki Yapı



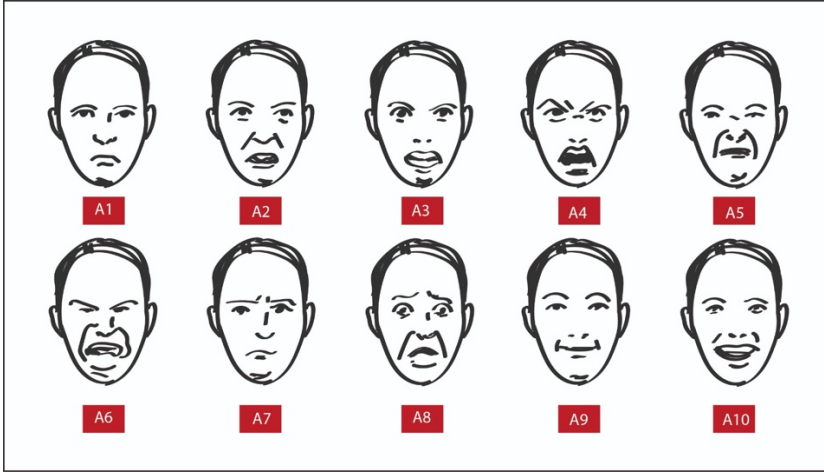
4.2. Formların Duygularla İlişkilendirilmesi

İnsan yaşantısında çok önemli bir yere sahip olan duygular form üzerinden algılanmaktadır. Formun taşıyıcısı ve kaynağı olan insan sahip olduğu görme duyusu sayesinde onu gözlemleyebilmekte ve algılayabilmektedir. Formun taşıyıcısı olan her bir insanın DNA bakımından kendine özgü ve günümüz teknik imkanları çerçevesinde tekrarlanamaz bir yapıda olduğu ifade edilmektedir (McConkey, 2004: 1-5). Bu özgünlük insan

eliyle üretilen karakterlere de belli ölçüde yansıyabilmektedir. Dolayısıyla özgün bir karakterin sahip olduğu duygu temelli bazı formların da kendine özgü bir görünümde oldukları söylenebilir.

Karakterin sahip olduğu görsel formlar üzerinden çok sayıda duygu ifade edilebilmektedir ancak; izleyici üzerinde etkilileri belirgin olan temel veya öncelikli duygulardır (Izard, 1977: 48). Temel duygular ilgili kaynaklarda farklı şekillerde ele alınmışlardır. Bunun yanında özellikle sayı anlamında değişkenlik göstermektedir (Plutchik & Kellerman, 1980: 200). Üzüntü, korku, mutluluk, öfke ve şaşkınlık gibi temel duygular kolay anlaşılması ve algılanması yönünden ana renklere benzetilebilir. Temel duygular, ana renkler gibi farklı yaş grupları tarafından rahatlıkla algılanabilmektedir. Dikkati üzerine toplama potansiyeli yüksek olan temel duygular karaktere ait detayların izleyicinin duygu ve düşünce dünyasında kolayca yer edinmesini sağlamaktadır.

Resim 4: Duygulanımlar



Karakterin girebildiği duygu hâllerinin sınırlı olması karaktere özgünlük katabilmektedir. Örneğin sürekli hem sınırlı hem şakacı hem de mülayim ve zayıf bir karakter izleyicinin zihninde karmaşaya yol açabilir. Fakat sadece sınırlı olması

karakteri daha çelişkisiz kılmakta ve böylelikle izleyicinin zihninde yer edinmesini sağlamaktadır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Görsel okuma ve akılda kalıcılık anlamında düşünüldüğünde, dinamik formların video ortamında ve günlük yaşamda farklı etkilere sahip olduğu görülür. Çünkü günlük yaşamda karşılaştığımız herhangi bir karaktere ait biçimsel bilginin elde edilmesi sürecini olduğu gibi tekrar etme olanağı bulunmamaktadır. İzleyicinin form üzerinden topladığı dış dünyadaki nesnelere bilgisi her seferinde değişebilmektedir. Gerçek dünyada tekrarı mümkün olmayan bir sürü dış etken vardır ve bunlar birbirinden bağımsız çalışırlar. Video ortamında ise olay istenilen sayıda ve olduğu gibi yinelenmektedir. Dolayısıyla dinamik görüntülerde yer alan nesnelere ve onlara ait formların imgesel veri olarak öğrenilmesinin ve zihinde kayıt altına alınmasının daha kolay olduğu sonucuna varılabilir.

İzleyici ile görsel iletişimin daha detaylı yapılabilmesi hedefleniyorsa tanıtılmak istenen nesne ya da verilmek istenen mesaj dinamik görüntü yöntemi üzerinden verilebilir.

İzleyiciye mesajı ulaştırma bağlamında, uzun süreli çalışmalarda dinamik, kısa süreli çalışmalarda ise durağan görüntü etkili olabilmektedir.

Karakter veya nesnelere ait formların mekân ile ilişkilendirildiği ve izleyicinin zihninde buna bağlı olarak benzer anlamların oluştuğu düşünülmektedir. Bunun yanında karakterle veya nesneyle özdeşleşen temel duyguların akılda kalıcılığa olumlu anlamda katkıda bulunduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye*. London: University of California Press Ltd.
- Anderson, D. M. (1961). *Elements of Design*. University of Wisconsin. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Böhme, G. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*, Edited by Jean-Paul Thibaud. New York: by Routledge. Taylor&Francis Group.
- Gibson, J. J. (1974). *The Perception Of The Visual World*. Connecticut: Greenwood Press.
- Gordon, I. E. (2004). *Theories of Visual Perception*. (3rd ed.). New York: by Psychology Press. Taylor & Francis.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe Ansiklopedisi: kavramlar ve akımlar*. cilt 1 (A-D). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hildebrand, A. (1910). *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. Siebente und Achte Vermehrte Auflage. Strassburg: J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).
- Izard C. E. (1977). *Human Emotions*. New York: Springer Science+Bussiness Media, LLC.
- McConkey, E. H. (2004). *How the Human Genome Works*. London: Jones and Bartlett Publishers.
- Plutchik R., Kellerman H. (1980). *Emotion: Theory, Research, and Experience*. Volume 1. Theories of Emotion. New York: Academic Press, Inc.
- Solomon, M., Bamossy, G., Askegaard, S., Hogg, M. K. (2016). *Consumer Behaviour: A European Perspective*. (6th ed.). Edinburgh: Pearson Education Inc.

White, A. W. (2011). *The Elements of Graphic Design*. (2nd ed.).
New York: Allworth Press

Resim Kaynakça

Resim 1: *Deer Man isimli karakter tasarımı*: Mehmet Remzi
DEMİREL

Resim 2: *Externum isimli karakter tasarımı*: Mehmet Remzi
DEMİREL

Resim 3: *Enternem isimli karakter ve mekân tasarımı*: Mehmet
Remzi DEMİREL

Resim 4: *Duygulanımlar*, İllüstrasyon: Mehmet Remzi
DEMİREL

MODADA KİTLESEL BİREYSELLEŞTİRME VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK İLİŞKİSİ¹

Nursen GEYİK DEĞERLİ²

Esin SARIOĞLU³

1. GİRİŞ

Günümüzde moda endüstrisi, talep üzerine üretim ve hızlı tüketim nedeniyle hızla değişmektedir. Hızlı moda, müşterilere uygun fiyatlı ve modaya hızla uyumlu kıyafetler sunma fikrine dayanır. Bu, müşterilerin giyim ürünlerini daha hızlı ve daha sık almasına olanak tanır ve aynı zamanda endüstriyel süreçleri hızlandırır.

Sürdürülebilirlik, bu hızlı tüketim modelinin bir sonucudur. Moda endüstrisinde hız odaklı üretim yapılması, çevre üzerindeki olumsuz etkileri artırabilir ve kalitesi düşük ürünlerin fazla miktarda atık oluşturabilir. Bu noktada kitlesel bireyselleştirme yöntemi ile olumlu bir yaklaşım sergilenebilir.

Moda alanında kitlesel bireyselleştirme, tüketicilere daha özelleştirilmiş ve özgün giyim seçenekleri sunmayı amaçlar. Dijital uygulamalar, kişi özelinde ölçüler ve diğer teknolojik gelişmeler bu amaca ulaşmaya yardımcı olabilir. Örneğin, birçok marka müşterilerine kendi tasarımlarını yapma veya mevcut

¹ Bu çalışma Prof. Dr. Esin SARIOĞLU danışmanlığında 2013 tarihinde tamamladığımız Endüstriyel Giysi Üretiminde Kişiselleştirme Olgusu ve Tasarım Sürecine Olan Etkisi başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul, Türkiye, 2013).

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, nursen.degerli@nisantasi.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9144-3066.

³ Prof.Dr., ORCID: 0000-0002-3140-7917.

tasarımlarını özelleştirme fırsatı verir. Bu, müşterilerin giyim ürünlerini daha anlamlı ve özel hale getirir.

Hızlı moda ve kitlesel bireyselleştirme arasındaki dengeyi bulmak, endüstrinin geleceği için önemlidir. Moda markaları, sürdürülebilirlik çabalarını desteklemek ve müşterilerine özel bir deneyim sağlamak amacıyla, teknolojinin etkin kullanımıyla üretim süreçlerini daha sürdürülebilir hale getirebilirler.

Moda sektörü ile yakından bağlantılı olan hazır giyim endüstrisi, toplu üretim teknikleri kullanılarak üretilen tasarım ürünleri pazarlamak için çaba gösterir. Giyim tarzı yoluyla psikolojik ve sosyolojik olarak kendisini ifade etmeye çalışan birey veya moda tüketicisi, normal görünümü reddeder. Örneğin, kitlesel bireyselleşmenin yeni başladığı 90'lı yıllarda ortaya çıkan minimalist moda trendleri, çok kısa sürede popülerliğini yitirmiştir.

Craik, çağımızın kadınlarının o gün kendisini nasıl hissettiğini ifade eden, bireysel beğenisini karşılayan, şık ve rahat olmasının yanı sıra kendini özel kılan stile sahip giysiler giymeyi kendi yaşam tarzlarını ve kişiliklerini yansıtmayı tercih ettiğini ifade etmektedir (Yetmen, 2011: 66).

Önceden sadece üst sınıf ve ihtiyaçlarını karşılayan nesnelere, artık herkes ve nesnenin kişiye sağlayacağı imaj için üretilmeye başlanmıştır. İmaj kavramının egemenliğindeki “bugünün tüketicisi”, elde edebildiği her şeyi kendi tercih ve zevklerine göre yorumlamak, şekillendirmek ve yönlendirmek istemektedir. Küresel giyim firmaları, sadece markalaşma ve satış stratejileri oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda tüketicide “psikolojik tüketme isteği” oluşturmak için de çaba sarf etmelidirler. Ekonomi dünyası, geçmiş yüzyılların sınıf kavramını günümüzde kitlesel bir anlayışa dönüştürmeye ve yeni birey kavramı oluşturmaya çalışmaktadır. Yaşamı boyunca sürekli olarak eksik kalan ihtiyaçları ve ulaşamadığı arzularının

hayal kırıklıklarını yaşıyan bireyler, mutluluk ve tatminin tüketim mallarında bulunabileceğine inanmaktadırlar. Bu çift yönlü döngü içinde, artık “kitlesele birey” oluşturulma süreci başlamıştır.

Reklam endüstrisi, bireyin kendisini kitleden ayırmak istemesinin içsel arayışlarına odaklanarak, kitlesele bireycilik vizyonları sunmaktadır. Acımasızca aldatılan ve özgürlük illüzyonu içinde olan tüketici ise, bağımsız bir şekilde kendi iradesine ve düşüncesine dayanarak karar aldığını düşünmektedir (Pektaş, 2006: 7). Birey, giyim ve aksesuar seçimlerini kişiselleştirerek kişisel imajını yansıtırken aynı zamanda markanın temsil ettiği değerleri ve misyonu da önemser. Kişinin değerleri ile uyumlu olan markalar ve ürünler, satın alma kararlarında belirleyici olabilir; aynı zamanda kişiselleştirilmiş deneyimin temelini oluşturur. Markaların bireylere özel çözümler sunarak, tüketici sadakatini artırma ve benzersiz bir müşteri deneyimi sunma hedefiyle çalışmaları, diğer yandan kişiselleştirilmiş deneyimi güçlendirir. Moda markaları için sürdürülebilirlik ilkelerine uygun bir yaklaşım benimsemek ve kitlesele bireyselleştirmeyi kullanmak, tüketicilerin taleplerini daha etkili bir şekilde karşılayarak gereksiz üretimi azaltmak ve sürdürülebilirlik hedeflerine katkıda bulunmak için önemli bir strateji olabilir.

2. MODADA KİTLESEL BİREYSELLEŞTİRME

Kitlesel bireyselleştirme ilk olarak, Stanley Davis tarafından 1987 yılında “Future Perfect” adlı kitabında bireysel olarak dizayn edilen ürün ve hizmetlerin yüksek srec esnekliği (high process flexibility), çeviklik (agility) ve entegrasyon (integration) ile her müşteriye sunulması olarak tanımlanmıştır (Pazarcık, 2009: 8).

Kitlesel bireyselleştirme modeline göre, pazarlama, birden fazla müşteri yerine tek bir müşterinin ihtiyaçlarını karşılamaya odaklanır. Kitlesel üretimde firmanın ürettiklerini müşteriler alırken, kitlesel bireyselleştirmede müşteri istekleri doğrultusunda, gerekirse firma ile birlikte üretir ya da müşteri talep eder, firma yapar. Aynı zamanda kitlesel bireyselleştirme, bilgisayar destekli bilgi sistemleri ve esnek üretim sistemlerinin birleştirilmesiyle çok sayıda müşteri için farklı bir ürünün üretilmesi anlamına da gelir (Pazarcık, 2009:12).

Piller ve Müller (2004), müşterilerin isteklerini anlamının önemini vurgulamaktadır: bireysellik satın almak yerine, ihtiyaç ve arzularına tam olarak uyan bir ürün veya hizmet satın almak istiyorlar.

Görsel 1: Moda Endüstrisinde Kitlesel Bireyselleştirme Ve Kitlesel Üretim Karşılaştırması



(URL-1).

Geniş bir tüketici kitlesine hitap eden ürünlerin, kişisel tercih ve ihtiyaçlara daha fazla uygun hale getirilmesi, “*kitlesel bireyselleştirme*” olarak bilinir. Bu yöntem, müşterilerin standart ürünlerin dışına çıkarak kendi tarzlarını yaratmalarına olanak verir. Çeşitli teknolojik gelişmeler ve üretim süreçlerindeki yenilikler, moda endüstrisinde kitlesel bireyselleştirmeyi mümkün kılmıştır. Modada kitlesel bireyselleştirmenin temel özellikleri ve uygulanma yöntemleri arasında online alışveriş

platformları, özel beden ölçüm hizmetleri (müşterilerin beden ölçülerinin alınarak tamamen kişiselleştirilmiş giyim ürünlerinin üretilmesi), kişiselleştirilebilir detaylar (isim veya logo baskıları, özel dikiş detayları, renk seçenekleri ve ek cepler..vb. eklenmesi), dijital baskı teknolojisi ve 3B yazıcılar (müşterilerin kendi tasarımlarını veya belirli desenleri seçmesi), etkileşimli deneme kabinleri (mağazada müşterilerin ürünleri gerçekten giyer gibi denemesi ve tercihlerine uygunluğunu değerlendirmesi), veri analitiği ve yapay zeka (müşterilerin beden ölçüleri, tarz eğilimleri ve geçmiş alışveriş tercihleri kullanılarak kişiselleştirilmiş tavsiyeler verilmesi) yer alır.

Kitlesel bireyselleştirme, müşteri deneyiminin iyileştirilmesine ve ürün için harcanan zamanın azaltılmasına, marka ile tüketici arasında olumlu bir ilişki yaratılmasına yardımcı olur.

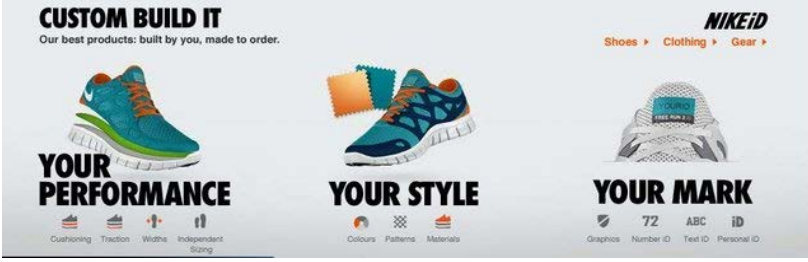
Görsel 2: Prada markasının sipariş üzerine üretilen mikro taban bağcıklı projesi



(URL-5, URL- 4).

Örneğin, Prada markası tüketiciye, Made-To-Order Microsole Lace-Up Project (Sipariş Üzerine Üretilen Mikro Taban Bağcıklı Projesi'nde 17 düz renk deri üst yüzeyini veya on iki farklı üç renkli model kombinasyonu, üç kategorideki tabanlarla 290 farklı kombinasyon sunmaktadır (Prada Men's, 2017).

Görsel 3: NIKEiD ilk kitlesel kişiselleştirme stratejilerinden biri



(URL-2)

Kitlesel kişiselleştirme aracının başarılı bir örneği, Nike markasının 2012 yılı başlarında uygulamaya koyduğu NIKEiD programıdır. Sürdürülebilir materyallerin kullanımına odaklanan müşteriler kumaş, renk, kol stili, süsleme, nakış, logo..vb. seçerek tasarım aşamasına dahil olur. Ayrıca, istenirse NIKEiD eğitimli tasarım danışmanlarından özel yardım alınabilir. Genel olarak sunulan deneyim benzersizdir ve iyelik zamirine vurgu yapılarak “sizin” ürününüzden sorumlu olma duygusu sunar. Örneğin ürünün üzerinde kişisel monogramı görmek, psikolojik olarak ürünü daha çekici hale getirir (Mass Customization?, t.y.).

Levi's ile Nike işbirliğinde deri, kot, fitilli kadife kumaş ile hem giyim hem de spor ayakkabı koleksiyonu olarak hazırlanan Levi's By You, Levi's Tailor Shop ve NikeiD kişiselleştirme seçeneklerini bir araya getirmektedir; Levi's By You ve Nike By Levi's koleksiyonları işbirliği ile oluşturulmuştur (Levi's by You, 2019).

İnternet ve teknolojiadaki devrimle birlikte, müşterilerin ihtiyaçlarındaki çeşitlilik büyük ölçüde arttı. Günümüzde müşteriler bilgiye kolayca erişebiliyor ve firmalardan müşteriye özel çözümler sunmalarını bekliyorlar. Bu, Frank Piller tarafından sunulan kitlesel kişiselleştirmenin esasen “*müşteri ihtiyaçlarının heterojenliğinden kazanç sağlamak*” olduğu fikrini kanıtıyor (Mass Customization, 2021).

3. KİTLESEL BİREYSELLEŞTİRME VE MODADA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Moda dünyasının sürekli değişen trendlerine uygun olarak moda tasarımcıları sürekli olarak yeni kumaş ve malzemelerle yeni stiller geliştirmeye çalışırlar. Üretim ve tüketim döngüleri, modanın sürekliliğini sağlar. Moda, kısa bir süre önce moda olarak sunulan ürünün eskimesi ya da “demode” olması sürecini yöneterek, tüketicide ihtiyacı olmadığı halde birçok ihtiyacı varmış gibi algısı yaratır. Hızlı moda ve kitlesel bireyselleştirmenin yanısıra, sürdürülebilirlik baskısı altındaki tasarımcıların, yakın gelecekte yapay zeka ile çalışacağı da açıktır. Örneğin, moda markaları Collina Strada ve Heliot Emil, İlkbahar/Yaz 2024 koleksiyonlarını oluşturmak için, önceki tasarımlarının görüntülerini, metin yönlendirmeleriyle yeni tasarımlar üretmek için bir yapay zeka aracına yükledi. Perakendeci Revolve, yapay zeka teknolojisini dikkat çekici ve renkli reklam panosu hazırlamak için kullandı; kampanyadaki kıyafetlerin yer aldığı sınırlı bir kapsül koleksiyon çıkardı. İspanyol markası Desigual, yapay zeka araçlarını kullanarak tasarlanan, kişiselleştirilebilecek bir koleksiyon çalışmasını başlattı (Team, 2023) .

