



**GÜZEL SANATLARDA ARAŞTIRMA VE
DEĞERLENDİRMELER /
RESEARCH & REVIEWS IN FINE ARTS**

Aralık / December 2022

Editörler / Editors

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Vasfi Hatipoğlu
Dr. Öğretim Üyesi / Assist. Prof. Dr. Rüşhan Bubur

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı
Editörler / Editors • Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU
Dr. Öğretim Üyesi Rüçhan BUBUR
Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2022
ISBN • 978-625-430-567-2

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way
without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

Telefon / Phone: +90 312 384 80 40

web: www.gecekitapligi.com

e-mail: gecekitapligi@gmail.com



Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

**Güzel Sanatlarda Araştırma ve
Değerlendirmeler /
Research & Reviews in Fine Arts**

Aralık / December 2022

Editörler / Editors

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Vasfi HATİPOğLU

Dr. Öğretim Üyesi / Assist. Prof. Dr. Rüçhan BUBUR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

BÖLÜM / CHAPTER 1

KAHVE AMBALAJINDA KÜLTÜREL İZLER

Hatice BAHATTİN CEYLAN, İbrahim Gökhan CEYLAN..... 1

BÖLÜM / CHAPTER 2

AMBALAJ TASARIMLARINDA BASKI SONRASI ÖZEL UYGULAMALARIN KALİTE ALGISINA ETKİSİ

İbrahim Gökhan CEYLAN, Hatice BAHATTİN CEYLAN..... 21

BÖLÜM / CHAPTER 3

HACI SÂDULLAH AĞA'NIN 6 ADET AĞIR SEMÂÎ FORMUNDAKİ ESERİNİN ARÛZ-USÛL UYUŞUMU YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Adnan Çoban, Neşe Yeşim Altınel Çoban..... 41

BÖLÜM / CHAPTER 4

ÇOK BİLEŞENLİ MODELLEME PRAKSİSİYLE MÜZİK VE OYUN

Aslı Galioğlu..... 55

BÖLÜM / CHAPTER 5

GELENEKSEL BALKAN GİYSİLERİ ÖRNEĞİNDE; EKOLOJİK GÖMLEK TASARIMLARI

Şükran Tümer..... 71

BÖLÜM / CHAPTER 6

AN APPLICATION ON THE RELATIONSHIP BETWEEN SUSTAINABILITY AND INNOVATION IN FASHION

Safiye SARİ, Betül ELİBOL..... 91

BÖLÜM / CHAPTER 7

**EXPERIMENTAL PRINTING APPLICATIONS OF A FINISHED
TRADITIONAL HANDICRAFT “BERVANIK” IN MALATYA**

Songül ARAL.....113

BÖLÜM / CHAPTER 8

**SIGN PRODUCTION IN POSTDRAMATIC STAGING AND
CHRISTOPH MARTHALER’S POST-MUSICAL THEATRE**

Emre YALÇIN 141

BÖLÜM 1
CHAPTER

**KAHVE AMBALAJINDA KÜLTÜREL
İZLER**

*Hatice BAHATTİN CEYLAN¹,
İbrahim Gökhan CEYLAN²*

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

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

Giriş

Bir çok tüketici; okullarında, ofislerinde, café ve ev rutinlerinde tercihlerini kahveden yana kullanmaktadırlar. Diğer içeceklerin aksine kahvenin bir çok alteratifinin olması, pazarlama noktasında geniş tüketici kitlesine hitap edebilmesine olanak tanımaktadır. Her ne kadar kahvenin; Türk kahvesi, Espresso, Americano, Cappuccino, Café Latte, Macchiato, Mocha, Filtre Kahve gibi bir çok çeşidinin olması ürünü benzersiz kılsa da, ürünün fiziksel olarak da farkedilmesi gerekmektedir. Bunun yolu da hiç şüphesiz ambalajdır. Ambalajın, ürüne ait spesifik bilgileri tüketiciye kısa yolda aktarması gerekmektedir. Kahveye ait bilgilerin ne olabileceği düşünüldüğünde akıllara ilk olarak kahvenin aroması ve kahvenin ürettiği ülke gelmektedir. Çünkü kahve, ülkeler için kültürel bir öge ve değerdir.