Görsel 4: Üretken yapay zekanın moda da kullanım örnekleri, Yapay Zeka Moda Haftası 2023



(URL-6).

Moda için nesil yapay zeka yazılımı geliştiren şirketler, günler süren manuel görevleri teknolojinin saatlere, hatta saniyelere indirebileceğini ifade etmektedir. AiDA (AI tabanlı İnteraktif Tasarım Asistanı) on saniye içinde bir düzine moda şablonu üretebilir. Sistem, hızlandırılmış ürün aramaları için bir etiketleme aracının yardımıyla eskizleri, malzemeleri ve renk paletlerini sanal bir hikaye panosuna yükleyerek daha sonra tasarımcıların geliştirebileceği şablonlar oluşturur. Kurucu ortak Andrew Wyatt, tasarım araçlarında yapay zekayı da içeren bir moda tedarik zinciri arayüzü olan Cala ile, tasarımcıların bir günde yüzden fazla eskiz üretmesine yardımcı olabileceğini ifade etmektedir (Team, 2023).

Hızlı moda döngüsünde yapay zeka ile bireyselleştirme uygulanması, tüketicinin uzun süre kullanacağı ürünleri tasarlayarak sürdürülebilirliğe katkı sağlayabilmesi mümkündür.

Sürdürülebilirlik alanında kitlesel bireyselleştirme yöntemi ile bir çok moda markası çeşitli çözümler geliştirmiştir. Aşağıdaki bölümde moda markalarının çalışmalarından örnekler yer almaktadır.

Adidas: Moda Şeffaflık Endeksi'nde üst sıralarda yer alan Adidas, “Futurecraft Loop” projesi ile sürdürülebilirlik ve bireyselleştirme yöntemini birleştirmiştir. Futurecraft Loop, geri dönüştürülebilir malzemelerden üretilen ve tüketicilerin kendi ayakkabılarını tasarımlarına olanak tanıyan bir sistemdir (Hellyer, 2021). “İsrafın sonunun başlangıcı” olarak tanıtilan proje ürünleri, Made to Be Remade olarak bilinen dairesel bir sistemin parçası olarak, geri dönüştürülerek ve yeni bir çift ayakkabıya dönüştürülerek ilk kullanım ömründen sonra da yaşamaya devam edecek şekilde tasarlandı. Buradaki fikir, Futurecraft.Loop'u oluşturan malzemelerin tekrar tekrar kullanılması ve yeni ayakkabılar şeklinde hayat bulması (Sawyer, 2021).

Reformation: Reformation, sürdürülebilir materyaller kullanarak ve etkili üretim süreçleri benimseyerek sürdürülebilir bir moda markası olma konusunda iddialıdır. Müşterilerine online olarak ürünlerini özelleştirmelerine imkan tanıyan bir platform sunmaktadır. Platform aracılığıyla, müşteri, yaratma özgürlüğü ile istediğı ürünün her parçasının rengini ve tasarımını değiştirebilmekte, nakış ve baskı ile süsleme yaparak tasarım oluşturabilmektedir. Firma, giysileri özel kılan deneyimi yaşayan müşterilerle uzun süre kullanılacak giysilerin garantileneceğine inanmaktadır (Why Reform Clothing, t.y.).

Patagonia: Patagonia, sürdürülebilirlik ve çevresel sorumluluk konularında öncü bir marka olmuştur. Ürünlerinin tamir edilebilir olmasına odaklanan Patagonia, tüketicilerine uzun ömürlü ve kişiselleştirilebilir ürünler sunarak sürdürülebilirliği desteklemektedir. Patagonya'nın iş modelini farklı kılan malzemelerinin büyük kısmının polyester, naylon ve yün de dahil olmak üzere geri dönüştürülmüş kumaşlardan oluşur ve kaliteli ürünlere dönüşür (Wolfe, 2023).

Ralph Lauren: Sayısız yeni stil, yazı tipi, yama ve grafiğın yanı sıra özelleştirilecek ek giyim ve aksesuar öğeleri ile kişiselleştirme deneyimini daha da geliştirdi. “Create Your Own”, “Print Your Own” ve “Knit Your Own” uygulamaları ile, marka müşterilerin isteğe bağı ikonik tasarımları sipariş üzerine üretilir.

Görsel 5: Ralph Lauren markasının “Create Your Own” uygulaması



(URL-3, URL-7)

Yukarıda seçilen markaların uygulamaları, sürdürülebilirlikle uyumlu kitlesel bireyselleştirme konseptini öne çıkaran örneklerdir. Moda endüstrisi sürekli değişim ve gelişim içinde olduğundan, geniş kitlelerin dahil olduğu uygulamalar ve üretim teknolojileri de hızla değişmektedir. Markaların aralarında yaptığı işbirliği sayısı da artmaktadır. Örneğin, Nike firmasının kişiselleştirme uygulamaları sonrasında Levi's, Ralph Lauren, Apple..vb. ile ortak tasarım/üretim çalışmalarına öncülük etmiştir.

4. SONUÇ

Hızlı moda, tüketicilere hızlı, uygun fiyatlı ve güncel giyim seçenekleri sunan bir trendi temsil ederken, kitlesel bireyselleştirme ise tüketicilere kişisel tercihlerini ekleyebilecekleri özgün ürünler sunma çabasını yansıtır. Bu iki kavram arasındaki çatışma ve/veya denge durumu, moda endüstrisinin sürdürülebilirlik çerçevesinde sorgulanmasına neden olmaya devam edecektir.

Modada "kitlesel bireyselleştirme", genellikle bir moda markasının geniş kitlelere hitap etmesi ve müşterilerine bireysel tercihlerini ifade etme fırsatı vermesidir. Uygulama şekli, kullanılan malzemeler, üretim süreçleri, atık yönetimi ve markanın sürdürülebilirlik politikaları, bu yöntemin sürdürülebilirliğe uygun olup olmadığı konusunda belirleyici faktörlerdir. Moda markası, kitlesel bireyselleştirmeyi gerçekleştirirken çevresel etkileri azaltmaya ve sosyal sorumluluklarına odaklanırsa, bu strateji sürdürülebilirliğe uygun olabilir.

Kitlesel bireyselleştirme, müşteri sadakatini artırabilir, sürdürülebilirlik çabalarını destekleyebilir ve marka ile müşteri arasındaki bağları güçlendirebilir. Bununla birlikte, bu modeli

uygulamak, üretim süreçlerini müşteri odaklı ve esnek hale getirmeyi gerektirir.

Moda markalarının sürdürülebilirlik ilkelerine uygun bir yaklaşım ile kitlesel bireyselleştirmeyi kullanarak tüketicilerin taleplerini daha etkili karşılayabilmesi, gereksiz üretimi azaltabilmesi ve bu şekilde sürdürülebilirlik hedeflerine katkıda bulunması mümkündür; uygulanması ve yönetilmesi ise çok kolay ve çok yaygın değildir. Kişiselleştirilmiş tasarım ve üretim, sürdürülebilir malzeme kullanımı, onarılabılır ve modüler tasarımlar, bilinçli tüketici eğitimi ve geri dönüşüm programları gibi stratejiler, markaların çevresel etkilerini azaltmalarına ve tüketicileri sürdürülebilir ürünler için teşvik etmelerine olanak tanır. Bu önlemler, moda endüstrisinin daha sürdürülebilir bir yol izlemesine ve tüketicilerin çevresel bilincini artırmasına yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

- Fletcher, K. (2010). Slow fashion: an invitation for systems change. *Fashion Practice*. 2:2, 259-265, DOI: 10.2752/175693810X12774625387594
- Hellyer, S. (2021). The end of waste?. *Rise Fierce*. <https://risefierce.com/blog/the-end-of-waste-adidas-futurecraft-loop>, (Erişim: 10.10.2023).
- Jovanovic, V., Mann, M. K., Katsioloudis, P., Dickerson, D. L. (2014, January 1). Enabling multidisciplinary perspective in student design project: Fast fashion and sustainable... *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/286366050_Enabling_multidisciplinary_perspective_in_student_design_project_Fast_fashion_and_sustainable_manufacturing_systems/figures?lo=1, (Erişim: 10.10.2023).

- Levi's By You (2019). Fotoshoe Magazine. <https://fotoshoemagazine.com/levis-covers-nikes-denim/>, (Erişim: 18.08.2023).
- Mass Customization (2021). Hapticmedia. <https://hapticmedia.com/blog/mass-customization-definition-goal-examples/>, (Erişim: 20.10.2023).
- Mass Customization? (t.y.). Steemit. <https://steemit.com/marketing/@katarinabar/mass-customization-i-ll-pass>, (Erişim: 10.10.2023).
- Pektaş, H. (2006). *Moda ve küreselleşme*. Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü, GAÜ Bildirileri, Yıl:2006, 1-12. Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2013, <http://www.gau.edu.tr/bildiriler/Bildiri5.pdf> , (Erişim: 17.08.2013).
- Piller,F., Müller, M. (2004). *A new marketing approach to mass customisation*. International Journal of Computer Integrated Manufacturing. 17:7, 583-593, DOI: 10.1080/0951192042000273140
- Prada men's (2017). Bagaholicboy. <https://bagaholicboy.com/2017/04/prada-mens-made-to-order-microsole-lace-up-project/> , (Erişim: 10.10.2023).
- Sawyer, J. (2021). Adidas' futurecraft.loop. Highsnobiety. <https://www.highsnobiety.com/p/adidas-futurecraft-loop-release-date-price/> , (Erişim: 15.09.2023).
- Team, B. (2023). Finding the luxury in mass customisation. The Business of Fashion. <https://www.businessoffashion.com/articles/technology/fashion-2-0-finding-the-luxury-in-mass-customisation/>, (Erişim: 10.10.2023).

Team, B., Company, M. (2023). *The year ahead: how gen AI is reshaping fashion's creativity*. The Business of Fashion. <https://www.businessoffashion.com/articles/technology/the-state-of-fashion-2024-report-generative-ai-artificial-intelligence-technology-creativity/>, (Erişim: 20.12.2023).

Why Reform Clothing. (t.y.). Reformclothing. <https://www.reformclothing.com/us/why-reform/customization>, (Erişim: 15.09.2023).

Wolfe, I. (2023). How ethical is Patagonia?. Good on You. <https://goodonyou.eco/how-ethical-is-patagonia/>

Yetmen, G. (2011). *Günümüz kadın giyim modasında retro vintage eğilimlerin durumu*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:20, Sayfa: 66. <http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/view/7870>, (Erişim: 17.01.2012).

Görsel Kaynakça:

URL-1: Jovanovic, V., Mann, M. K., Katsioloudis, P., Dickerson, D. L. (2014, January 1). Enabling multidisciplinary perspective in student design project: Fast fashion and sustainable... ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/286366050_Enabling_multidisciplinary_perspective_in_student_design_project_Fast_fashion_and_sustainable_manufacturing_systems/figures?lo=1, (Erişim: 10.10.2023).

URL-2: Mass Customization? (t.y.). Steemit. <https://steemit.com/marketing/@katarinabar/mass-customization-i-ll-pass>, (Erişim: 10.10.2023).

URL-3: Polo Ralph Lauren Custom Shop. (t.y.). <https://www.facebook.com/takashimayasg/videos/737003773925374/>, (Erişim: 15.11.2023).

- URL-4: Prada men's (2017). Bagaholicboy.
<https://bagaholicboy.com/2017/04/prada-mens-made-to-order-microsole-lace-up-project/>, (Erişim: 10.10.2023).
- URL-5: Team, B. (2023). "Finding the Luxury in Mass Customisation". The Business of Fashion.
<https://www.businessoffashion.com/articles/technology/fashion-2-0-finding-the-luxury-in-mass-customisation/>, (Erişim: 10.10.2023).
- URL-6: Team, B., Company, M. (2023). "The year ahead: how gen AI is reshaping fashion's creativity". The Business of Fashion.
<https://www.businessoffashion.com/articles/technology/the-state-of-fashion-2024-report-generative-ai-artificial-intelligence-technology-creativity/>, (Erişim: 20.12.2023).
- URL-7: You can now design your own Polo Ralph Lauren shirt online at the Polo Custom Shop (2016). Wired UK.
<https://www.wired.co.uk/article/bc/poloralphlauren-16>, (Erişim: 15.11.2023).

UNVEILLING THE DIMENSIONS OF ALIENATIONS IN MUSIC

Sibel KARAKELLE¹

1. INTRODUCTION

The word “alien” is one that we come across a lot in our daily lives. Individuals and societies who possess different feelings, thoughts, understandings and culture in the face of the same situations may be alien to one another. In a way, everything or everybody that the definer often judges, stays away from or gives the cold shoulder to, as something or somebody that differs from himself/herself and those similar to him/her, is alien from his/her point of view. In this regard, while the defined is alien to the definer, the definer is also alien to the defined. In this respect, the notion of alien is changed depending on the perspective.

Every society has a culture unique to itself. Some human activities that are considered normal in a society might be regarded as abnormal in another one. To illustrate, while it is ordinary to enter into a home after taking the shoes off in a culture, it is possible to observe the opposite in another. Or, while a mouse has a reputation of being a harmful and unwanted creature in a society, it might be regarded as holy and temples could be built in honor of it in another society. Alienation also emerges from the loveless and prejudiced evaluations of different human products and activities. The concept of alien is not only used towards people and human products from different

¹ Prof. Dr.; Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, skarakelle@mehmetakif.edu.tr
ORCID NO: 0000-0003-4690-354X

societies. It also applies for a person or people inside the same society. Families who live in the same building but still do not know each other are alien to one another. Here, the notion of “knowing” is related to communication. In such an example, a lack of communication leads to not knowing, and not knowing leads to alienation.

Does a person change the society, or vice versa? In the case of a person changing the society, that person is initially alienated from it, since people who have unconventional statements and behaviors are regarded as an alien by the society. When the person starts questioning the things that the society holds as true and making other people question them, he/she attracts people with the same feelings and ideas depending on his/her convincing abilities. This attraction may not be pleasing for the society, or may be judged and criticized by it. These actions and reactions can bring alienation along. On a psychological level, the reactivity of an individual to his/her existence causes that individual to be alienated from himself/herself. When he/she gets further away from his/her normal psychological state, he/she also gets away from himself/herself, other people, and the society. And this distance leads the individual to be alienated. Alienation can be evaluated in terms of production/consumption. According to this evaluation, economical insufficiency of the producer to use his/her own product makes him/her alien to that product. In this way, the alienated individual becomes more alienated as he/she continues to produce.

The concept of alienation is a profound and enduring aspect of the human experience that has captured the attention of scholars, philosophers, and thinkers throughout history. It reflects the deep-seated sense of disconnection, estrangement, and isolation that individuals may encounter in their lives. Alienation finds its roots in ancient philosophical inquiries about

the nature of self and existence, resonating with the universal human quest for meaning and belonging. From the works of Karl Marx, who highlighted the alienating effects of capitalism, to the diverse theoretical frameworks developed by sociologists, psychologists, and other scholars, the study of alienation has evolved and expanded, offering valuable insights into the complexities of human existence.

By exploring the concept of alienation, we can gain a deeper understanding of the social, psychological, and existential factors that contribute to its manifestation. It prompts us to critically examine the impact of societal structures, cultural norms, and individual experiences on the sense of connection and belonging. Furthermore, the study of alienation invites us to reflect on our own lives and the lives of others, fostering empathy and compassion for those who may be experiencing feelings of estrangement. It serves as a call to action, urging us to create inclusive communities, supportive networks, and meaningful relationships that counteract the forces of alienation. In essence, the exploration of alienation is an invitation to delve into the complexities of the human condition, to recognize the profound longing for connection, and to strive for a more inclusive and empathetic society.

Music is one of the cultural productions of human beings. Lyrics, tunes and rhythm are among the constituents of ballads and songs. That ballads and songs later find a different meaning other than the one they are assigned with leads to being alienated from these works. The precedence of rhythm over lyrics, the loss of the meaning in lyrics and assigning different meanings to them cause traditional dance music types that have sad stories to be born. As these new interpretations get further away from the first meaning, the listeners get alienated from such musical works. the exploration of alienation in music offers a unique lens through which to understand and navigate the

complexities of the human experience. Through the artistic medium of music, individuals have found a powerful avenue to express and confront feelings of estrangement, disconnection, and isolation. Music has the remarkable ability to transcend the boundaries of language and directly tap into the depths of human emotions. It becomes a refuge for those grappling with the sense of alienation, providing solace, validation, and a means of self-expression. Whether it's through haunting melodies, introspective lyrics, or dissonant harmonies, music has the capacity to capture the essence of alienation and communicate it to listeners in a profound and relatable manner. Furthermore, the examination of alienation in music sheds light on the broader societal and cultural contexts in which it arises. It reflects the impact of social structures, norms, and power dynamics on individuals' sense of belonging and connection. Music becomes a platform for artists to challenge these constructs, to question the status quo, and to give voice to those who feel marginalized or unheard.

By exploring the theme of alienation in music, we gain a deeper appreciation for the transformative power of artistic expression. It not only allows individuals to process and make sense of their own experiences of alienation, but it also fosters empathy and understanding among listeners, creating a sense of shared humanity. Ultimately, the exploration of alienation in music invites us to reflect on our own experiences of disconnection and to extend compassion to others who may be grappling with similar feelings. It prompts us to create spaces that embrace diversity, encourage genuine connection, and celebrate the power of music as a unifying force. In this way, the study of alienation in music serves as a call to action, inspiring us to seek meaningful connections, to challenge societal barriers, and to foster a more inclusive and empathetic society where everyone's voice can be heard and validated.

2. A CONCEPTUAL EXPLORATION OF ALIENATION'S ORIGINS AND THEORETICAL FOUNDATIONS

The French word “alienation” derives from the Latin word “alienatio”. The meaning of this word is “to convey or leave something to somebody, lovelessness, or aloofness”. Also, the Latin word “alienus” means “the other”. This word derives from the Greek work “allogrios”, though it was borrowed by the French language from Latin and contains a problematic originating from the New Testament. The word “allogrios” means “another, foreign”. On the other hand, the word “allogriosis”, which means alienation in Old Greek, is related to the word “oikeiosis” which means ingratiation of the Stoic discipline, and it has the meanings of the extreme distantness one feels towards the products of his/her own effort, and being separated from community resulting in openly hating or being indifferent to some aspects of life that could normally be interesting and valuable (Aydoğan, 2015; Aşkaroğlu, 2017; Deryahanoğlu, 2019).

According to Fromm (2004), the French word “aliéne” and the Spanish word “alienado” used to describe a psychotic person who is completely detached from himself/herself. If we look at the Turkish Language Association, we can see that the word alienation is defined as “a different kind of grasping the products of human and social activities and the independent elements dominating these products in specific historical conditions; the act of being alienated.” (www.tdk.com,17/12/2014). In its most general sense, alienation expresses individuals getting away from each other or a specific environment or process (Marshall, 2005). In other words, being alienated or getting away from others is the feeling of a lack of sincere relationships with others.

According to Fromm (2004), the idea of alienation surfaced for the first time in pagan society mentioned in the old testament. People in that society kneeled before idols and worshipped the things that they actually created. In this way, the person was not the subject anymore, but an object. According to Osmanoğlu (2016), Hegel argues that what the spirit wants to obtain is making its designs and plans come true. But while the spirit acts on this purpose, the means-oriented targets get ahead of the ends-oriented targets. Therefore, a person plunges himself/herself into the process of alienation. If that person does not become aware of this situation, he/she continues to live believing that he/she is still happy.

Especially until Hegel's prime work "The Phenomenology of Spirit" published in 1807, alienation did not hold a central place in Hegel's system of thought. In the introduction sections of his book, Hegel opposed general opinions about common sense and the simplifications of natural sciences claiming that the world originated from the objects detached from each other outside the human consciousness. According to him, nothing could be real which is not in relation to humans who are acting as the thinking subjects. The reality is that of humans. The so-called objectivity of the natural world is actually a form of alienation; because beyond these appearances, the mission of humanity is to discover its self-life and observe everything as a quality of its own self-consciousness. The world only exists in and as a result of the acts of the Spirit. In the beginning of this process, the Spirit was not aware that it has excluded or alienated itself. But gradually, it has become aware that the world does not exist outside of it. According to Hegel, alienation is the result of not being aware of this concept. Only when humans have regained their self-consciousness and understood that their environments and cultures are each a result

of the Spirit, will alienation come to an end (Ergil, 1978; Houlgate, 2013).

According to studies (Lystad 1972; Pinkard, 1994; Coşkun 2013; Houlgate 2013; Aydoğan, 2015; Osmanoğlu, 2016), Hegel reveals alienation as a three-staged form (thesis-antithesis-synthesis). In its essence, the Spirit is in itself (Science of Logic). It directs itself out, which is called antithesis (Hegel's Philosophy of Nature). Its act of finding its existence within itself, i.e. being of aware of its consciousness after negating itself is the process of synthesis (The Phenomenology of Spirit). In the synthesis process, the absolute spirit is exposed to alienation before returning back to itself. According to Hegel, the first phase is Consciousness (Bewusstsein), the second phase is Self-Consciousness (Selbstbewusstsein), and the third phase is Reason (Vernunft). While the first two phases harbor the social consciousness, the third one is the combination of objectivity and subjectivity. Feuerbach (2012) argues that the origin of alienation lies not in the absolute spirit, but in the human being. The objective world is not under the dependency of the self-recognizing spirit anymore. The human has been put into natural existence, the consciousness of nature and the objective world. The powers which rule over the human are not material, but spiritual powers for him/her.

Marx (1975a) emphasizes on the concept of “alienated labor” and examines the relationship between the worker and his/her product. If the worker has to, or is forced to, take place in a work process that he/she cannot control, his/her essence are separated from him/her; which is experienced in this way: The laborer puts his labor in the object that is product of his/her life which he/she has created through his/her own efforts. But his/her life does not depend on himself/herself, but on that object. The life or the labor of the human being is objectified as a thing that can be bought and sold. Objectified and executed in

this way, the labor is in the position of losing the object which is the product of it, and be a prisoner of that object. In other words, the execution of labor is actually the loss of it. According to Marx (1975b), economic alienation is the alienation of the worker from his/her labor. Personal property in relation to labor leads to the self-alienation of an individual. This concept of personal property should be removed since it causes alienation. In this way, the society will turn back to its own essence. Political alienation, on the other hand, emerges as the profit of the state conflicts with that of the private. Thus, in Marx's theory, there are three types of alienation and identity problems in relation to a person:

- 1- Economic alienation (Criticizing the economic structure of the capitalist society)
- 2- Political alienation (Criticizing the structure of the state)
- 3- Religious alienation (Criticizing religion) (Aşkaroğlu, 2017).

According to Seeman (1975, 1983), the classification of alienation is five-staged, namely “powerlessness, meaninglessness, normlessness, social isolation and self-estrangement”. The five stages can be explained as follows:

- Powerlessness: Not being able to rule over one's own life, thinking that one's future depends on external factors like chance and fate.
- Meaninglessness: The condition feeling that executing something is meaningless even if one has the power to do so.
- Normlessness: reaching the desired end by breaking social, legal and ethic rules.
- Isolation: the feeling of exclusion from the society and being an outcast.

- Self-estrangement: Rejection of one's own existence, being in a spiritual dissatisfaction.

As we look at the literature we see that the exploration of the origin and theoretical history of alienation reveals a complex and multifaceted concept that has evolved over time. From its early philosophical roots to its integration into sociological and psychological frameworks, the understanding of alienation has undergone significant transformations. Historically, alienation can be traced back to the works of philosophers such as Karl Marx, who examined its socio-economic dimensions and its detrimental effects on human existence. Marx's ideas laid the foundation for subsequent theories on alienation, inspiring scholars to delve deeper into its psychological, cultural, and existential dimensions. Over the years, various theoretical perspectives have emerged, offering nuanced interpretations of alienation. Sociologists have explored alienation within the context of social structures, labor relations, and capitalist systems, emphasizing the disconnection between individuals and their social environment. Psychologists have focused on the psychological aspects of alienation, examining its impact on identity, well-being, and interpersonal relationships.

The theoretical history of alienation has been a dynamic and ongoing process, with scholars building upon previous ideas and expanding the understanding of this complex phenomenon. It is through interdisciplinary approaches that a more comprehensive understanding of alienation has been achieved, combining insights from sociology, psychology, philosophy, and other disciplines. By examining the origin and theoretical history of alienation, we gain valuable insights into the human experience and the challenges individuals face in navigating complex social and psychological landscapes.

This exploration serves as a reminder of the importance of addressing alienation and its detrimental effects, both at the individual and societal levels. In moving forward, continued research and dialogue are essential to further deepen our understanding of alienation, its causes, and potential solutions. By shedding light on the origin and theoretical history of alienation, we can foster greater awareness, empathy, and ultimately work towards fostering a more connected and inclusive world.

3. UNRAVELING THE DEPTHS OF ALIENATION IN MUSICAL EXPRESSION

According to Aristotle, music is a spare time activity of free and conscious people which glorifies them. In his opinion, in a social life which harbored the slave labor in its origins, the free and creative use of time was a virtue and glorification for free people. Besides, it was the obligation of being a free person (Oskey, 2001). Adorno (1990) associates the alienation caused by the changes in musical consumption as of late 18th century with the conversion of music into a commodity. Since this conversion, music has contributed to only one thing: alleviating “the pressures created by the marketing of the abstract entities”. And what music, which has rendered itself addicted to the process of marketing, carries as “value” is its place and role in this process. This role is completely a role of commodity, and what determines its value is the market (Oskey, 2001).

The pre-capitalist “music making islands” that the 19th century could still tolerate have been washed away in the cultural life of our century. The unlimited control of radio and sound film techniques and the total capitalist propaganda mechanism have subjugated and got a hold of even domestic music making, the most inherent entity of musical practice.

Actually, even as early as 19th century, the means of individual music production to maintain its existence had become a delusion, since indoor music making was no more a socially common practice as just a portion of life integrity in which the social production which was actualized by the hands of private capital emerged in total. From Wagner's Tristan on, musical production and consumption were absorbed by capitalistic process. According to Adorno (1990), throughout this process which separated music from the cultural life environment it actualized in its immediate use and turned it into a commodity in the form of a group of transient voices; as music got separated from its simple immediate use, it was completing its alienation and isolation from human beings (Oskay, 2001).

As a consequence of the assimilation of musical production and consumption by the capitalistic process, music became reified and rationalized. The selfish and rude urges of humans that formed a unity among them in the life that they maintained together through their close relationships were excluded from the immediate use of music which was not glorified for the sake of this unity. That is why in our day, music reflects the contradictions of the society we live in. And because of these contradictions, it has become isolated from the society. It has been converted into a condition of the rationalized modern society. Even the form of this rationalization is not a product of itself, but of the rationalization of social life that a specific balance of the profits of the classes inside the society in a specific era requires. As soon as music contrasts with the condition of these profits determined by the structure of the society, it has to change the rationalization that it has harbored until that time in terms of its shape and essence; because by that time, music has already been carrying in itself the mutual positions of the class profits that will make all this happen (Burnett, 1996).

Music in its current condition is plunging humans towards contradictions that cannot possibly be solved as long as it prevents humans to be dialectically more developed. In our day, the same reifying powers that render music as art have wrenched humans away from music, and degraded it into a delusion in its several genres. Changing these reifying powers in a way that could get music together with the immediate use seems to be impossible as long as we do not turn back to the previous condition of the current division of labor in art. A major part of the current music world, which does not understand what these reifying social powers are or does not concern itself over being knowledgeable with regards to social processes, is not even aware of the fact that the alienation of music is being carried out socially. And that is why it smears and blames itself in the face of social isolation, when it actually should the society and its system. Therefore, it persists in regarding its social isolation inside the imitation of a music form not surrendering to the market as only an abstract problem that could be eliminated through regulations that it wants to carry out in its own view, without making any changes in the present-day society that is based on alienation. Those who defend this concept of music are notoriously exposed to vehement criticisms and are accused of being passionate about individuality, charlatanism and technical esotericism, by even the followers of not completely enlightened musical reformism (Oskay, 2001).

Adorno (1990) argues that the followers of objectivist music have enabled people to participate in the society of alienation by getting the society rid of social realities through music. Another criticism is directed towards not producing anything for the sake of market and the clash of previous musical works with the sub-culture caused by a clash with the current times. For instance, the clash of a musical work from Baroque era with the society of today comes into question in the

case of listening to it on the radio, television or from a CD. In the pre-capitalist era, the producers, consumers and the performers/reproducers of music belonged to the same history and culture. Sub-culture is not in a distant position from this type of music. But, there exists a form of alienation that is the indicator of the clash between the music of that era and the sub-culture of our day. The stability of reproduction was provided inside these traditions that the performers formed and maintained in their social lives. This tradition, which was maintained thanks to a social life that comes to life through close human relationships, brought the producer of music together with the consumer and the reproducer/performer through mutual interactions of these groups inside social life; the influence of this process on the reproduction in society was conveyed up to those who were concerned with the effect of society on music.

In the end, music earned a tangibility resulting from several influences from every field of the social life as a whole, and therefore, did not have to be isolated from the society. Even the choice of slow or fast tempo while re-performing a specific composition could change depending on the diversifications in the free practices of this tradition. This was a feature of music that it earned thanks to its conductivity through dependence of the reproduction in the exact performance moment on the immediate use of music. All these changed with the advent of industry capitalism created by bourgeoisie. Rationalization was also implemented in music notes; musical works were made to be independent from their use as a result of a form of “coding” that would standardize the reproduction of music; and they were degraded into being a commodity in terms their interactions with the society. Before long, opportunities of new printing houses were used in this field.

According to Oskay (2001), as a result of free competition, performing traditions and chambers of musicians were replaced with music schools. Performance became unwanted in reified music. Therefore, the freedom in reproduction was overthrown by deciphering codes and obeying the desires of the market in music. In the 19th century, the performers took their content away from the content of the composition. The interpreting personality of the composer rolled between these two sides. The composer, the listener and the performer in the music of our day belong to the same dominating culture as the fields of production, consumption and reproduction that are theorized, rationalized and formalized. The reason for this is not cultural pluralism (every music genre addressing a group unique to its own) because of a completely cultural homogeneity or the adoption of dominating culture by sub-cultures for the sake of maintaining their social lives. The fact that a music genre is sometimes loved by all walks of life may be indicating that the operation of ideological lives of the modern societies happens in complex relations. Just like any other production field, the reason for this is that the constancy of production in music is possible through reproduction of music; and the reproduction of music has to be carried out within the scope of the ability of the consumer to understand that music (without exhaustion).

Therefore, the musical reproduction is the conductive part of this field. If this conductive is not there, then, though music becomes something (an object), it just stays as a dead commodity (e.g., an LP that does not sell well, or a concert without a “full house”). While music has become successful in estranging and reifying itself on its own; for it to get over this condition and reach to the society is up to the solution of a problem that the musical critics love to forget about. Therefore in our day, the composer has to tolerate the fact that his/her

listener is not regarded as a listener community that is unchanging and lives according to the natural conditions, and has to even expect this from the performer during the reproduction of the composition, just as he/she expects his/her composition to be treated as an eternal product during its performance. However, we are obliged to point out that the relation of the composer, performer and the listener to the same culture actually works here for the sake of preventing the composer from being separated from his/her music (and himself/herself).

4. UNVEILLING THE DISCONNECT: EXAMINING THE ALIENATION OF INDIVIDUALS FROM MUSICAL PRODUCTS

In this section, examples of songs and ballads are given in order to take a look at alienation in music in terms of the alienation of the individual from the society, the alienation of individual from the individual, the self-alienation of the individual, and the alienation of the individual from his/her own musical products. These explanations are made by keeping in mind the stages of alienation according to Seeman (1983): powerlessness, meaninglessness, normlessness, and self-estrangement.

4.1.Examining the Alienation of the Individuals from Society

Being a social creature, a human being carries out his/her personal development on the axis of family and environment. The individual integrates with the society with a view to being confirmed and being a part of the society. The sense of belonging causes the individual to feel safer. The individual and the society might not always be in compliance with each other. Society produces its own rules in order to maintain the order.

These rules may be legislated in accordance with the laws of the society, or traditionalized from generation to generation as unwritten experiences by the same society. Be it legislated or traditional, those not abiding by the rules are desired to be adapted to the society by several kinds of sanctions.

When the country people started migrating to towns in the hopes of finding jobs, education and a better future in these towns, the population of the country started to decline. The most affected city by this migration was Istanbul, described as a city paved with gold. But not everybody found what they hoped for after they migrated here. Not being able to cope with the difficulties of living in the city, the individual, who got stuck in between the culture of the country and that of town, got alienated from the town culture. They could be neither a country person, nor a town person completely. When the hardships, stress, and norms of the city life started to feel too much to overcome for the individual who already had trouble catching up with all these, that individual who got stuck in between the cultures of country and town and who could neither be a countryman nor a townsman, started to express themselves through arabesque music, which resembled neither folk ballads nor the classical Turkish music. In the dictionary of the Turkish Language Association, arabesque is defined as “a music genre which is reminiscent of Arab music and which generally implements pessimism as its theme”. Challenges of the city life pushed such people towards pessimism, and so, arabesque. The song “Hadi Gel Köyümüze Geri Dönelim” (Let’s Get Back to Our Village), sung by Ferdi Tayfur, is an example of the alienation of the individual from the town life. A person called Bekir being confiscated by a creditor in the song is reminiscent of the disappointment felt by the city life and economical concerns. The unnatural life in the big city does not resemble to the country life of the individual at all. He has become alienated

from the city life. In the song, the speaker mentions his longing for natural life, the environment in which happiness was shared with halays (an Anatolian folk dance), his mother's cooking, the all-natural air and water of his village, in short, his village's environment. While the city life is negated in the song, the country life is celebrated. The song acts as an invitation to the village life for the individual alienated from the life in town.

What hopes we had coming to this city
May God make our end lovely
Bekir's belongings the creditor did levy
Let's get back to our village
Dance the halays in Fadime's wedding

They cut the trees here
Put stonewalls in their place here
They gave my lover to some stranger
Let's get back to our village
Dance the halays in Fadime's wedding

What a holy thing, in the Taurus, is the rainfall
My mother for dinner has prepared the dough
Its air and water I long for
Let's get back to our village
Dance the halays in Fadime's wedding

In the duet “Bu Şehir İnsana Tuzak Kuruyor” (This City Will Set a Snare for You), sung by Candan Erçetin and the rapper Ceza, while the difficulties of city life are mentioned, the expression “I will still not leave this city” is still implied. It’s actually not the city setting a snare, rendering far, tiring and deceiving, but the people living in that city. The individual, getting lonely and powerless in the face of the city life troubles, still cannot give up on the big city whose negativities she has witnessed. While she is in conflict with the town culture that she is alienated from, she draws a synthesis by chanting a folk ballad.

(Candan Erçetin’s part, chorus)

This city will set a snare for you

This city will make you feel far away

This city will extremely tire you

This city will always deceive you along the way

Let’s not abide by the ways of this city

Let’s keep our promises we gave to each other

And while chanting with you a folk ballad simultaneously

Just to spite this city, let’s not create a new trouble

Let’s not grow apart

4.2. Examining the Alienation of the Individuals from the Individuals

The song “Doktor” (Doctor), sung by Teoman, is an example of the alienation of the individuals from the individuals. In this song, the feelings of a person wanting to be known, heard, felt and loved are discussed. When he finds nobody to share his feelings with, he stalls himself with superficial and emotionless relationships, but cannot deceive himself. Therefore, the individual has become alone and alienated from the other individuals.

The emptiness in me is so great
Whatever I place there, it never fills
If I keep living with this pain forever
Even these dog days will make me freeze
With cigarette burns on his body, a blind beggar
Talks to me of the spring, saying the pelargonium is flowering
But I will not see it, not be happy like you
Magazines in the waiting room, outdated
They just look like me, poorly groomed
Doctor, doctor, people never know
Doctor, doctor, people never hear
Doctor, doctor, people never feel
Doctor, doctor, nobody loves me

Undressing, she said “Relax a bit, you’re intense
Just give me my money; your name makes no difference”

You don't need to undress; I just need some sweet words
Just stay with me till I'm asleep; I'm out of sleeping pills
Doctor, doctor, people never know
Doctor, doctor, people never hear
Doctor, doctor, people never feel
Doctor, doctor, nobody loves me

In the song “İki Yabancı” (Two Strangers), sung by Teoman and Şebnem Ferah, the alienation of two individuals, being together but feeling lonely, is discussed. He blames her for the loneliness and wounds in their relationship, while she accuses him of not taking the responsibility for his own mistakes and taking everything for granted. In the song, we listen to the story of a couple, distant, cold and alien to each other but sharing the same room and loneliness even though they are unhappy.

Reminiscent of a summer day
Or of the movie “The Sheltering Sky”
There is a scene in my mind, as if we are the actors
Both of us, unhappy
Some kinds of love never die
Ours is of the dying kind
We are unable to love
Two strangers
Together, but feeling loneliness
We are two strangers

You remember that sunset
How it made us believe in God
Now I'm thinking of that night
But it was a long time before
Our wounds were not running deep
Still I've forgiven it all
Both you and me
You were so not with me

Reminiscent of a summer day
Or of the movie "The Sheltering Sky"
I'm too thinking of that scene
But it's different from your version
Please don't deceive yourself
There's nobody better than you in turning good into bad
And in putting the blame on the world
What have in your life you treasured?
Let alone treasuring my memory
Of course you will destroy it.

The song "Dinleyin Geceler" (Listen, You Nights) starts addressing the nights. The darkness of the night identifies with the speaker's own spiritual crisis. The nights have been anthropomorphized. In the song, the comparison of loneliness and powerlessness between the nights and the speaker is discussed. With the pessimist condition of the speaker,

sometimes the nights are equal to his state, and sometimes they are better off than him, leading him to ask the help of the nights. The speaker is described as pessimist, powerless, lonely and ill-starred. He asks the night to hold his hands, as if talking to a person. He is so lonely that he calls out to the nights instead of a person. Therefore, he becomes alienated from other people.

Listen, you nights, hear my voice

You are not lonelier than I am

What is this darkness, this quiet?

You are not more troubled than I am

Please hold my reaching hand

You are not weaker than I am

I beg of you, don't cry, and be quiet

You are not lonelier than I am

Is there anybody lonelier than I am?

Is there anybody more ill-starred than I am?

Unfortunate and unlucky from birth

You are not more troubled than I am

4.3. Examining the Self-Alienation of the Individual

In the examples of songs and folk ballads given for the self-alienation of the individual, ignoring their abilities and existence and their self-alienation are observed. In the alienation example found in the Song "Batsın Bu Dünya" (Let the World

Be Ruined), sung by Orhan Gencebay, the individual holds fate responsible for all the negativities falling on him, not assuming the responsibility for his life. Instead of putting up a fight against the difficulties in life, he drags himself towards despair by taking refuge in the idea of fate. The individual who does not have any hope will give in. And the individual who gives in cannot uncover his/her potential. Therefore, he/she gets alienated from himself, powerless in the face of fate.

What a shame, what a shame

Shame on such a fate

Everything is dark, where is the humanity?

Shame on those serving slavishly

Let the world be ruined, let this dream end

Shame on those who upset and then laugh

Unborn ordeals, unprecedented troubles

Why should I have the longing heart?

What have I ever done to you, oh fate?