Yeşilyurt ve Kurnaz'a (2021) göre ilk çağlarda fizyolojik anlam ifade eden yiyecekler günümüzde sosyolojik bir olguya dönüşmüştür. Toplumlar yaşadığı coğrafyada izler bırakmış, bırakılan soyut ve somut miraslar nesilden nesile aktarılan değerler haline gelmiştir. Yiyecek ve içecekler de ait oldukları bölgenin kültürel bir kimlik ögesi olarak kabul görmüştür. (Yeşilyurt ve Kurnaz, 2021 :795). Kahve de bu görevi üstlenen önemli içeceklerden birisidir. Kahvenin şu anda 50 den fazla ülkede üretiliyor olması ve Uluslararası Kahve Örgütü'nün Ekim 2022 piyasa raporuna göre yalnızca Güney Amerika 55,31 milyon torba kahve ihracatı gerçekleştiriyor olması (ICO, 2022), kahvenin yalnızca bir içecek olmasının ötesinde, ülkelerin kültürlerini tanıtan bir reklam aracı olmasını da sağladığı görülmektedir.

Bu çalışmada, farklı ülkelere ait kahve ambalajlarında yer alan kültürel imler incelenecek ve bu kültürel öğelerin, hangi yollarla ve nasıl bir tasarım ögesine dönüştüğü ifade edilecektir.

Kahvenin Tarihçesi ve Kahve Kültürü

“Kahve” kelimesi, Arapça “*quahweh*” kelimesinden türetilmiştir. Türkçe “*kahve*”, Fransızca “*café*”, İtalyanca “*caffè*”, Almanca “*kaffee*”, Felemenkçe “*koffie*” ve İngilizce “*coffee*” olarak isimlendirilen kahve aynı zamanda Mocha limanından alınan bir isim olan “*Mocha*” olarak da adlandırılır. Yabani kahve bitkisi “*Coffea Arabica*”, ise Etiyopya'ya özgüdür. MS 850 civarında keşfedilmiş ve Arap topraklarında yetiştirilmiştir (Smith, 1985 :2).



Resim 1: *Kahve bitkisi illüstrasyonu (Schneider,t.y.)*

Asırlardır insanlığın vazgeçemediği lezzet olan kahve; 15.yy'da Yemen'de tüketilmeye başlanmış, 17.yy'da da Osmanlı aracılığıyla Avrupa üzerinden tüm dünyaya yayılmıştır. İslam ve Türklerle özdeşleşen kahve, toplumsal hayatın içinde tartışmasız en beğenilen tat olmuştur. Günümüzde de en çok tüketilen içecek olan kahve, İstanbul'dan Avrupaya, ardından da kahve çekirdeği üretiminin Hollanda, Brezilya gibi ülkelerde yaygınlaşmasıyla dünya piyasasında “café” kültürü filizlenmiştir (Kılınç, 2018: s.y).

Dünya genelinde yaklaşık olarak her yıl 400 milyon bardak kahve tüketilmektedir ve bu durum kahvenin, petrolden sonra en önemli ikinci ticari ürün olmasını ve bir çok çalışanın istihdam edilmesini sağlamıştır. Günümüz kahve üreticilerinin başında Brezilya gelirken, en çok kahve tüketen ülke ise ABD'dir. Kahve, kendisi için oluşturulan hikayeler, yazılan şiirler ile bir meta olmanın dışında yalnızca Türk kültürünün değil, dünya kültürel mirasının da önemli bir unsuru olmaktadır (Demir, 2014 :12). “Türk Kahvesi” şeklinde tanımlanan olgu gibi, yerel kültür unsurları; o toplumun dünyaya eklenmesine aracı olmaktadır (Fendal, 2012 :153).