You made me a prisoner of myself

A reproach in every breath

I complain to God

Am I the one confused, or are you I wonder?

You gave me such a trouble that I couldn't recover

I'm at a dead end; I couldn't find my way over

Oh...

Am I the one, am I the one
Who created troubles and pain?
If sins have become pleasures and loyalty exhausted
Should I be tired if there is chaos?
Let the world be ruined, let this dream end
Shame on my life having passed without love
Unborn ordeals, unprecedented troubles
Why should I have the longing heart?
What have I ever done to you, oh fate?
You made me a prisoner of myself
A reproach in every breath
I complain to God

Am I the one confused, or are you I wonder?
You gave me such a trouble that I couldn't recover
I'm at a dead end; I couldn't find my way over
Oh...

The song "Tanrım Beni Baştan Yarat" (Oh Lord, Create Me All over Again), lyrics by Ali Tekintür and music by Muzaffer Özpınar, was first sung by Gönül Akkor in 1974. Throughout the lyrics, the thought of being created all over again by God in order to get rid of the disappointments about life is predominant. This kind of re-creation requires the person to get separated from her own existence and be a completely

different person. This new person, having a new fate, is ideal. But this person is not aware that even though her body is changed, her fate may never change as long as her consciousness stays the same. The speaker is alienated from herself, rejecting and giving up on her existence and holding not herself but fate responsible for the things having been experienced.

Why did you give this face
Which will never laugh, oh Lord?
Either give me some merriness
Or create all me over again

All my beloved ones have left
My world is completely shattered

Create my hands all over again
Create my eyes all over again
Write my fate all over again
Oh Lord, create me all over again

You have burnt cinders on my breast
You have made me hear sad words I will detest
And gave me these eyes that have always wept
Oh God, create me all over again
My efforts have gone down the drain

My world lies completely broken

Create my hands all over again

Create my eyes all over again

Write my fate all over again

Oh Lord, create me all over again...

In the lyrics of the song “Bu Akşam Ölüyorum” (Tonight I Will Die), the traces of anomaly can be found. The thought of suicide is regarded as an anomaly, since a normal existing thing maintains its life. The inclination towards suicide is so intense in the song that even the person that the speaker will die for is stated not to be able to stop him. The speaker wants to make her experience the ultimate nightmare with his death. The idea of punishing the beloved one with one’s non-existence comes into question. By stating that “First I will be you, and then I will die”, he implies that he will have killed his beloved as well by killing himself. The expression of this individual, containing suicidal tendencies, is the indicator of his alienation from his own self.

Tonight I will die, nobody can stop me

Not even you can, not even the stars

I will fall off from your eyes like a cliff

And not be stopped by your eyes

I will grow more and more in your dreams

And then I will die, turning them into nightmares

I will write a poem, chant a ballad
First I will be you, and then I will have deceased
Tonight I will die, just for you
And even death will not understand

The song “Depresyodayım” (I Am in Depression) sung by Göksel in her 2001 album “Körebe” (Blind Man’s Bluff) was a smash hit. In the song, the psychological state of a woman wanting to rob a bank, get naked on the street and shoot everybody in her life is described. Robbing a bank and wanting to shoot people are regarded as criminal behaviors, and getting naked openly is perceived as a behavior that extremely contrasts with the traditional codes. In the song, the tendency of the person to violate the rules of the society is observed as a result of the trauma in her inner world. She reveals that she later becomes aware of the effects of these thoughts by saying “Forgive me”, and that these thoughts should be excused because “I am depressed”. In the song, we listen to the self-alienation of this person, having strayed away from her normal psychological state.

Today I haven’t got out of the house
Haven’t answered the phones
Eaten lots, cried lots
Looked for one more cigarette
Combed my hair
Painted my lips

Tried things on, then threw them
I didn't look good, I didn't like them

I'm in depression
I'm forgotten, cheated on
I've broken up with my lover
I'm such a loner

I could be angry with nobody
Or fall out with nobody
In the end, I was angry with me
And with life

I thought of robbing a bank
Getting naked in the street
Shooting everyone I know
Forgive me, I'm depressed

I'm in depression
I'm forgotten, cheated on
I've broken up with my lover
I'm such a loner

4.4.Examining the Alienation of the Individuals from Music

Gerardo Matos Rodriguez concealed his name while he was composing “La Cumparsita” in 1917. When examining the lyrics of the song, it can be understood that the lyrics surpass its rhythm, and the listener assigns another meaning to this composition that has already become self-alienated. While the song can represent happiness for a Turkish wedding couple that chooses it as their first dance song with even its instrumental form, it can represent despair and separateness for a person from Uruguay or Argentina who knows what its lyrics actually mean. The latter case leads to the alienation of the composition, since the usage of the composition becomes meaningless.

If you knew,
That still in my soul
I cherish that love
That I had for you...

Who knows, if you knew
That I have never forgotten you,
Returning to your past
You would remember me...

My friends no longer come,
Not even to visit me,
Nobody wants to cheer me up
In my grief...

From the day you left
I feel pain in my chest.
Tell me, you bad woman, what have you done
To my poor heart?

However,
I always recall you
With the holy affection
That I had for you.
And you are everywhere
As a piece of my life,
And for those eyes that were my joy,
I look for them everywhere,
But I'm unable to find.
To the abandoned flatlet
Not even the morning sun
Comes through the window
As it did when you were here,
And that doggy, that was my comrade,
That because of your absence was not eating,
Seeing me alone, the other day
Also left me...

The folk ballad “Hey Onbeşli” (Hey, You Born in Fifteen), is a famous Anatolian ballad from Tokat province of

Turkey that tells about fifteen-year-old soldiers leaving for the Battle of Çanakkale. The number fifteen in the ballad is actually related to the enrollment of the young people born in 1897 (1315 according to the Islamic calendar), in order to defend the country and fill the void created as a result of a lot of soldiers getting killed and martyred in the First World War. These children, aged between 15 and 19, left for the Battle of Çanakkale and a lot of them fell a martyr. In this ballad, the story of the young boy Hüseyin from Tahtoba (a village in Tokat) and the young girl Hediye is told. When “the law of fifteen” is enacted, Hüseyin goes to war. After four years, the family of Hediye gives her in marriage to Mr. Emin, an old and rich Tokat noble. Mr. Emin dies one year after their marriage. The gangs in Tokat kidnap and rape Hediye. Those who see her miserable condition start a rumor that she has become a prostitute, instead of helping her. Getting extremely upset over this, Hediye leaves Tokat. After being a soldier for eight years (1915-1923), Hüseyin is the only person from the fifteen-lot fortunate enough to get back to his village. When he arrives, he asks about Hediye to his mother. His mother tells him that Hediye has become a prostitute and left Tokat. Hüseyin does not believe this to be true, and he leaves Tokat as well. Having a very sad story, this ballad was actually composed in the form of an elegy. In this elegy, the drama of fifteen-year-old soldiers falling a martyr at war, and the eternal separation of Hüseyin and Hediye, who was married to someone even though she did not love him, kidnapped and raped, and isolated by the society, is predominant. At the present time, this ballad is played with a faster rhythm and generally accompanied by funny and happy dances. Here, alienation in music is indicated by the fact that it is played and sung without knowing or thinking about what it stands for and accompanied by dances.

Hey, you born in fifteen
The roads in Tokat are made of stone
Fifteen-lot is leaving
The girls are crying

My strong love, Hediye is your name
I have come closer, so you too should come
I got a skirt for you, for a meter I paid seventeen

I am going, but I cannot depart
I have loved, I cannot quit
My lover is so emotional
I cannot make her pleased

My strong love, Hediye is your name
I have come closer, so you too should come
I got a skirt for you, for a meter I paid seventeen

The ballad “Güvercin Uçuverdi” (*The Pigeon Has Just Flown*) is another ballad listened as traditional dance music. The story of the ballad is that of love between a woman called Huriye and a man called Osman. In the story, Huriye waits for Osman to come by climbing a tree on which muscatel apples grow. Some say that this is why Osman calls out to her as “Muscatel”. Others say that the reason from him to call out to her like that is that he likens his lover’s cheeks to a muscatel apple when she sees him. One day, the well-to-do Master Kır

wants to wed Muscatel. Muscatel talks about the situation to Osman, since she does not want to marry with the Master. Osman sends a message to the Master in order for him to get out of Osman's way. But Osman's message is exaggerated a lot before it reaches the Master, just like his response to Osman. Osman and the Master agree on a fight, the survivor of which will earn Muscatel's hand in marriage. The Master is impressed with Osman's brave fight for Muscatel, and gives up on her, and Osman kisses the Master's hands in respect, so they leave together for Muscatel's house, with a big crowd coming along. Seeing the Master but not Osman because of the crowd, Muscatel gets alarmed and drops off the tree, dying as a result. Ending with a death, this incident leads to the creation of a folk ballad. A traditional dance form, based in Ankara province and also called the Muscatel dance, generally accompanies the ballad. The meaning of the ballad has been lost in time since the tragic story of two lovers separated by death has turned into a form of fun, and therefore, those who listen to this ballad for its meaning's sake have been alienated from it.

The pigeon has just flown
It has opened its wings
Oh with love how I burn!
He is the son of strangers,
So It figures that he loved and ran

Oh my strong love
Lean on the wall
The wall cannot alleviate

So lean on my breast instead

Is my pigeon sleeping?

Would it wake if I called out to him?

Oh with love how I burn!

My love is far away, and I'm here

How can my heart endure?

Oh my pilgrim lover

I hold you very dear

Strangers don't show mercy

If only you took pity on me

The mosque is without a muezzin

Nobody is cleaning it in

I have roamed a lot here and there

But there is nobody prettier than Muscatel

5. CONCLUSION

In this chapter, we have delved into the intricate relationship between alienation and music, examining various dimensions through the lens of Melvin Seeman's stages of powerlessness, meaninglessness, normlessness, isolation, and self-estrangement. Our exploration has shed light on the ways in which individuals experience alienation within the realm of music, highlighting key areas of disconnection. Firstly, we

explored the alienation of the individual from society in the context of music. We observed how societal structures, cultural norms, and economic factors can contribute to a sense of powerlessness and meaninglessness, leaving individuals feeling detached from the collective musical experience. Whether due to social inequality, commercialization, or the dominance of mainstream trends, individuals can find themselves distanced from music's potential for personal and social expression.

Next, we examined the alienation of the individual from other individuals in the realm of music. We explored how competition, comparison, and a lack of genuine connection with fellow musicians or music enthusiasts can lead to feelings of normlessness and isolation. The pressure to conform to certain genres or expectations can hinder authentic self-expression, further contributing to the alienation of individuals from one another within musical communities.

Moreover, we explored the self-alienation of the individual in relation to their own musical products. We recognized that artistic self-doubt, creative constraints, and external validation can erode an individual's connection to their own musical creations. The discrepancy between their personal artistic vision and the demands of the industry or audience can foster a sense of self-estrangement, distancing the individual from their own musical identity.

Throughout our investigation, it became evident that alienation in music intertwines with broader societal and cultural dynamics. The advent of technology and digital platforms has revolutionized the music industry, offering unprecedented access to a vast array of musical products. However, this digital era has also brought new challenges, such as the devaluation of music, the loss of physical connection, and the erosion of meaningful engagement with musical experiences.

In conclusion, the examination of alienation and music has revealed the multifaceted nature of this phenomenon. The alienation of the individual from musical products encompasses various dimensions, including societal, interpersonal, and self-related factors. By understanding these dynamics, we can strive to create a more inclusive and authentic musical landscape that fosters meaningful connections, empowers individuals, and embraces diverse expressions of musical creativity. Only through this collective effort can we hope to address the alienation that exists within the realm of music and unlock its potential as a powerful vehicle for personal fulfillment and social cohesion.

REFERENCES

- Adorno, Theodor W. (1990). *Eleştiri, toplum üstüne yazılar*. (M. Yılmaz Öner, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2017). Toplum ve birey: yabancılaşma üzerine kuramsal bir tartışma. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 35, 78-83.
- Aydoğan, E. (2015). Marx ve öncülerinde yabancılaşma kavramı. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 54, 273-282.
- Burnett, R. (1996). *The Global jukebox: The international music industry*. London: Routledge.
- Coşkun, S. (2013). İnsansal varoluş ve özün belirlenimi olarak yabancılaşma ve özgürleşme. *Kaygı*, 20, 111-125.
- Deryahanoğlu, G. (2019). *Sporda yabancılaşma ve kişilik özellikleri ilişkisi üzerine bir alan araştırması* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hitit Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Çorum.

- Ergil, D. (1978). Yabancılaşma kuramına ilk katkıları. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 33(03).
https://doi.org/10.1501/SBFder_0000001363
- Feuerbach, L. (2012). *The fiery brook: Selected writings*. London: Verso.
- Fromm, E. (2004). *Marx'ın insan anlayışı*. (K.H. Ökten, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Houlgate, S. (2013). *Hegel's phenomenology of spirit*. London: Bloomsbury
- Lystad, M. H. (1972). Social alienation: A review of current literature. *The Sociological Quarterly*, 13(1), 90–113.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü*. (Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (1975a). Contribution to the critique of Hegel's philosophy of law: Introduction. In K. Marx, Engels, & Frederick, *Collected Works*, Vol. 3(pp. 175-18). New York: International Publishers.
- Marx, K. (1975b). Economic and philosophic manuscripts of 1844. In K. Marx, & F. Engels, *Collected Works*, Vol. 3(pp. 229-346). New York: International Publishers.
- Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve yabancılaşma: aristo, huizinga ve adorno açısından bir önçalışma* İstanbul: Der Yayınları.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye yabancılaşma olgusu. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), 65-92.
- Pinkard T. (1994). *Hegel's phenomenology: sociality of reason*. New York: Cambridge University Press.

- Seeman, M. (1983). Alienations motifs in contemporary theorizing: the hidden continuity of the classic themes. *Social Psychology Quarterly*, 46(3): 171-184.
- Seeman, M. (1975). Alienation studies. *Annual Review of Sociology*, 1, 91-123.
- Türk Dil Kurumu Yayınları (2015). *Türkçede batı kökenli kelimeler sözlüğü*. Ankara

TASARIM VE SÜSLEME UNSURLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: HACI AHMET SALEPÇIOĞLU CAMİSİ

Fatma GÜRSOY¹

Burcu Zeynep TOPRAKCI²

1. GİRİŞ

İzmir, Türkiye'nin üçüncü büyük kenti olmakla beraber çağdaş, çeşitli kültürlerle ev sahipliği yapmış, sanata değer veren, turizm olanaklarına sahip, sanayi ve ticaret alanında gelişmiş olmasıyla önemli bir kent statüsündedir. Yoğun nüfusa sahip olan şehrin konumu, medeniyetler tarafından yüzyıllarca yerleşim yeri olarak tercih edilmesinin nedeni olmuştur.

Ege Bölgesi'nin incisi olarak bilinen ve güzel sıfatıyla anılan İzmir, dağların eteklerine kurulmuş ve İzmir Körfezi'nin başlangıcında yer alan şehirdir (Hamaloğlu, 2020). Köklü bir geçmişe sahip olması çeşitli uygarlıkların beşiği olmasına, gelenek ve göreneklere saygılı duruş sergilemesine imkân sağlamıştır. Konumu itibarı ile liman kenti olma niteliği onu ticarete önemli bir yer haline getirmiştir. Sosyal ve kültürel zenginliğin mevcut olduğu bir yerleşim yeridir. Şehir tarihi konumu sayesinde içinde bol miktarda yapı ve mekân biriktirmiştir. Bu önemli yapılardan biri olan Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisi de İzmir'in "Tarihi Kent Merkezi" olarak tanımlanan (Ürer, 2017) Kemeraltı Çarşısı'nda yer almaktadır.

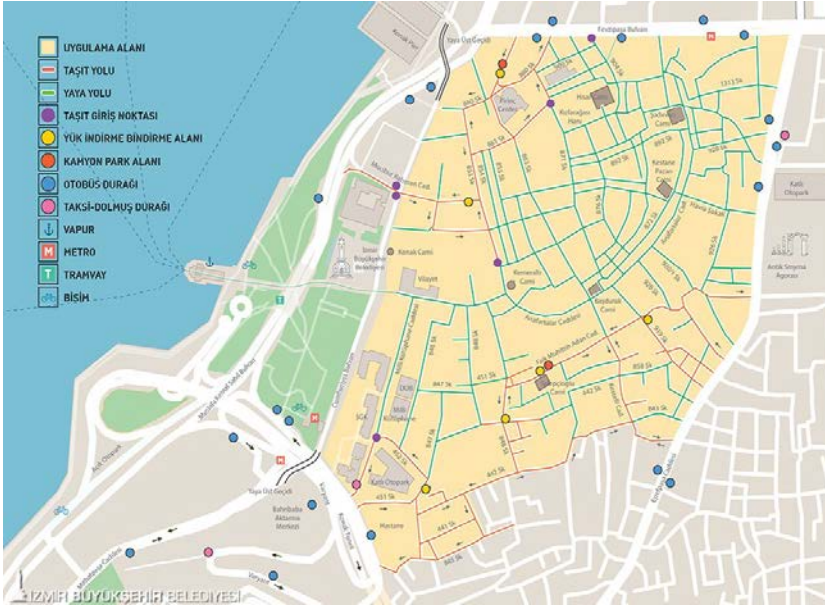
¹ Doç., Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, fatma.gursoy@ikcu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2331-5745.

² Öğretmen, Muğla Olgunlaşma Enstitüsü, burcuzey48@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5208-3707

İzmir, kaynaklara göre 8000-8500 yıllık geçmişe sahip olduğu arkeolojik kazılarla kanıtlanmış, Anadolu'da önemli bir konuma sahip ve tarihi birikimi üst düzey olan, geçmişi geleceğe aktarmada köprü görevi gören topraklara sahiptir (Ürer, 2017).

Kemeraltı adı verilen konum, tarihi değeri olan ve günümüzde hala ticari ve kültürel anlamda insanların uğrak noktası olmayı sürdüren mekânlardan biridir. İzmir'in Konak ilçesinde bulunmaktadır (Ecemiş Kılıç ve Aydoğan, 2006). Kemeraltı, tarihi cami yapılanmasıyla İzmir için zengin bir kaynaktır. Bugün hala varlığını sürdüren ve korunan camilerin geneli aktif olarak ibadete açık durumdadır. Kemeraltının tarihi camilerinden bazıları Hisar Camisi, Başdurak Camisi, Şadırvanalı Camisi, Kemeraltı Camisi ve Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisidir.

Görsel-1: İzmir, Kemeraltı Yerleşim Planı (www.izmir.bel.tr, 2021)



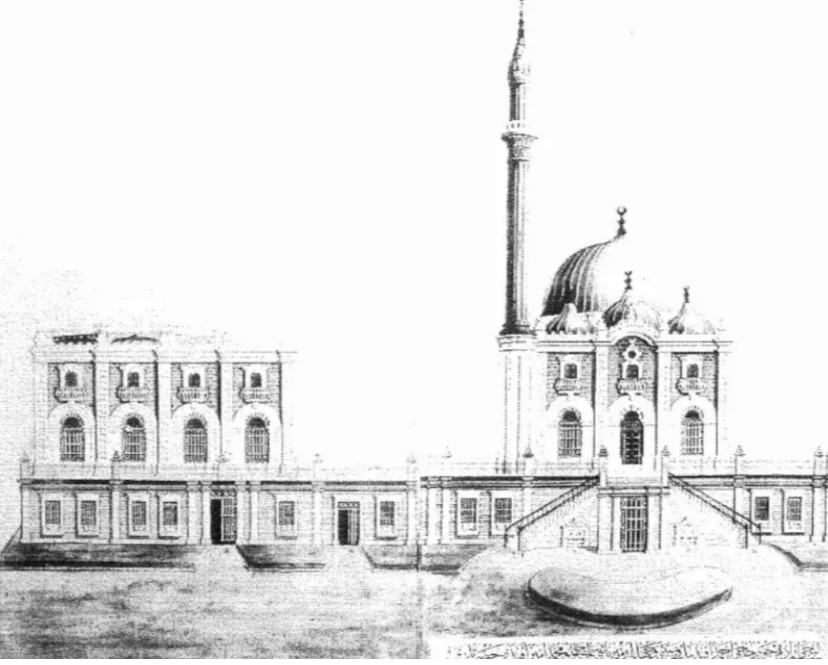
1.1. Camilerdeki Süsleme Sanatı ve Motifler

Anadolu'da Türk-İslam döneminin en önemli yapı gruplarından biri olan, dini mimariye ait camiler, tarihi dokusu ve özenli süslemeleri aracılığıyla göze görsel şölen sunan ve İslamiyet'te maneviyata açılan kapılardır. Yerleşik yaşama geçişle başlayan yapı süslemeleri Türklerin de kendi inanç ve kültürleri doğrultusunda süsleme sanatlarını oluşturmalarına zemin hazırlamıştır. Hayvansal ve bitkisel motifler kullanılırken İslamiyet'in kabulüyle geometrik motifler ve yazı da süsleme elemanları arasına katılmıştır (Kaya, 2020). Bu süslemelerin tamamen el işçiliği olması yapıların görsel değerini daha da arttırmaktadır. Geçmişten günümüze içerisindeki zenginliği arttırarak ilerleyen süslemeler her toplumun kendi geleneklerine göre şekil almıştır. Bu süslemelerde kullanılan motifler zaman zaman günün beklentilerine göre yön değiştirmiş olsa da özünü korumayı başarmıştır.

Sözen ve Tanyeli'ye (2005) göre, "motif, bezeme ve süsleme gibi işlerde yan yana gelerek bir bütünü oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan unsurlardan her birine verilen addır" şeklinde tanımlanmıştır (Akt. Halaç ve Baran, 2018). Süslemelerde kullanılan motiflerin; bitkisel motifler (çiçek, yaprak, tohum, dal ve meyveler), figüratif motifler (insan, hayvan, eşya), geometrik motifler (üçgen, kare, daire, beşgen, altıgen vb.), sembolik motifler ('kozmetik' güneş, ay, yıldız vb.) şeklinde sınıflandırılmaktadır. Uygulandığı yüzeye ve ham maddeye göre değişen süslemeler ise; taş işlerinde süsleme, ağaç işlerinde süsleme, maden işlerinde süsleme, toprak (çini ve seramik) işlerinde süsleme, cam işlerinde süsleme, deri işlerinde süsleme, kâğıt işlerinde süsleme, bitkisel, hayvansal ve sentetik liflerle yapılan işlerde süsleme (kumaş, halı, kilim, örgü, işleme, oya vb.) olarak gruplandırılabilir.

2. HACI AHMET SALEPIOĞLU CAMİSİ

Görsel 2: İzmir Salepçioğlu Camii, Cephe Çizimi



Kaynak: (Kuyulu, 2001).

İzmir ili, Konak ilçesi, Kemeraltı mevkiinde Şamil Sokak olarak bilinen Dr. Faik Adam Sokağı üzerinde bulunan hanlardan Büyük Salepçioğlu Hanı'nın arkasında yer alan cami 1897-1907 yılları arasında Salepizade Hacı Ahmet Efendi'nin vasiyetiyle İzmir Kadısı Mehmet Emin Efendi'nin nezaretinde inşa edilmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2021).

Salepçioğlu Camisi'nin önemli bir özelliği de vakıf eseri niteliği taşmasıdır. Yaklaşık 80 dükkan ve iki han bulunan alandan elde edilen tüm kazançlar, aynı zamanda Salepçioğlu Camisi'ni yaptıran Salepizade tarafından cami adına

kullanılmak üzere vakfiyeye bırakılmıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2021).

2.1. Salepçioğlu Camisi'nin Yapısal Özellikleri

Görsel 3: Hacı Ahmet Salepçioğlu Cami, Ön Cephe, 2021.

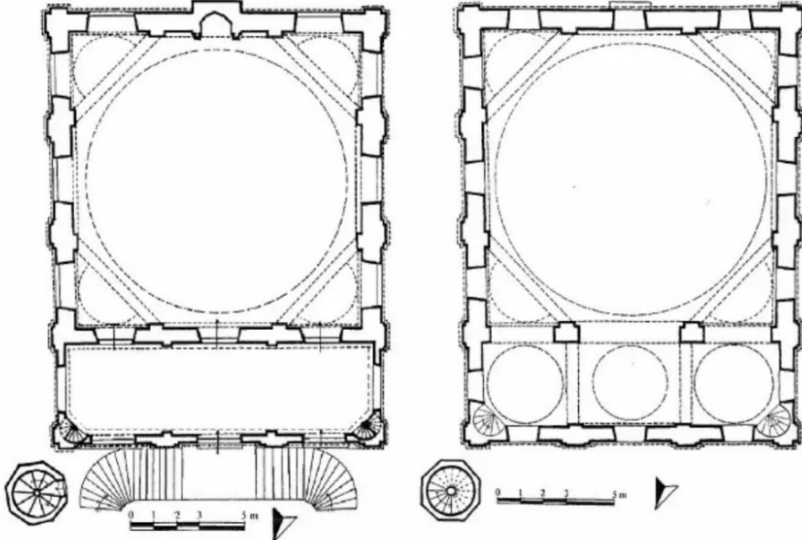


Günümüzde Kemeraltı'nda Salepçioğlu Çarşısı içindeki eski Büyük ve Küçük Salepçioğlu Hanları'nın yerinde varlığını sürdürmektedir. XX. yüzyıl başlarında inşası biten Salepçioğlu Camisi'nin göze çarpan bir özelliği de fevkani yapıda olmasıdır. İki kattan oluşun caminin alt kat bölümü medrese, üst kat bölümü cami olarak kullanılmıştır. Aynı yapı içerisinde cami ve medresenin kullanıldığı benzer bir yapı da Bursa Hüdavendigar Camisi'dir. Ancak Salepçioğlu Camisi'nden farkı, bu camide alt kat bölümünün cami, üst kat bölümünün medrese olmasıdır.

Geometrik bir bahçe içerisindeki cami, hafriyatla düzleştirilen arazi üzerinde bulunmaktadır. Medrese olarak kullanılan katın duvarları kırmızı ve koyu yeşil renktedir. Kesme taşların ardışık dizimiyle inşa edilmiştir. Avlu içinde taş duvarlara

destek amacıyla yapılan babalar kırmızı taştandır. En sade cephe mihrap cephesidir.

Görsel 4: Salepçioğlu Cami, Görsel 5: Salepçioğlu Cami, Plan Mahfil Katı Planı



Kaynak: (Kuyulu, 2001).

Caminin kuzey cephesinde bulunan çeşmeler camiye çıkan iki yönlü merdivenin iki yanında bulunmaktadır. Bu çeşmeler muslukları sökülmüş olmasından dolayı işlevsizdir ve bugün aktif olarak kullanılmamaktadır. Çeşmelerde kitabe bulunmamaktadır (Acar, 2013).

Görsel 6: Salepçioğlu Cami Çeşmesi (Çizim: N. Çetin)



Kaynak: (Acar, 2013).

2.2. Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisinin Süslemeleri

Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisi süslemelerinde bezemeler, kalem işleri, ahşap, alçı ve mermer tasarımlarla hat sanatı levhalar dikkat çekmektedir. Manevi duyguların yoğun olarak yaşandığı camilerde bu gibi düzenlemelerin yapılmış olması insanın estetik arayışını da karşılamaktadır. Cami, süslemelerinde geleneksel el sanatlarından izler taşıırken, barok mimari süslemesindeki abartılı tasvirler de görölmektedir. Germaner (1997), Barok mimarisinin görkemini abartılı hacimlerle taçlandırılmış ve genellikle ışıklandırılmış dekorlardan aldığını belirtir (Akt. Ercan, 2016). Salepçioğlu Camisi'nin de iç mekan süslemelerinde hacimli süslemelere bol miktarda yer verilmiş olması Barok sanatıyla tasarlanmış yapıları anımsatmaktadır.

Görsel 7: Salepçioğlu Camisi, Hat Sanatı Süslemeleri, 2021.



İslam dininde çizimlerde hayvan ve insan figürlerine yer verilmesinin uygun görölmemesinin etkisiyle kullanımı oldukça önemli bir yere sahip olan hat sanatı, sadece kitap süslemelerinde değil mimari, seramik vb. çeşitli alanlarda da tercih edilmiştir

(Selamet, 2012). Hat sanatının temelinde kullanılan harfler Arap alfabesine aittir. Türkler bu alfabeyle sanatla sentezlemiş (Acar, 1999) ve ortaya çıkan eserler cami süslemelerinin vazgeçilmezleri arasında girmiştir. Salepçioğlu Camisi'ndeki kullanımında desenli bordür ile çevrelenmiş altın varaklı çerçevelerin içine Arap harfleriyle "Allah" yazılmış ve sahabe isimleri işlenmiştir. Levhaların her biri mahfildeki kemerlerin kesişim noktalarına yerleştirilmiştir. Sekizgen levhaların üst köşelerinde tepesi yıldız sembolüyle biten, ortası elips şekillerden iki yana doğru açılan yeşil akant yaprakları bulunurken aynı köşeye karşılık gelen alt köşede sadece altın rengi akant yaprakları bulunmaktadır.

Görsel 8: Salepçioğlu Camisi, Hat Sanatı Süslemeleri, 2021.



Türkçe adı "Ayı Pençesi" olan acanthus'lar kalın, yüksek ve otsu bitkilerdir (Demiriz, 1984). "Akantus" ya da "Akant" olarak da adlandırılırlar. Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisi'nin süslemelerinde en çok kullanılan motif akant yapraklarıdır. Bu motife caminin hemen hemen her duvarında çeşitli tekniklerle yer verilmiştir. Özellikle kubbeye yakın sütunlarda ve kubbe

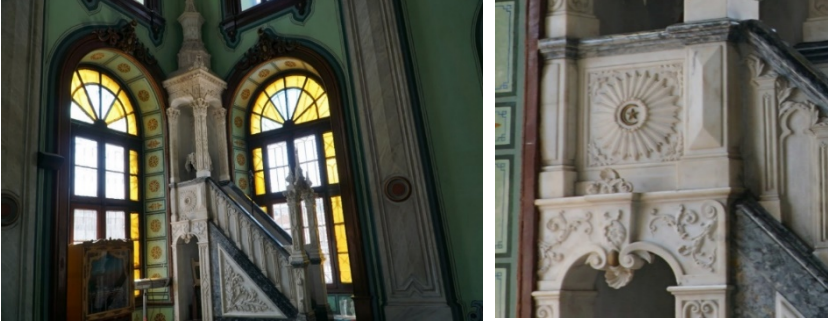
göbeğinde yoğun olarak kullanılan kabartmalı akant yaprakları dikkat çekmektedir.

Görsel 9: Kubbe, Göbekte Akant Yapraklı Süsleme Detayı, 2021



Mermerden yapılmış olan minberde, korkuluklar tek pano şeklinde düzenlenmiş olup üzerine eşit aralıklarla yerleştirilmiş sütunların üst kısımları iki akuntus motifinin birleşiminden oluşan lotus motifiyle şekillenmiştir. Kullanılan mermer beyaz ve koyu renk damarlıdır. Burada görülen akant yaprakları yan aynalıkların üzerinde bulunan dik üçgenin içerisine de konumlandırılmıştır. Silmelerle çevrelenmiş köşk korkuluk profilleri, kare pano olarak yapılmıştır. Üzerinde bulunan çerçevenin merkezinde ay ve yıldız şeklini çevreleyen bir güneş motifi bulunmaktadır. Yapıda bulunan kemer ayakları geometrik motiflerle süslenmiştir. Köşelikler ise kıvrık dallarla bezenmiştir. Bu kemerlere oturtulan külah, çok katlı tasarlanmış ve bu katlarda balık pulu, palmet, akant yaprakları, rozet gibi motifler kullanılmıştır. Minber kapısında madalyon içinde bulunan ayet kitabesi minberi taçlandırmaktadır (Bayrakal, 2004).

Görsel 10: Minber, 2021 Görsel 11: Minber, Detay-1, 2021



Görsel 12: Minber, Detay-2, 2021 Görsel 13: Minber, Detay-3, 2021



Dayanaklı malzeme olmasından dolayı süslemelerde mermer malzeme kullanımı daha çok tercih edilmektedir. Bunun yanında iç mekânlarda dekorasyon amaçlı kullanılan alçı, yapısının sert olmamasından dolayı kolaylıkla Şekil verilebilen ve cami içi süslemelerde tercih edilen bir malzemedir (Bulut, 1996). Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisi'nin süslemesinde alçı malzeme sadece sütün kemerlerindeki kalem işi süslemelerin etrafında ereve olarak kullanılmıştır.

Görsel 14: Kemerde Kullanılan Alçı Üzerine Süsleme, 2021.



Girişte tavan süslemesindeki bezemelerin etrafı boyalı alçı süslemelerle çevrelenmiştir. Bu çerçeveler bordür olarak isimlendirilmektedir.

Görsel 15: Alçı Üzerine Bordür Süsleme, 2021.



Camide boyutlu süsleme elemanlarından mermer kullanımına daha çok yer verilmiştir. Mermer süslemeler alçı süslemelere göre işlenmesi zor olsa da uzun ömürlüdür. Kemerlerin kesiştiği sütun başlıklarında kozalak sembolü üç boyutlu süslemeler dikkat çekmektedir.

Görsel 16: Mermer Sütun Başlığı ve Süsleme Detayı, 2021



Cami süslemelerinde çokça kullanılan tekniklerden biri “Kalem İşi” bezemelerdir. Sıvası yapılan duvar, kırık adı verilen kireç, ince kum ve mermer tozundan oluşturulmaktadır. Cami süslemelerinde en çok karşılaşılan tekniktir (Üçer, 1988). Kalem işi örneklerine ilk olarak XIV. ve XV. yüzyılın ilk yarısında rastlanmaktadır. Ancak geçmiş yüzyıllara ait kalem işi süslemelerinin rutubete dayanıklı olmaması ya eserlerin günümüze ulaşmasını engellemiş ya da belli bir tahribata uğramasına neden olmuştur (Gök, 2018).

Görsel 17: Tavanda Kalem İşi Süslemeleri, 2021



Görsel 18: Kalem İşi Süsleme Detayları, 2021



Süslemelerde daire formlara sahip ve yapılan süslemenin bütünlüğünü tamamlaması özelliğinden dolayı sıkça kullanılan motiflerden birisi “Rozet” motifidir (Yavuz, 2008). Salepçioğlu Camisi süslemelerinde kalem işi bezemelerin arasında kullanılan motifte yine akant yapraklarına yer verilmiştir. Daire merkezinde taç yapraklı bir çiçek bezemesini sarmalayan akant yaprakları çemberle sınırlandırılmasının ardından elips formlarla bordürlenmiştir. Etrafındaki bezemelerde kullanılan renklerin aksine siyah ve beyaz renk kullanılmış ayrıca gri tonlamalarla yapraklara boyut etkisi kazandırılmıştır (Fotoğraf-18). Bir diğer örnek ise pencere altına yapılmış kalem işi bezemenin merkezinde yer alan rozettir (Fotoğraf-19). Bu rozette merkezdeki yuvarlağın etrafı dilimlere ayrılmış ve yuvarlak, tomurcuk görünümlü yapraklarla sonlandırılmıştır.

Görsel 19: Rozet Motifli Tavan Süslemesi, 2021



Görsel 20: Rozet Motifli Duvar Süslemesi, 2021.



Cami süslemelerinde görülen diğeri bir motif “Palmet” motifidir. Süslemelerde sıkça kullanılan motif, palmiye yapraklarından esinlenilerek ortaya çıkarılmıştır. Motifteki yaprakların uçları aşağı doğru kıvrıktır (Akpınarlı, 2012). Motifin kökeni bilinmemekle birlikte Yunan, Roma, Asur ve Mısır eserlerinde görülmektedir. Türklerde Anadolu Selçukluları’nın kullandığı temel motifler arasında yer almaktadır. Osmanlı’da ise erken dönem çini süslemelerinde ve ayrıca rumi motifleri ile birlikte çok fazla kullanılmıştır (Gök, 2018).

Görsel 21: Palmet Motifli Süsleme, 2021.



Caminin süslemelerinde palmet motifleri ile benzerlik gösteren “Lotus” motifleri de kullanılmıştır. Lotus, kaynağı Mısır olarak bilinen suda yetişen bir bitki türüdür ve Türkler tarafından

süsleme sanatında sıkça kullanılmıştır. Palmet motifi ile benzerlik gösterdiği düşünölen bu motifleri birbirinden ayıran en belirgin özellik yapraklarındaki şişkinliklerin farklılık göstermesidir (Akpınarlı, 2012). Salepçioğlu Camisinin duvar süslemeleri arasında kalan lotus motifinin etrafında geçmeler bulunmaktadır. Renk olarak altın yıldızlı boya, bordo ile birlikte kullanılmıştır.

Görsel 22: Lotus Motifi Örneği, 2021.



Camilerde kullanılan süsleme sanatı motiflerinden bir diğeri geometrik biçimli motiflerdir. Üçgen, kare, daire, dikdörtgen ve çokgenler gibi geometrik formların birleşmesinden meydana gelen kompozisyonların içinde genellikle bezeme ve motifler yer alır. Salepçioğlu Camisi'nde camiye giriş bölümünde yer alan tavan süslemesinde desenin ortasına avize yerleştirilmiştir. Avizenin etrafı kabartmalı akant yaprakları ile çevrilidir ve yapraklar sekiz köşeli, altın varaklı yıldız sembolü içine hapsedilmiştir. Yıldız sembolünün dışa bakan iki sivri ucunun içe bakan sivri uca paralel bir noktada kesişmesiyle kare şekilleri oluşturulmuştur. Bu karelerin tekrarı, sekiz köşeli yıldızın dışında sekiz köşeli bir yıldız daha meydana getirmiştir.

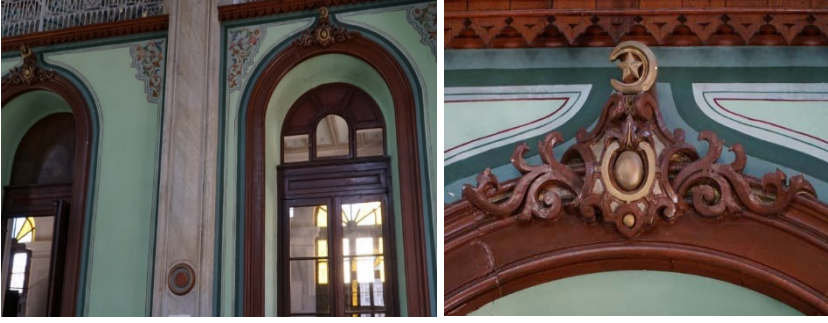
Tüm bu süslemeler yine geometrik bir form olan dikdörtgen bordür çerçeve içine alınmıştır.

Görsel 23: Giriş Bölümündeki Geometrik Tavan Süslemesi, 2021.



Yapılarda sıkça kullanılan ahşap, işlenmesi kolay ve sürdürülebilir bir malzeme olmasından dolayı geçmişten günümüze tercih edilen bir süsleme materyalidir. Bunun yanında nem ve suya dayanıksız olması, böceklenerek ömrünün kısalabilmesi ve olası bir yangında ısıya dayanıklılığının düşük olması dezavantajları arasında yer alır (Çalışkan ve Yüncüler, 2019). Salepçioğlu Camisi'nde de ahşap malzemeden yapılmış süslemelere rastlanmaktadır. Etrafı ahşap malzeme ile çevrili pencerelerin tepe kısımlarında oyma tekniği ile şekil verilerek yapılmış motifler bulunmaktadır. Pencerelerin yanı sıra yine caminin farklı yerlerinde süsleme unsuru olarak yine ahşaba yer verilmiştir (Görsel 24).

Görsel 24: Ahşap Pencere ve Süsleme Detayı, 2021.