Resim 2: *Türk Kahvesi Görseli (Turkeythings, t.y.)*

Türk kahvesine baktığımızda, kültürel anlamlara sahip, geçmişi Osmanlı dönemine dayanan bir içecek olduğu görülmektedir. Osmanlı, kahve ticaretini uzun süre tekelinde tutmuştur. Kahvenin kültürümüzde önemli ve diğer ülkelere göre ayrıcalıklı olmasının nedeni de Türk Kahvesi'nin içildikten sonra geriye tavelerinin kalmasıdır. Tavelenin bıraktığı şekiller Türk toplumunda çeşitli ritüellerin oluşmasına sebep olmuş, oluşan ritüeller ise kültürel kimlik ögesine dönüşmüştür (Yeşilyurt & Kurnaz, 2021 :801-802). Ayrıca 2013 tarihinde UNESCO tarafından "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi"ne girerek, evrenselleşmiş ve koruma altına alınmıştır (Karhan, 2021 :161).



Resim 3: *Türk kahvesi ritüeli (Listelist, 2020)*

Ambalaj Tasarımında Kültürel İfadeler

Ambalaj; bir ürünü hasar, ısı veya ışık değişimlerden korumanın yanı sıra basılı bir ileti barındırır. Ambalaj tasarımı ise; pazarlama, ürünün satış alanında yerleşimi gibi konuları kapsayan uzmanlık alanıdır. Ambalaj tasarımı; sahip olduğu çarpıcı etki sebebiyle ürünün korunmasından sunumuna kadar geniş ve bir çok yaratıcı yöntemleri içerisinde barındırır (Ambrose & Harris, 2012:120).

Kültür ise; bir takım kalıp ve davranışları, insan topluluklarının birbirlerinden farklı olmasına neden olan başarı unsurları ve yine insan müdahalesi ile yapılan düzenlemeleri içermektedir ve bu ifadeler sembollerle aktarılmaktadır (Elden, 2013, s. 424-427). Günümüz tasarımcıları bu ifadeleri, ambalajlar üzerinde ülkeleri ve kültürleri tanıtan bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bunu yaparken kimi zaman da nostaljiye yönelmektedirler.

Bir markanın tarihsel bir nostaljiyle anılmasındaki hedef; tüketiciye geçmişin büyümlü atmosferini yeniden yaşatmaktır. Uyandırılmak istenen duygular, tasarımda sözel ve görsel olarak kullanılabilir. Ancak nostalji öğelerin; kültürel kod ve toplumsal değişkenlere bağlı olması ve değişkenlik göstermesi sebebiyle, toplumsal kodlamalar önem arz etmektedir. Ürünlerin geçmiş prestijli dönemlerine ait görseller ve bilgiler, nostaljik ürün yaratmada etkili olabilir. Bu çaba; geçmişin hedef kitlenin hafızasında canlanmasına ve geçmişe yolculuk yapmasına yöneliktir (Demir, 2008 :39). Bir grafik ürünü olan ambalaj tasarımı da kültürel öğeleri aktarmaya yarayan bir ortamdır. Kullanılan renk, tipografi, illüstrasyon gibi grafik tasarım öğelerinin yanı sıra stilize edilmiş kültürel öğeler de tüketici üzerinde duygusal etki yaratmaktadır. Bu kültürel doku ve kodlamaların bir tasarım öğesi olarak kullanılması, günümüz ve geçmiş arasında kurulan bir köprüdür. Ayrıca kültürün aktarılması noktasında evrensel bir yol olduğu değerlendirilmektedir. Bu evrensel yol, ülkelerin kültürlerini aktarmada oldukça etkili, alternatif bir yoldur (Şengel & Kınam, 2020: 620-621). Ancak bu aşamada hedef kitlenin kültürel tercihleri de dikkate alınması gereken faktörler arasındadır. Sırf bu nedenle bazı ambalaj illüstrasyonları, ürünün satışa sunulduğu coğrafyanın kültürünü yansıtmaktadır. Bu strateji; tüketicinin ürüne duygusal olarak yaklaşması ve markaya yönelik samimiyet oluşturmasını sağlayacaktır. Örneğin meşhur İskoç bisküvisinin ambalajında, iskoç erkeklerinin giydiği geleneksel giysi olan tartan desenli “kilt” görülmektedir. Bu tercih, ürünlerinin de geleneksel ve değerli olduğu algısını uyandırmaktadır. Ayrıca ürünler, hangi ülkeye ihraç edilirse edilsin, kültürel illüstrasyonlar ürünün hangi ülkeye ait olduğunun en net ifadesidir (Bahattin Ceylan, 2021: 60-61).