Kullanılan malzeme bakımından cami içinde bulunan ve katları birbirine bağlayan oyma desenli ahşap merdiven dikkat çekmektedir. Merdivendeki oymalar Şekil itibariyle camide en fazla kullanılan akant yaprağı motifiyle benzerlik göstermektedir (Görsel 25).

Görsel 25: İ Ahşap Merdiven ve stten Detay Görünümü, 2021.



Dokuzgen Őekillerin birbirine geçmesiyle kesişim noktasında altı köşeli yıldız sembolü oluşturan oymalı süsleme de yine ahşap malzemedен yapılmıştır (Görsel 26).

Görsel 26: Geometrik Desenli Ahşap Süsleme, 2021.



3. SONUÇ

İzmir'in Kemeraltı Çarşısı'nda bulunan ve tarihi camilerinden biri olan Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisi incelendiğinde, camide değişik yüzeylerde ve farklı tekniklerle çeşitli süsleme unsurlarının kullanıldığı görülmektedir. Sanatsal süslemeleri yapan ustalar ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Caminin süslemelerinde malzeme olarak mermer, ahşap ve alçı kullanılmıştır. XX. yüzyıl başlarında inşası bitmiş olan caminin i süslemelerinde yoğun olarak mermerin kullanılmış olması eserlerin daha uzun ömürlü olmasına olanak sağlamıştır. Camideki süslemelerin geleneksel süsleme sanatları temelli olmasının yanı sıra cami i mekânına genel bakışta Barok sanatının abartılı ve gösterişli süslemelerini andıran bir canlılık da görülmektedir. Süslemelerde kullanılan motifler arasında akant yaprağı, palmet, lotus ve rozet motifleri yer alır. Bu motiflerden en çok kullanılan motifin ise akant yaprağı olduğu grlmştr. Motif, bezemeden mermere birçok süsleme içine

yerleştirilmiş durumdadır. Ayrıca, bezemeler hareketli ve kıvrımlı hatlarıyla desenlere canlılık vermiştir. Hacı Ahmet Salepçioğlu Camisi, İzmir'in tarihi dokusu içerisinde yer alan dini bir yapı olmasının yanında süslemeleriyle de insanın estetik beklentisini karşılamaktadır.

KAYNAKÇA

- Acar, M. Şinasi (1999), Türk Hat Sanatı Araç Gereç ve Formlar, Antik A.Ş. İstanbul.
- Acar, T. (2013), Kemeraltı Çarşısı'ndaki Duvar Çeşmelerinin Bezeme Öğeleri Açısından İrdelenmesi. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 30 (1).
- Akpınarlı, H. , Balkanal, Z. (2012), 16-18. Yüzyıllarda İstanbul'da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 5 (10), 179-209.
- Arslan, C. (2015), Nevşehir Cami ve Mescit Mihraplarında Bezeme Anlayışı. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (38), 83-108.
- Bayrakal, S. (2004), İzmir Minberleri. Sanat Tarihi Dergisi, 13 (2).
- Bulut, L. (1996), İzmir Camilerinde Alçı Süsleme. Sanat Tarihi Dergisi, 8 (8).
- Çalışkan, Ö, Meriç, E, Yüncüler, M. (2019), Ahşap ve Ahşap Yapıların Dünü, Bugünü ve Yarını. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, 6 (1), 109-118.
- Demiriz, Y. (1984), Acantus; Türkiye'nin Arkeoloji ve Sanat Tarihi Terminolojisine Yanlış Adla Girmiş Bir Bitki Motifi. Sanat Tarihi Dergisi, 3 (3).

- Duran, G. (2018), Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (31), 177-199.
- Ercan, Y. , (2016), Antikçağ Barok Sanatın Avrupa Barok Sanata Yansıması, Yüksek Lisans Tezi, Arkeoloji Anabilim Dalı, Denizli.
- Gök, D. , Durak, S. (2018), Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Süsleme Programının Bursa Yeşil Camii Örneğinde İncelenmesi. Paradoks Ekonomi Sosyoloji ve Politika Dergisi, 14 (2), 19-42.
- Halaç, H. , Baran, H. (2018), Geleneksel Giysilerde Ve Tarihi Yapılarda Süsleme Motifleri: Eskişehir Örneği. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (Teke) Dergisi, 7 (4), 2813-2832.
- Hamaloğlu, İ. (2020), İzmir Ve Yakın Çevresi. Tarih ve Günce, (6), 267-282.
- Kaya, F. , Kılıçarslan, H. (2020), Sivas İli Altınyayla İlçesi Merkez (Tonus) Camii Tavan Süslemeleri. Folklor Akademi Dergisi, Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı Armağan Sayısı, 391-420.
- Kılıç, S. , Aydoğan, M. (2006), Katılımcı Bir Kentsel Koruma Projesi: İzmir - Kemeraltı Tarihi Kent Merkezi. Ege Coğrafya Dergisi, 15 (1-2), 61-71.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2002), Salepçioğlu Ailesinin Katkıları ve Salepçioğlu Camii. Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu: Gönül Öney'e Armağan, Bildiriler (10-13 Ekim 2001), (ss. 281-293). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- İzmir Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Tarihi Camiler, <https://izmir.ktb.gov.tr/TR-77392/tarihi-camiler.html> E. T. : 10.05.2021

- Üçer, K. (1988), Klasik, Barok, Rokoko, Ampir Kalem İşi Üslupları, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzeli Sanatlar Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ürer, H. (2017), İzmir Tarihi Kent Merkezinde Bulunan Camii Ve Mescitlerden Örnekler. Tüba-Ked Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, (16), 179-242.
- Selamet, S. (2012), Türk Hat Sanatı, Harf Devrimi Ve Tipografi Üzerine Bir Değerlendirme. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 11 (39), 171-183.
- Yavuz, Ş. , 2008, Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihi Gelişimi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Görsel 1: İzmir, Kemeraltı planı., <https://www.izmir.bel.tr/tr/Haberler/kemeraltinda-yeni-donem/38804/156> E.T. : 04.05.2021

YAPISÖKÜM BAĞLAMINDA BİR YAKLAŞIM: HALI

Gülşen Şefika EKMEKÇİ¹

1. GİRİŞ

Kaynaklara göre Orta Asya'da ilk örnekleri görülen halı, dokumacılığın bir kolu olarak milattan önceki yüzyıllara kadar dayanan bir kültür ürünüdür. Göçebe kültür ile başlayan halı dokumacılığı yerleşik hayatla devam etmiş sonrasında dekoratif bir obje olarak zemin yaygısı, duvar ve masa örtüsü gibi bazı alanları örtme görevini üstlenmiştir. Halı hem süsleme amaçlı bir dekorasyon unsuru hem de kullanım amacına göre değişiklik gösteren işlevsel bir özelliğe sahiptir. Genç, (2012:121) halılar için aşağıdakileri aktarmaktadır:

Halılar, işlevselliği estetikle birleştiren zarif ürünlerdir. Her biri motiflerle süslenmiş olmanın ötesinde, mistik, felsefi ve sanatsal boyutlarıyla da bir dünya görüşünü, metafizik bir anlayışı ve bir dönemin belleğini yansıtan özel eserlerdir. Halı tasarımcısı, sadece bir zanaatkar değil, aynı zamanda duygu, düşünce ve hayal gücünü renklerle birlikte çizgilere aktaran bir sanatçı kişiliğidir. Bu süreçte, halılara tinsellik de katar.

Halıların üzerinde yer alan kompozisyonlar belirli motiflerin biraraya gelmesi ile oluşturulmaktadır. Her halının motif seçimi yaşanan bölgeye ve kültüre göre değişiklik göstermektedir. Motifler ve seçilen renkler o yörede yaşanan kültürün sembollerini taşımaktadır. Örneğin Türk kültüründe kullanılan motif grupları 'doğa, hayvan, geometrik şekil,

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, (Salihli MYO, Moda Tasarımı prog.), gulsennberber@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1428-9138.

mitolojik figürler ve dini semboller' şeklindedir. Her bir desen, bir hikaye anlatır ve bu hikayeler, sadece estetik bir güzellik sunmakla kalmaz, aynı zamanda bir kültürün derinliklerine inen anlamlarla doludur. Halılar, mekanlara sadece görsel bir şölen değil, aynı zamanda ruhsal bir zenginlik ve düşünsel bir derinlik katmaktadır. Halılar, üretildiği toplumun değerlerini sembollerle ifade ederek duygu ve düşünceleri aktarmaya çalışmaktadır. Koyuncu Okca (2015:1661), sembolleri şu şekilde aktarmaktadır.

Sembollerin, dönemin ya da toplumun sosyo-kültürel yapı ve değerlerinin ne olduğu konusunda bilgiler verdiğini ve sonraki nesillere aktarılmasında rol oynadığını belirtmektedir. Dokuyan kişinin duygu ve düşüncelerini; keder, mutluluk, medeni durum, sevgi, aşk, özlem, sevinç, ayrılık, dilek, felaket, tasa gibi hislerini inançlarını, ekonomik durumlarını, sosyal yaşantılarını ve kültürel değerlerini yansıtmaktadırlar”.

Sonuç olarak, halılar sadece zemin kaplamak için değil, aynı zamanda bir kültürün, sanatın, tarihin ve hatta metafizik bir anlayışın bir yansıması olarak da önemlidir. Bu özellikleriyle, halılar toplulukların kültürel kimliğini güçlendiren yaşayan birer sanat eseri olarak kabul edilebilir.

Bu araştırma ile amaç geleneksel kültür ögesi olan halıdan ilham almış sanatçıların yapısöküm üzerinden yaptıkları eleştirel yaklaşımlarını ele almaktır. Öncelikle yapısöküm kavramının ne olduğu, sanatta kullanımı ile ilgili bilgi verilip ardından sonraki bölümde halı ilhamlı yapısöküm çalışmaları ele alınacaktır. Bu çalışma ile geleneksel imgeleri taşıyan halının postmodern sanat bağlamında yeniden yapısöküme uğratarak güncelle taşıdığı eserler üzerinden gündeme getirilerek parçalanmış gerçeklik ve çoğulculuk kavramaları üzerinden okuması gerçekleştirilecektir.

2. YAPISÖKÜM KAVRAMI VE POSTMODERN SANAT

Yapısöküm kavramının ortaya çıkışı yapısalcılığa karşı eleştiri olarak başlamıştır. Yapısalcılık, çıkış tarihi tam bilinmemekle birlikte bir yapının parçalarının bütününe yönlendirdiği ve anlatılmak isteneni bütünde işaret eden bir yaklaşımdır. Bu kavramın sunduğu parça-bütün diyalektiğini Köse ve Kodal, (2011:1) “bütün kendini parçalar arasındaki ilişki ve bağ ile düzenler” şeklinde ifade edilir. Buradan yapısalcılık, temelde parçaların ayrı ayrı anlamlarını çözerek bütününe ulaşamadığı, tersine bütünün parçalar arası ilişkiden sökülmesi ile sonucuna varılması gerektiğini savunmaktadır.

Postmodernizmin sunduğu pek çok gelişmeyle birlikte düşünce sistemlerinde de yenilikler sağlanmıştır. Bu yeniliklerden birisi yapısalcılığa karşı geliştirilen eleştiri yöntemi post-yapısalcılık ile oluşturulmuştur. Jacques Derrida, Fransız düşünür Cevizci'nin (1999:914-916) ifadesine göre, 1970'lerde ortaya çıkan "postyapısalcılık" akımının önemli eleştirmenlerinden biri olarak öne çıkmıştır. Derrida, o dönemde yapısal düşünceye karşı bir eleştiri geliştirmiş ve özellikle yapısalcılığın göstergeler bilimi arayışından vazgeçip, yapısal düşünceyi terk edip onun yerine yıkma ve yıkımı (deconstruction) bir önerme olarak öne sürmüştür. Ona göre, dilin yapısal analizi yerine, metinlerin içsel çatışmalarını ve çelişkilerini keşfetmek daha anlamlıdır. Derrida'nın postyapısalcılık perspektifi, dilin sabit bir anlam taşımadığını ve anlamın sürekli değişen bir yapıda olduğunu savunarak, klasik yapısal düşünceye meydan okumuştur. Kavram kökünde destruction (yıkma, yıkım) ve construction (yapı, inşa) kelimeleri ile biraraya getirilmiştir. Fransızca “deconstruction” dekonstrüksiyon kelimesinin karşılığı dilimize “Yapısöküm, yapıçözüm ve yapıbozum” olarak çevrilmiştir. Yapısöküm, bir yapıyı anlamak için yıkım ve yok edilme gibi anlamlarda algılansa da yapısal tabakaları sökerek,

bütünlüğün yapısını kavramayı ve buradan yola çıkarak onu tekrardan yapılandırmayı anlatmaktadır. Yapısöküm olumsuz bir anlam içermez. Yapısöküm, özde var olan unsurları göstermeyi amaçlayan bir yöntem olup, bu esnada özü oluşturan unsurları ortadan kaldırmayı veya yok saymayı hedeflemez. Tersine, varlıkla ilgili sorular sorarak özü anlamaya çalışır ve düşünme sürecimizde kullanılan zıtlıkları vurgular. Yapısöküm, yok etme amacı taşımayan bir analitik yaklaşım sunar, özü anlama ve çözümleme üzerine odaklanır.

Yıkıp geçmek yerine parçaları çoğaltarak olanaklarını sorgular (Mortley, 1991: 97). Cevizci, (1999:913) yapısökümü; Jacques Derrida'nın öne sürdüğü çözümleme yöntemi, düşünce ve edebi analizlerde kullanılan bir metinsel analiz tarzı olarak tanımlanmaktadır. Bu yöntem, metni sadece kelimelere odaklanarak değil, aynı zamanda içsel çatışmaları, çelişkileri ve gizli anlamları anlamaya yönelik bir yaklaşımı içerir. Derrida'ya göre, metni anlamak için sadece yüzeydeki anlamlarla yetinmek yetersizdir; bunun yerine metnin içsel yapılarını çözümleyerek anlamın sürekli değişen ve ertelenen bir yapı olduğunu anlamak önemlidir. Bu yöntem, geleneksel düşünce normlarına meydan okur ve eserleri parçalayarak farklı katmanları keşfetmeye odaklanır. Yapısöküm, ilk uygulama alanı olarak dil ve felsefi alandaki metinleri çözümlemek için kullanılmıştır. Metinlerin tutarlılığına, anlamsallığına karşı çıkararak eleştirel bir tavırla gizlenmiş töz ifadeleri aydınlatmaya çalışmaktadır.

İletişim sözlüğündeki tanımı ile yapısöküm; Jacques Derrida'nın öne sürdüğü çözümleme yöntemi, düşünce ve edebi analizlerde kullanılan bir metinsel analiz tarzı olarak tanımlanmaktadır. Bu yöntem, metni sadece kelimelere odaklanarak değil, aynı zamanda içsel çatışmaları, çelişkileri ve gizli anlamları anlamaya yönelik bir yaklaşımı içerir. Derrida'ya göre, metni anlamak için sadece yüzeydeki anlamlarla yetinmek yetersizdir; bunun yerine metnin içsel yapılarını çözümleyerek

anlamın sürekli değişen ve ertelenen bir yapı olduğunu anlamak önemlidir. Bu yöntem, geleneksel düşünce normlarına meydan okur ve eserleri parçalayarak farklı katmanları keşfetmeye odaklanır. (Selvi, 2014:81).

Kısaca, “Yapısöküm, herhangi bir şeyi parçalara ayırırken onu tamamen yıkmak yerine, yapısökümle yeniden biçim verilmesi olarak” (Yanık, 2016:94). Yapısöküm yapının temeline doğru giden bir uygulama olarak görülmez, doğal olmayanın doğal görüntülenmeye çalışılması endişesi taşır. Derrida'nın Yapısöküm felsefesinde 3 kavram birbiri ile ilintili olarak eleştirel yaklaşır. Bunlar; sözmerkezcilik (logocentrisme), sesmerkezcilik (phonocentrisme) ve ayrılık (differance) şeklindedir.

Sözmerkezcilik, dil ile gerçek arasındaki bağlantının yanlış kurulduğu bir düşünce sistemini ifade eder. Bu yaklaşım, bir göstergenin dilin dışında var olan bir nesnenin ya da kavramın göstergesi olduğuna dair bir inanç üzerine kuruludur. Sesmerkezcilik ise sözü yazıdan üstün tutan bir perspektife dayanır, tarih boyunca sözün yazıdan daha güvenilir olduğu düşüncesine dayanır. Yazı, anlatılmak isteneni doğrudan yansıtmayan ve sınırlı bir yapıya sahiptir; ancak söz, anlamı anlaşılmasa bile tekrar aktarılabilir. Söz, doğrudan düşünceyi iletebilirken, yazı sadece sözü kopya eder ve bu nedenle daha az güvenilir olarak değerlendirilir (Akgül, 2008:17-18).

Differance ise Uçan, (2009:2295) tarafından şu şekilde açıklanmaktadır;

"Differance" sözcüğü, "farklılık" anlamına gelir ve kökeninde "Différer" fiilinin "ertelemek, başka zamana bırakmak" anlamları bulunmaktadır. Jacques Derrida, bu terimi "erteleme" anlamında kullanır. F.de Saussure'ün meşhur benzetmesi olan "gösteren ile gösterilenin bir kâğıdın iki yüzü olduğu" anlayışına karşı çıkar. Derrida'ya göre, göstergenin

gösterilen yanı sınırlanamaz. Başka bir ifadeyle, anlam sürekli olarak kendini erteleyerek her gösterge, her kavram okuyucusunu başka bir kavrama, başka bir anlama yönlendirir; bu nedenle anlam sınırsızdır. Anlam sınırsız olduğunda ve sürekli olarak ertelendiğinde, "doğru anlam" veya "mutlak anlam" gibi bir kavram ortaya çıkamaz”

Postmodern anlayış dahilinde kesin bir doğru yoktur, difference kavramıyla başka oluşumlara göndermeler yapılarak anlam ertelemesi gerçekleşir ve zaten mutlak doğruya hiçbir zaman ulaşılamaz.

Fransız düşünür Jacques Derrida'nın düşünsel alanda Batı metafiziğini eleştisi ile ortaya çıkan, daha sonra dil ve kelimeler ile somutlaştırdığı bir kavram olan yapısökümü, zamanla sanat ve tasarıma da aktarılmıştır. Post yapısalcılık Derrida'nın yapısöküm kavramıyla beraber sadece düşünsel alanda değil aynı zamanda edebiyat, sanat gibi birçok alanda etkisini göstermiştir (Berk ve Yıldırım, 2015:40-41).

Metine dayalı anlatılarda dil aracılığıyla duygu ve düşünceler aktarılırken sanatta ise eser aracılığıyla motif, çizim, doku, renk anlatı aracı eleştirilerine dönüşmektedir. Eroğlu'na (2013:143), göre sanattaki yapısöküm; Bir sanat eseri incelendiğinde ulaşılması gereken amaç, sanatçısının aktarmak istediği mesajdan ziyade bunu anlatma biçimidir. Özellikle 1960'larda modernizmin ortadan kalkarak postmodernizmin etkili olması ile kavramsal sanata olan yaklaşım sanattaki yapısöküm anlayışına hız kazandırmıştır. Sanata ilk yapısöküm eleştirisi geçmişte Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere kullanması ile oluşmuştur ve yeni bir yönteme öncülük ettiğini göstermektedir. Duchamp, “eşme” adlı eserine imzasını atarak sıradan bir nesneyi, bir pisuarı, sanat yapıtı olarak göstermesi bir bakıma sanatta yapısöküm (deconstruction) olarak nitelendirilir. Geleneksel sanatçıların güzellik ve estetik kavramlarına değer

vermesine rağmen, Dadaistlerin hazır nesneleri kullanarak sanatın yapısal anlamını bozuma uğrattıklarından bahsetmiştir. Düşünselliğin ön planda olduğu sanatın bu düşünce yapısı 1960 yılına kadar uzanmaktadır (Şengül, 2013:4).

1960'lerden itibaren ortaya çıkan kavramsal içerikli sanat anlayışı, sanatçıların geleneksel biçim ve araçların yerine fikirlerini uygun malzeme ile ifade etme amacını taşıdığı bir dönemi temsil eder. Bu sanat akımı, eserlerin metinsel alt yapısı ile birlikte görsel bir ifade sunar. Sanatçılar, soyut veya minimalist formlar yerine düşünsel içeriği ön plana çıkararak eserlerini oluştururlar. Kavramsal sanat, izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya ve eserin içsel anlamını anlamaya yönlendirme amacını taşır, geleneksel estetik normlardan saparak, sanatın özüne ve düşünsel derinliğine vurgu yapar. (Bağatır, 2011:26-27). Postmodernist sanatın kavramsal düşünme yapıları ve uygulama teknikleri 1970'de ortaya çıkan yapı söküm ve postyapısalcı yapılardan beslenmiştir. Bu nedenle bu yapıların etkileri postmodern sanat özelinde gelişme göstermiştir.

Postmodern sanat, doğası gereği eklektiktir. Birçok üslup içinde amaçlarına uygun gelen ve istediği sonucu alabileceğini düşündüğü uygunluktaki fikir ve kültürlerden kopardığı parçaları hiçbir form, mantık ve tarihin zaman çizelgesindeki duraklarını önemsemeksizin, birbirine karıştırıp yeni biçimler ortaya koyabilir. Bunun için belli bir ahlaki veya geleneksel kültüre ve inanca bağlı değildir. Sanatın her alanında resim, mimari, heykel, edebiyat ve şiirde yapı ve tarz bozumu sağlayarak bir arada olamayacak olguları birbirine ekler. Toplum veya birey üzerinde kutsallık kadar önemli ve aidiyet bağlamında özdeşleşmiş gelenekleri çıkarıp bir kenara atabilir. Bunu özgür düşünce, tekillik, çoğulculuk, demokrasi veya yerellik kıstasıyla yapar. Postmodernizmin ana karakteri ve ideolojik yaklaşımı budur.

1970'lerde etkili olmaya başlayan postmodernizmle birlikte, "sanatçılar tarafından tarz, form ve geleneklerin reddedilmesi" algısı yayılmış ve yüksek kültür ile düşük kültür arasındaki fark giderek yok sayılmaya başlanmıştır. Postmodern sanat anlayışı, geleneksel normlara ve sınıflandırmalara karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, eserlerinde çeşitli tarzları bir araya getirerek, farklı kültürel referansları harmanlayarak, yeni bir ifade özgürlüğüne ve çeşitliliğine vurgu yapmışlardır. Bu dönemde sanat, sınırları zorlayan, normlara meydan okuyan ve çeşitli kültürel katmanları bir araya getiren bir platform haline gelmiştir.

Yine bu dönemde disiplinler arası etkileşim artmış ve farklı alanlar birbiri içinde daha fazla kabul görmeye başlamıştır. Felsefenin etkisiyle "eleştiri kültürü" ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Postyapısalcı kuramla birlikte, sanatçılar sanatı bir yapısöküm aracı olarak kullanarak, konularına karşılık gelen unsurları oymak için özgün tarzlar ve biçimler benimsemeye başlamışlardır. (Lewis, 2018:108-109). Bu dönemde sanat, sınırları aşan bir yaklaşım sergileyerek, farklı disiplinlerden esinlenmeyi ve birleştirmeyi teşvik etmiştir. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster'a göre, postmodern sanatçı, bir tür 'gösterge manipülatörüdür. Madan Sarup'un benzetme yaptığı şekilde, "asıl resmin altında saklı bulunan başka bir resmi X ışınları altında görmek" olan dekonstrüktif yaklaşım, postmodern dönemde birçok sanatçının beslendiği temel bir yöntem olmuştur. (Antmen, 2008:277-278). Postmodern sanat, göstergeleri ve sembollerini manipüle ederek, izleyiciye eserlerde derinlemesine bir analiz yapma ve farklı katmanları ortaya çıkarma fırsatı sunar. Bu, postmodern sanatın eleştirel ve değişken bir yaklaşıma sahip olduğunu gösterir. Sanatçılar, eserlerinde farklı malzemeleri bir araya getirirken aynı zamanda geleneksel döneme ait imgeleri özgün bir şekilde kullanarak yeni yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, çağdaş sanat ile geleneksel

unsurları birleştirerek geçmişin imgelerini içeren eserlere özgünlük, derinlik ve düşünsel bir içerik katmayı amaçlar. Bunları en iyi yansıtanlardan biri Francis Bacon denilebilir, Bacon, Velazquez'in "Papa" adlı tablosunu farklı versiyonlarla ele alarak, bu eserlerinde kavramsal bir yapıbozma yaklaşımını benimsemiştir. Velazquez'in orijinal eserinde Papa'yı gösterişi, kararlı ve güçlü bir şekilde detaylı bir biçimde tasvir ettiği halde, Bacon'un "Papa Innocentius X Portresi" adlı çalışmasında figürü yapıbozuma uğratmış ve tonları hacimden uzaklaştırmıştır. Bacon'un eserlerinde daha sert hatlar ve şiddet duygusu hakimdir. Bu, yapıbozma yöntemini kullanarak eserlerine çoğulcu bir ve eklektik bir yaklaşım getirdiğini gösterir. Bacon, Velazquez'in klasik portresini modern bir perspektifle ele alarak, izleyiciye farklı bir deneyim sunar ve yapıbozma yöntemiyle sanatını çeşitlendirir.

Resim 1: Sol:Velazquez , Diego, Innocent X , Tuval üzerine yağlı boya, 1650, 140x120 cm, Doria Pamphili Galerisi, Roma. Sağ: Bacon, Francis, Velázquez'in Papa Innocent X'in portresi üzerine alışma, Tuval üzerine yağlı boya, 1953, 153x118 cm. Sanat Merkezi, Des Moines (ABD).



Postmodernizm, kendi imgelerini oluşturabilmek için geçmişi ele alır ve onun tarihselliğini göz ardı ederek tüm zamanları bengesel bir şimdi içinde birleştirir. Bu nedenle,

Postmodern sanat üretimlerinde geçmiş, kurgulanmak üzere ele alınan bir kaynak niteliğindedir. Bu durum, bazen yeni görünümüne yerine, geçmişten faydalanarak yeniden üretme eyleminin yolunu açar. Çoğu sanatçı için önemli olan şey, öznel yaklaşımlar da dahil olmak üzere tüm deneyimlerin bir söküme uğratılması ve yeniden kurgulanmasıdır. Bu şekilde, öznel bir deneyim haline getirilen geçmiş, alımlamaya açık bir imgeye dönüştürülür. Bu yaklaşım, sanatçıların kişisel deneyimleri ve geçmişleri üzerinden yeni anlamlar oluşturmalarına, eserlerinde özgün bir bakış açısı sunmalarına olanak tanır. “1960'lardan itibaren kavramsal içerikli sanat anlayışının ortaya çıkmasıyla birlikte, sanatçılar geleneksel biçimlerin ve araçların yerine fikirlerini uygun malzeme ile ifade etmeyi amaçlamışlardır. Kavramsal sanat, metinsel alt yapısı ile birlikte görsel bir ifade sunar (Bağatır, 2011:26-27). Bu sanat anlayışında ön planda olan şey, eserin fiziksel özelliklerinden ziyade taşıdığı düşünsel içeriğidir. Sanatçılar, kavramları, fikirleri ve mesajları malzemeler aracılığıyla ifade ederek izleyiciyle etkileşime geçmeyi hedeflerler.

Geçmişin izlerini taşıyan kültür taşıyıcısı hazır nesne halı, Derrida'nın dil, metin ve sanat yapıtı çıkış noktasını anlamının etkili yolunun, onu yapısöküme uğratmak olduğu düşüncesine sanatsal eleştiri bağlamında iyi bir çıkış noktası sunar. Yapı sökme kavramı, bir nesnenin bütün parçalarının görüldüğü, parçalanmış bir görüntüyü akla getirir. Sanat eseri oluştururken düşünsel açıdan yapılan bu yapısökme işlemi, uygulanan silme, bozma ve parçalama işlemiyle birlikte yapısökümcü bir tavır olarak algılanır. Bu yaklaşım, sanatın özgün yapısını parçalayarak farklı katmanları ortaya çıkarmayı amaçlar. Jan Kath silme kuramıyla eski İran halılarına silme işlemi uygulamaktadır. Bu işlemi yine dokuma tekniği ile farklı bir renk ile vererek zemindeki görüntünün yeni renk iplik ile boyanmış görüntüsünü elde etmektedir. Jan Kath kendi web sitesinde köklere geri dönme

sloganıyla “Erased Heritage” koleksiyonu ile geleneksel oryantal halıya saygı duruşunda bulunuyor. Eski desenlerden tekniklerden ve kalite standartlarından ilham alan Jan Kath bu tasarımları hayata döndürmek için eski usta dokumacılara halıları dokutmaktadır. Mısır Memluklarını, İran Bidjarlarını ve Türk Konya halılarını orijinal renkleri ile ilmek ilmek üretmektedir. Doğudaki her topluluk bölge ve kültürel grup kendine özgü bir halı stili, deseni, rengi ve tekniği geliştirmiştir. Bu bölgelerde yaşayanlar yüzyıllar boyunca yaşamlarının her anını aktardıkları imza stillerini oluşturmuşlardır. Kath, Erased Heritage koleksiyonu ile her bölgenin halısının karakteristik özelliklerini modern hayattada yaşatmak istemektedir. Ancak yaşatma eklemini silme işlemi ile gerçekleştirmekle yapı sökümü uğratmaktadır.

Resim 2: Jan Kath, Sol Bidjar Highate Enjoy, kırmızı/gri- ipek, yün. Sağ: Bidjar Kingscross Buzz, yeşil/ neon pembe-ipek, yün



Resim 3: Sol: Jan Kath, Bidjar Waterloo Peace, siyah/ doğal beyaz-ipek,yün. Sağ: Skull 2 Sky, Mor/ Mor-ipek, yün



Kath, Resim 2’de bulunan görsellerdeki halılara bozum işlemini kompozisyona müdahale ederek gerçekleştirmiştir. Böylece geçmiş anılar, yaşanmışlıklar yani belleğin parçalara ayrılması ve parçaların yeniden yorumlanması gerçekleşmiştir. Resim 3’te ise modern yazı ve kuru kafa figürleri ekleyerek yine desen, ve kompozisyon yapıları ortadan kaldırılarak yeni sembollerle eleştiri gerçekleşmiştir. Geçmiş ve gelecek yapısökümünde aynı hazır nesne halı bulunmakta parçaların eski ve yeni yorumları söz konusu olmaktadır.

Derrida'nın dil çözümlemelerinde ortaya koyduğu uygulama, bir sanat eserini parçalamak, ancak yapısal parçalara ayırmak, eserin yapısını sökerek yeni bir okuma olanağı tanımak anlamına gelir. Bu yaklaşım, yapıyı çözümlenerek anlamı değil, kökeni tahrip ederek, anlam katmanlarını ortaya çıkarmaya yönelik felsefi bir faaliyettir. Yapısöküm, sadece eserin yüzeyindeki anlamları değil, aynı zamanda altında yatan daha derin ve gizli anlamları ortaya çıkarmayı amaçlar. Bu süreçte, dilin temel öğeleri ve yapısal unsurları incelenir, geleneksel normlar sorgulanır ve yeni bir perspektif kazandırılır. “Sanatın genelinde yaygın olarak kullanılan brikolaj, farklı malzemelerle üretilmiş

eserleri ifade eder ve aynı zamanda dekonstrüksiyon unsuru olarak da öne çıkar. Derrida, brikolajcuyu geleneksel normları 'doğru' olarak kabul etmeyen, ancak elinde bulunan araçlar, teknikler ve malzemelerle her türlü işi başarabilen bir işçi olarak tanımlar. Bu yaklaşım, geri dönüşümle de ilişkilidir çünkü brikolajcı, eski ya da mevcut nesnelere elinde bulunan malzemelerle kullanarak yeni bir anlam yaratır (Fogg, 2014:499).

Brikolaj tekniğini kullanan Debbie Lawsons, çoğunlukla gündelik nesnelere kültürel öneminden ilham alan yaratımları, geleneksel biçim algılarına meydan okuyor. İzleyiciler halıyla kamufle edilmiş vahşi hayvan görüntüleri ile dolu alanlarda dolaşırken Lawsons, onların sanatsal sunumunun ana karakterleri haline gelmelerini ve içindeki gizli, bazen tuhaf veya daha karanlık anlamları ortaya çıkarma macerasını kucaklamalarını umuyor, halı görüntüleri ve geyikler, yaban domuzları, kaplanlar ve ayılar dahil olmak üzere vahşi hayvanlardan oluşan bir duvar mozaiği içeriyor. Lawsons'ın çalışmalarındaki ikonografi, geleneksel halılarda bulunan eski hayvan motiflerine gönderme yapıyor ve sanatçının doğadaki ve yapılı çevredeki desenler üzerine yaptığı dikkatli çalışmadan gelmektedir. Eserler, iki ve üç boyut arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak büyüleyici bir görsel deneyim sunmaktadır. İran halısını parçalayarak yapı sökümü uğratan Lawsons, hayvanları tavuk telinden ve maskeleyen bandından elle şekillendiriyor. Ardından İran halılarını parçalara ayırarak tekrardan yapmış olduğu yüzeylere yerleştiriyor. Bu parçalanma izleyicide kamuflej ve yoğun görüntü arasında gidip gelme durumu sağlıyor. Halı parçaları ev ortamını çağrıştırırsa da üzerine eklediği tehditkar bir ayı, timsah ya da geyik kafası görüntüsü fantezi dünyasına çağırarak şok yaratıyor. İllüzyon ve göz kayması yaratarak yoğun bir görüntü etkileşimi sağlıyor. Çalışmalarının merkezinde, gündelik nesnelere, özellikle de arzu uyandıran evde bulunanları çevreleyen kültürel geleneklere odaklanmak yer alıyor. Eserler sihirli göz

yanılması yaratmaktadır, eserin ve canavarın, ister bir ayı ister geyik olsun, önünde durun, hepsi ortadan kaybolur, hafifçe sağa veya sola hareket ettirdiğinizde hayvan kendisini üç boyutlu olarak ortaya çıkarır. Debbie Lawsons'ın halı heykelleri ve ahşap panelleri sizi gündelik nesnelere ürkütücü bir şekilde canlandırıldığı ve iç mekânın dokusunun canlandığı ev içi mekânda psikolojik bir yolculuğa çıkarmaktadır.

Resim 4: Debbie Lawsons, Sol Fox and Ivy Sağ: Ozymandias, King of Kings, 244 x 150 x 150cm



Resim 5: Debbie Lawsons, Persian Grapes



Lawsons, orijinal İran halılarını öncelikle yapısökümün ilk kuralı olan parçalara ayırıyor, onlara bir alt zemin inşa ediyor ve kaplama yaparak geleneksel imgeleri çoğulcu ve parçacı değerler ile sunmaktadır. Üzerini kapladığı nesnelere bazen bir hayvandan bazen bir meyvadan esinlenerek gerçekleştiriyor. Yani burada canlı ya da cansız bir nesne varlığı anlam ifade etmiyor, önemli olan parçaların yeniden eklektik bir üslupla sunulması değer taşımaktadır.

Heykel, enstelasyon, fotoğraf ve çizim üretirken sıradan nesnelere ve durumlardan ilham alan Pravdoliub Ivanov, her iki türdeki tanımlara da direnirken gündelik yaşam ile fantazi arasında gidip gelen fikirlerden yola çıkıyor. Ivanov'un enstelasyonlarındaki malzeme, nesne ve durumların bir araya getirilmesi, beklenmedik ve şaşırtıcı karşılaşmalar yaratır; bu hem mizahi bir etki oluşturur hem de tekinsiz ve kafa karıştırıcı bir atmosfer yaratır. Sanatçının duvara monte ettiği ve taş atılmış bir pencere camı gibi kırıklarına ayırarak ya da duvara toslanmış bir araç gibi un ufak ederek yapıtlarına dahil ettiği halılar, sadece Doğu'ya atfedilen masalsı ve dekoratif çağrışımları değil, aynı zamanda Batı'ya özgü egzotik bakışını da yapısöküme uğratan bir gerçekliği vurgulamaktadır.

Resim 6: Pravdoliub Ivanov, Dayanıklılığın Süsleri, 2011, duvara monte kesilmiş halı, 334 x 226 cm, Koleksiyon Vehbi Koç Vakfı, İstanbul



Resim 7: Pravdoliub Ivanov, “Fairy Tale Device Crashed”,(Masal Cihazı Çöktü), 2013, enstalasyon, kesme halı, gizli alüminyum yapı, 275 x 420 x 88.5 cm. Koleksiyon: Vehbi Koç Vakfı



Resim 6 ve 7’de görüldüğü gibi Ivanov, halının yapı sökülümündeki parçalanmış gerçekliği konu olarak seçmektedir. Halının üzerine dokunan sembol ve simgeler dağılarak geleneksel yapı parçalanmıştır. Yapısökümün ortaya koyduğu tahribat, varlık-yokluk parçalanma etkisiyle verilmiştir.

Ramazan Can, çocukluğunun geçtiği yöredeki yörük halılarına müdahaleler yapmakta ve geleneksel yapının halı yoluyla parçalara ayrılmasını sağlayarak yapısöküme uğratmaktadır. Genellikle saha araştırmaları sırasında esin kaynaklarının ortaya çıktığını ifade etmektedir. Can yaptığı araştırmalarında keşiflerini şu şekilde aktarmaktadır.

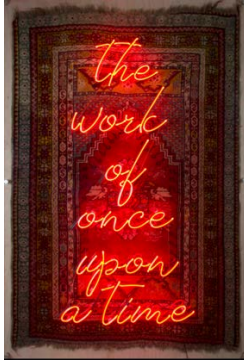
“Bugünün meselelerini eleştirmek iyileşmeye giden yolda ilk adım olarak düşünülebilir. Ancak eleştirdiğiniz şeyin yanında iyileşme için bir öneriniz yoksa bence eleştirinin hiçbir önemi yok. Sanat elbette silinen kültürleri hatırlatmak ya da restore etmek için iyi bir çözüm yolu, yani en azından benim için öyle. Ben yok olmaya başlamış Yörük kültürüyle ilgili araştırmalarım neticesinde Şamanizm (kamlık inancı)’i keşfettim. Yani yok olmaya başlamış bir kültürü araştırırken onun köklerini besleyen daha büyük bir hazineden söz ediyorum ve bugünün herhangi bir

meselesine çözüm yolu ararken bu hazineden faydalanmanın iyi bir yöntem olduğunu düşünüyorum” (Can, 2023:255-256).

Resim 8: Ramazan Can, Evvel Zaman İşi, 2018, Dokuma Örneği, Video, Halı, Dokuma Artıkları, 180x300 cm



Resim 9: sol: Ramazan Can, Evvel Zaman İşi II, 2018, Halı , Neon, 170x106 cm sağ: Sergi metni



EVVEL ZAMAN İŞİ

İşlerimde yer alan dokumaların desenlerini (örneklerini) kullanmaya karar verdiğimde, doğduğum yerde ikamet eden akrabalarımıza ulaşıp ellerinde eskiden kalma örneklerin olup olmadığını sordum. İçlerinden biri eski örnekleri yüküğe kaldırdığını, bakıp geri döneceğini söyledi. Bana geri dönüş yaptığında elinde birkaç tane örneğin olduğunu ancak kullanılabilecek durumda olmadığını, yükükte oluşan rutubetle örneklerin yüzeyindeki desenlerin bir kısmının yok olduğunu, motifin bütün haliyle görünmediğini söyledi. O halleriyle de kullanılabileceğini söyleyerek hepsini bana ulaştırmasını istedim. Çünkü örnek yüzeylerinin yükükte silinmesi durumu, bir süredir üzerinde çalıştığım konuyla yakınlık göstermekle birlikte, bir kültürün yok olma sürecini en iyi şekilde belgeleyen işti aslında.