Resim 4: Geleneksel İskoç bisküvisi ambalajı (Amazon, 2022).

Bu kültürel izler tüm dünyada olduğu gibi ülkemize ait ürünlerin ambalajlarında da kullanılmaktadır. Ceylan (2017), Türk kültürünün izlerini taşıyan illüstrasyonları; a) tarihsel olaylar, yer ve yapılar, b) Türk motifleri ve Osmanlı Lalesi, c) Selçuklu Yıldızı d) gravür ile hazırlanmış illüstrasyonlar olmak üzere dört kategoride değerlendirmiştir (Ceylan, 2017, s. 367-368).



Resim 5: Türk motifleri kullanmış “Türk Kahvesi” ambalajı (Aliexpress, t.y.).

Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu araştırmanın literatür kısmında aktarılan; kahve, kahvenin tarihçesi, kültür, ambalaj tasarımı ve ambalaj tasarımında kültürel ifadeler konularının ifadesi için betimsel tarama modelinden yararlanılmıştır. Ça-

İşmanın evrenini “kültürel izler taşıyan kahve ambalajları” oluştururken, örnekleme evrenden seçilmiş, “farklı ülkelere ait kültürel izler taşıyan 2 farklı kahve markasına ait kahve ambalajları” oluşturmaktadır. Literatür taramasından elde edilen bilgiler doğrultusunda, ülkelere ait kahve ambalajlarında kullanılan kültürel izlerin kullanım yöntemleri ve markaya olan etkisinin ifadesi için içerik analizinden yararlanılmıştır. Çalışmanın bu bölümü beş adet kültürel izler taşıyan kahve ambalajı ile sınırlıdır.

Kültürel İzler Taşıyan Kahve Ambalajların İncelenmesi

Bu bölümde amacı, tüketiciye, ambalaj yoluyla kültür aktarımını olan, ayrıca muadilleri arasında geleneksel ve farklı olmayı planlayan firmaların, ürünleri için tasarımcılara hazırlatmış oldukları ve kültürel izler taşıyan kahve ambalajları incelenecek ve tüketici - marka etkileşimleri ve kullanım biçimleri tartışılacaktır.

İnceleme 1: “Khomanta” Kahve Ambalajı



Resim 6: “Khomanta” kahve ambalajı görseli (Khomanta, 2022).

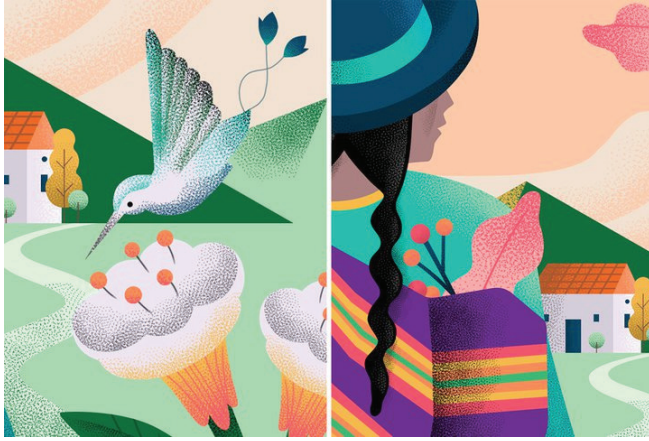
Resim 6’da ABD’deki perakendeciler için Peru’da üretilen “Khomanta” isimi firmanın “Manta Coffee” adlı ürüne ait kahve ambalajı yer almaktadır. Tasarımcı Alejandro Gavancho tarafından hazırlanan ambalajda fotoğraf kullanılmadığı, doğrudan illüstratif öğelerden yararlanıldığı görülmektedir. Hazırladığı illüstrasyonda yoğun bir şekilde kahvenin kökeninden ve o ülkeye ait kültürden yararlanmıştır. Kahveye ismini veren “Manta” kelimesi; İspanyolca ve Portekizcede “Battaniye” anlamına gelmektedir.