Ramazan Can

Can, çalışmalarının kaynağını oluşturan halıları nasıl edindiği ve esin kaynaklarının nasıl oluşturduğunu yapılan yazışmalarda ifade etmiştir. Ramazan Can ile yapılan 10.12.2023 tarihli yazışmalar şu şekildedir:

“Saha araştırmalarım küçük çaplı gezilerden ve o geziler esnasında yerel halkla yaptığım sohbetlerin ses ve video kayıtlarından oluşuyor. Bu küçük geziler esnasında Yörüklere ait söylencelerin yanı sıra Yörük dokumalarıyla fazlasıyla haşır neşir olmaya başladım. Renkler ve desenler beni fazlasıyla etkilemiş olacak ki her birinin sıradan bir kullanım nesnesinin çok daha ötesinde değerlere sahip olduğunu düşünür oldum. İslamiyet’in yanlış yorumlamalarından kaynaklanan tasvir yasağıyla, Türklerin sanki bu duruma bir başkaldırı gibi bütün yaratma arzularını dokumalara aktardıklarını düşünüyorum. Bu ve bunun gibi düşünceler halılar üzerine neonla yazdığım mottoların besleyici kaynağı oldular. Ayrıca bu dokumalar, kolay taşınabilmelerinden kaynaklı olarak Yörüklerin tüm varlıklarını oluşturmaktadır. Bu düşünce üzerinde yoğunlaşmam, “Evvel Zaman İşi” (Resim 8) künyeli yarım halı fikrinde yer alan bir kültürün yok olma sürecini o kültüre ait en önemli varlık üzerinden sunma biçimini geliştirmemi sağladı. Dolayısıyla yok olma eyleminin zamansal akışını (geçmiş-bugün) tam tersinden (bugün-geçmiş) ele almaya başladım. Böylece yarı neon, yarı halı işler, bu sürecin bir parçası olarak ortaya çıktı. Yarı neon, yarı halı işlerle birlikte bu iki ifade aracı arasındaki ilişkiyi ve bunlar arasındaki (iyi-kötü, doğru-yanlış, eski-yeni, yukarı-aşağı, yerde-gökte, sanat nesnesi-sıradan nesne) hiyerarşiyi sorgulamaya başladım”.

Resim 10: Ramazan Can, Hep Yarımlı Bekledi, 2019, Dokuma, neon, plexiglass, 143 x 233 x 16 cm



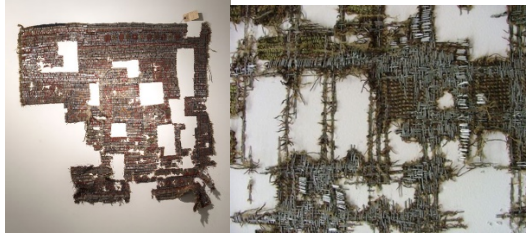
Ramazan Can ile yapılan 10.12.2023 tarihli yazışmalarda Derrida'nın yapısöküm kuramlarından biri olan logo merkezlikten yola çıkarak çalışmalarını nasıl yönettiğini açıklamaktadır.

“Bahsettiğim imge hiyerarşisini sorgularken bana yol gösteren, Derrida'nın logo merkeziliğe getirdiği eleştiriler oldu. Logo merkezilik, esas olarak düşünce dünyamızı kapsayan kalıplaşmış bir düşünce biçimi olup, daha ziyade içeri/dışarı, erkek/kadın, hatırlamak/unutmak, mevcut/yok gibi dikotomiler üzerinden yürütülmektedir. Derrida'ya göre bizler dünyayı bu tür dikotomilerin penceresinden okumaktayız. Bu dikotomiler üzerindeki her bir ayırım, kendi içinde birincinin ikinciye üstün görüldüğü bir hiyerarşiyi simgelemektedir. Örneğin; Dost-Düşman, Varlık-Yokluk, İyi-Kötü, Hayır-Şer, Konuşmak-Yazmak gibi... Derrida'ya göre birinci sıradaki (iyi) ve öncelikli olan kavram, diğeri olmadan ele alınamaz. Çünkü birinci kavram ikinciyle birlikte anlam kazanmaktadır. Daha doğrusu, ikinci kavram birinciye varlık kazandırmaktadır. Örneğin, hatırlamak kavramı, ancak unutmak varsa bir anlam ifade eder. Ya da Dünya'da zenginlik, ancak fakirlik varsa mümkün olabilir. Yani, Derrida'ya göre her bir dikotomideki kavramın biri diğerdinden bağımsız değildir. Bu bağlamda, zamansal açıdan birbirine zıt iki yapının bir araya getirilmesiyle oluşturduğum işlerde, bir tarafta geleneksel motiflerle oluşturulmuş dokuma nesnesi, diğerdan tarafta ise bu bağlamı tamamlayıcı güncel bir pratik yer almaktadır. Derrida'nın penceresinden bu iki yapı birbirini destekler niteliktedir”.

Herzog, yatak örtüleri ve kilimler de dahil olmak üzere bulunan tekstil ürünlerini zımbalama, yırtma ve örtme yoluyla değiştirerek işlemektedir. Bu kumaşlar, genellikle içinde yaşadıkları galeri duvarlarındaki organik çürüme veya büyümeyi andıran yeni yüzeylere dönüşüyor. Maddi kültürü geçicilik, entropi, zevk ve acı, çekim ve itme gibi yönleri dikkate almak

için kullanmaktadır. Tekstilleri parçalayarak tekstil merceğinden bakılarak kültür ve teknolojinin küresel göçüne tanıklık etmektedir. Seyahat ederken insanların ve malzemelerin nasıl yer değıştirdiğini, ev ve kurumsal ortamların zaman içinde nasıl dönüştüğüne tanıklık etmek istiyor. Hem resmi hem de çağrıştırmacı bir görsel dil oluşturdu ve teknoloji ile kültür, el ile zihin, zihin ile makine arasındaki ilişkiye giderek daha fazla odaklanıyor. Herzog, çoğunlukla ikinci el olan, atılan veya ucuza seri üretilen, değerli olmayan malzemeleri bulur ve toplar. Onun müdahalesi sonucunda bunların "güzeli sanatlara" dönüştürülmesi, anında değer, mülkiyet ve koruma sorunlarını gündeme getiriyor. Değer nereden gelir ve onu nasıl ölçeriz? Yapabilir miyiz ve ona nasıl sahip olabiliriz? Geçtiğimiz neredeyse yirmi yıl boyunca Herzog, bulunan tekstilleri galeri duvarları, hareketli paneller ve karışık medya yapıları da dahil olmak üzere çeşitli yüzeylere gömmek (ve ardından yapılarını bozmak) için binlerce metal zımba kullanmıştır. Enstalasyonları, titiz sıkı çalışmanın ve eğlenceli, bağlama duyarlı deneylerin bir karışımı ile karakterize edilir; burada yoğun emek gerektiren "yapma" ve "yapmama" işlemleri, eninde sonunda ayağa kalkabilen ve neredeyse ayak üzerinde hafif olan nihai bir ürüne dahil edilerek çözülüyor gibi görünmektedir.

Resim 11: Elena Herzog, İsimli ve detayı (sağda)



Resim 12: Elana Herzog, Medeniyet ve Hoşnutsuzlukları , İran ve İran tipi halılar, karışık kumaşlar ve ortamlar ve metal zimbalar, değişken boyutlar, 2003/5. Smack Mellon, Brooklyn,



Herzog halıları parçalara ayırıyor, yırtıyor ve genellikle içinde yaşadıkları galeri duvarlarındaki organik çürüme veya büyümeyi andıran yeni yüzeylere dönüştürüyor. Postmodern yapısökümde kullanılan Palimpsest tekniğiyle bir halıdan başka bir halı yaratımı gerçekleştiriyor. Tamamlanmamış desenler ve organik değişimlerle parça bütün sorgulanması gerçekleştiriyor. Duvarda kalan parçalanmış halı kalıntısı ve kısmen kalın zimba tel yeni bir kombinasyona yol açıyor. Elena, bu parçaların aynı anda duvardan çıkıp duvarın içinde kaybolduğu yanılısamalarını yarattığı çalışmalarını “heykel çizimleri” olarak adlandırıyor.

Bir röportajında parçalara ayırarak oluşturduğu formları, büyüme ve çürüme, inşa etme ve yıkım yoluyla ortaya çıkmasının büyüleyici olduğunu ifade etmiştir. Modernizm ile saygılı ve saygısız bir ilişkisi olduğunu, alt ve üst kültürle ilişkisinin sorgulandığını ifade eder.

Elena çalışmasında oluşturduğu boşluklar ile, nesneyi yok ettiğini ve kavramsal bir düşünsel ortamın oluşarak yeni beraber fikirlerin geliştiği bir doluluk oluştuğunu göstermektedir. Akay (1999:54), bu durumu şu şekilde açıklamaktadır.

Aslında bu durum, Derrida'nın "im" kavramıyla varlık-yokluk ilişkisi içerisinde açıklanabilir. "İm", şu anda burada olanı yokluğunda sunar ve onun yerine geçer. Bir şeyi ele alabildiğimiz, onu gösterebildiğimiz ölçüde ona "buradaki" veya "burada-olan" deriz. Ancak, şu anda bulunmayan bir şeyi ifade etmek için "imleme" yoluna başvurduğumuzda, bir işaretleme yaparız, işaret alırız, işaret veririz, işaret ederiz. Dolayısıyla, işaret veya im, ayrılmış bir buradalık, ertelenmiş bir şimdi, yerinden ayrılmış burasıdır.

3. SONUÇ

Modernizm, 19. yüzyıl sonlarında Batı'da ortaya çıkan ve sanat alanında da etkilerini gösteren bir süreçtir. Sanayileşen toplumun zanaat ve gelenekle olan bağlarını koparması, yeni sanat eserlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Modern sanat, henüz oluşmamış öğelerin eserde kendini göstermesini içerir. Bu anlamda, modern sanat eserleri daha önce görülmemiş öğeleri bünyesinde barındırma özelliğine sahiptir.

Ancak postmodern sanata geçişte, eklektik bir yaklaşım göze çarpar. Sanatçılar, geleneksel değerleri tamamen terk etmeden, eski ve yeni öğeleri bir araya getirerek eserler üretirler. Postmodern sanat, öncekilerle yeni arasında bir bağlantı kurma ve farklı dönemlerden, tarzlardan ve kültürlerden unsurları birleştirme eğilimindedir. Bu bağlamda, postmodern sanat eserleri, geleneksel sınırları aşan, çeşitli öğeleri bir araya getiren ve izleyiciye geniş bir yelpazede çağrışımlar sunan niteliklere sahiptir.

19. yüzyılla Batı'da Modernizm akımı edebiyat, felsefe dil gibi pekçok alanda olduğu gibi sanatta da etkili olmuştur. Sanayileşmenin gelişmesiyle birlikte geleneksel üretimden ve zanaattan uzaklaşan toplum biçimi sanat etkinliklerinde de kendini göstermiştir.

Postmodernizm'in bir sonucu olan ve Derrida tarafından postyapısalcı tavrıla ortaya çıkan yapı sökülme, sanatta oldukça sık kullanılmaktadır. Sanattaki yapı sökülme eylemi parçalara parçalama, sökülme, yeniden oluşturma, inşa etme ve sürekli erteleme gibi kuramları kullanmıştır. Geleneksel eserlerin yeniden sorgulanmasını ele almış ve yenileşme yolunda eserler vermiştir. Bu eylemi yaparken tıpkı Derrida gibi parçalardan bütün oluşturmak adına malzeme ve tekniği oluştururken uygun kullanmışlardır.

Yapı sökülme yöntemi, nesne veya metni tek bir anlamla sınırlamanın mümkün olmadığını gösterir. Anlam sürekli değişken olduğundan dolayı belirsizlik ortaya çıkar ve bu nedenle yapıttan tek bir sonuç ya da anlam çıkarmanın mümkün olamayacağı vurgulanır. Yapı sökülme, geleneksel sanatı reddetmeden, her seferinde yeniden kullanma düşüncesiyle çoğulcu ve parçacı değerlerin öne çıktığı bir yaklaşımı beraberinde getirir.

Derrida'nın yapı sökülme yaklaşımı bağlamında ele alınan eserlerin incelendiği bu çalışmada, sanatçıların sadece biçimsel değil aynı zamanda içeriksel parçalanmalara da odaklandıkları belirlenmiştir. Yapı sökülme yöntemi, eserlerin oluşturulmasında etkili olurken, sanatçılar eklektik bir yaklaşım benimsemekte ve biriciklik kavramı yerine çoğulcu bir yapı ortaya koymaktadırlar.

Bu çalışma ile seçilmiş sanatçılar üzerinden geleneksel kültürün bir simgesi olan halıların yapı sökülme irdelenmiştir. Halılar, sökülmüş, parçalara ayrılmış, parçaların ters yüz edilmiş, bozuk bir şekilde bir araya getirilmiş, tamamlanmamış, eksik

halleriyle ele alınmış ve yapısökümcü bir yaklaşımla parçalanmışlardır. Bu bağlamda eylem, halının parçalarının söküme uğratılması ve tekrar oluşturulması fikrine dayanmaktadır. Ancak söküme uğratılması sırasında amaç tamamen yıkmak değil, halıya yeni bir form kazandırmaktır. Sökme işlemi desen, ve yapısı değiştirilerek halının eski özelliklerini koruyarak yeni bir tasarım ve yapı oluşturmak amacını taşımaktadır. Bu yaklaşım, yaratılışı, dönüşümü ve sürekli değişimi vurgular, halıyı sadece işlevsel bir nesne olmanın ötesinde sürekli evrilen bir sanat eseri haline getirir.

Sanatçılar, parçaladıkları halıları yeniden birleştirerek yeni anlamsal değerleri sorgulamaktadırlar. Sanatçıların ortak özelliği, toplumsal değerler doğrultusunda seçilen halıları yapısöküme uğratmaktır. Genellikle seçilen halılar İran ve Türk olmaktadır. Burada etkili olan faktör parçalara ayrılan detaylarda renk, motif, kompozisyon gibi detayları yıkım yoluyla yeniden ifadeye kavramsal içeriğin zenginliğidir.

Yapısöküm felsefesi ile üretilen eserlerde toplumun değerlerini, tutumlarını, estetik algılarını sorgulamak ve yeniden yapılandırmak için seçilen halılar sonraki çalışmalara öncülük edecektir.

KAYNAKÇA

AKAY, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar. *Toplumbilim*, (10), s.13-23

AKGÜL, R. F.(2008). *1980'lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstruction)*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Dokuz Eylül Enstitüsü, İzmir.

ANTMEN, A. (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- BAĞATIR, R. D. (2011), Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7), s.23-33.
- BERK, Y., YILDIRIM, K. (2015). Yapısalcılık ile Post-Yapısalcılık Bağlamında Dil ve Metinden Anlam Kurma. *Okuma Yazma Eğitimi Araştırmaları*, 3(2), s. 39-43.
- CAN, R. (2023), 21. Yüzyıl Çağdaş Türk Sanatında Bir İfade Aracı Olarak Halı ve Kilim. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (31), s.239- 260.
- CEVİZCİ, A.(1999), *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul:Paradigma Yayınları.
- GENÇ, M. (2012), Günümüz Halı Tasarımlarında Gelenekten Faydalanma Kriterleri. Halıcılık Ve Kilimcilik Programının Sorunları ve Çözüm Önerileri Çalıştayı Bildirileri, T.C. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Ayvacık Meslek Yüksekokulu.
- FOGG, Marnie, (2014), *Modanın Tüm Öyküsü* (Çev. Emre Çözgü). Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- EROĞLU, Ö. (2013), *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Nelli Sanatevi.
- KOYUNCU, OKCA, A. (2015), “Geleneksel Anadolu Halı ve Kilimlerinde Nazar İnancı: Muska Motifi”, *Turkish Studies- International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(8), s.1659-1976.
- KÖSE, O., KODAL, T. (2011), Claude Levi-Strauss’un Mit Çözümlemeleri Üzerinden Resimlerarasılık Perspektifinde Resim Değerlendirmesi. *Art-E Sanat Dergisi*, 4(7).

LEWIS, E. (2018). *İzmler-Fotoğrafi Anlamak*, (Çev. Meltem Aydemir). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

MORTLEY, R. (1991), *Interview with Jacques Derrida, French Philosophers in Conversation*, London& New York: Routledge.

SELVİ, Y. (2014), “Feminist Teori ve Sanat Üzerine Derrida Etkisi”, *İdil Dergisi*, 3(11), s.79-98.

ŞENGÜL, E. (2013), Dilbilimsel Kavramsalcılıkta Anti-Görsel Deneyim ve Anti-Estetik Haz: Joseph Kosuth. *İdil Dergisi*, 2(8).

UÇAN, H. (2009), Modernizm/Postmodernizm ve J.Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi. *Turkish Studies*, 4(8).s.2284-2306.

YANIK, H. (2016). Yapısöküm Üzerine Birkaç Not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 1(2).s.91-98.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Resim 1:

<https://culturexchange2.wordpress.com/2013/01/24/unas-miradas-cruzadas-entre-diego-velazquez-y-francis-bacon-sobre-el-retrato-de-inocencio-x-ilusion-y-sensacion/> Erişim tarihi: 01.11.2023

Resim 2: https://shop.mohd.it/en/brands/jan-kath.html?ocat=70&utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=%5BPMP+-+UPPER%5D+Ambienti+per+Richiedi+Info+%5Ben_MEast-

[10.12.2023WW%5D&gad_source=1&gclid=Cj0KCQiA7aSsBhCiARIsALFvovxIv0HgoJ_vKuix8J4iqbbyZ-](https://shop.mohd.it/en/brands/jan-kath.html?ocat=70&utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=%5BPMP+-+UPPER%5D+Ambienti+per+Richiedi+Info+%5Ben_MEast-)

GtOhrqtD6d45XrbXUK37d2whNzCSMaAp2gEALw_w
cB Erişim tarihi: 11.12.2023

Resim 3: https://shop.mohd.it/en/brands/jan-kath.html?ocat=70&utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=%5BPMP+-+UPPER%5D+Ambienti+per+Richiedi+Info+%5Ben_MEastWW%5D&gad_source=1&gclid=Cj0KCQiA7aSsBhCiARIsALFvovxIv0HgoJ_vKuix8J4iqbbyZ-GtOhrqtD6d45XrbXUK37d2whNzCSMaAp2gEALw_w
cB Erişim tarihi: 09.10.2023

Resim 4: <https://www.yellowtrace.com.au/debbie-lawson-mind-bending-sculptures-merge-animal-figures-persian-carpets-art-design/> Erişim tarihi: 9.08.2023

Resim 5: <https://sundero-gallery.com/portfolio/debbie-lawson/>
Erişim tarihi: 10.12.2023

Resim 6: <https://www.pravdo.com/> Erişim tarihi: 07.08.2023

Resim 7: <https://www.pravdo.com/> Erişim tarihi: 07.08.2023

Resim 8: <https://www.canramazan.com/> Erişim tarihi:
10.12.2023

Resim 9: <https://www.canramazan.com/> Erişim tarihi:
10.12.2023

Resim 10: <https://www.canramazan.com/> Erişim tarihi:
10.12.2023

Resim 11: <https://www.elanaherzog.com/sculptures> Erişim
tarihi: 07.11.2023

Resim 12: <https://www.elanaherzog.com/sculptures> Erişim
tarihi: 07.11.2023

İNTERNET KAYNAKLARI

URL 1: <http://www.ayk.gov.tr> Erişim tarihi: 11.11.2023

Yazılı Görüşme: 11.12.2023 tarihinde Ramazan Can ile yapılan yazışma

TÜM YÖNLERİYLE GÜZEL SANATLAR



YAZ Yayınları

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar / AFYONKARAHİSAR

Tel : (0 531) 880 92 99

yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com

ISBN: 978-625-6524-77-4



9 786256 524774