Aynı zamanda Manta; Latin Amerika olarak bilinen Güney Amerika Kıtasında yer alan Ekvador ülkesinin Manabi bölgesi şehridir (Rasim, 2019). Ambalaja yeniden göz gezdirdiğimizde; tasarımcı “mantalar” fikrinden esinlenip, ülkenin tüm unsurlarından oluşan bir ambalaj illüstrasyonu oluşturduğu görülmektedir. Peru And Dağları’nda kadınlar tarafından giyilen, İspanyol öncesi zamanlardan kalma, parlak renkli “And battaniyesini” metafor olarak kullanılmıştır (Mullin, 2020: sufio.com). Çünkü battaniyeler sıcak tutar ve zahmetli hazırlanırlar, tıpkı kahve gibi. Ayrıca kahve çekirdeklerinin toplanması ve öğütülmesi zahmetlidir ancak soğuk kış mevsimlerinde içildiğinde sıcak tutar.



Resim 7: Geleneksel kıyafeti ile Perulu bir yerli görseli (Eyesgallery, t.y.).

Resim 7’de görülen Perulu bayan ve bulunduğu ortam ile, ambalaj illüstrasyonu karşılaştırıldığında aralarında bir çok benzerliğin olduğu görülecektir. Arka planda And Dağları, ön planda iki yandan toplanmış saçları, yanık teni, kafasına taktığı şapka ile Perulu bir bayan görseli neredeyse birbirinin aynısıdır. İllüstrasyonda kullanılan şapka ise, Perulu bayanların olmazsa olmaz aksesuarlarından birisidir. Çünkü insanlar bir kadının şapkasına bakarak, onun bir kasabadan mı yoksa bir şehirden mi olduğunu ya da zengin veya fakir bir aileden mi geldiğini anlayabilirler (Mateos, 2017).



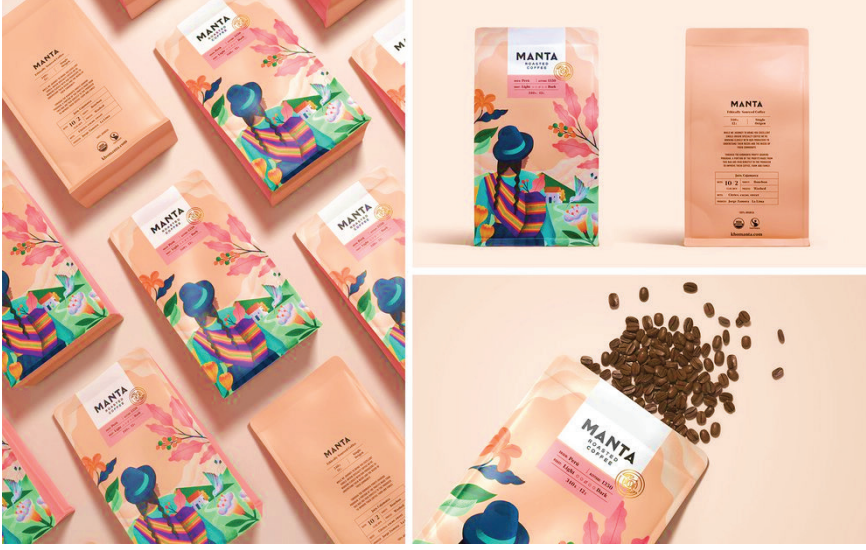
Resim 8: “Khomanta” kahve ambalajı illüstrasyonu (Khomanta, 2022).

Bir diğer kültürel ifade ise illüstrasyonda sol üst köşeye konumlandırılan turuncu renkli Marvel of Peru diğer adıyla “Mirabilis Jalapa” (Nature-and-garden, t.y.) ve sağ alt tarafa konumlandırılan ve beyaz renkli olan Peru Zambağı “Peruvian Lily” isimli çiçeklerdir (Patterson & Gardener, 2021). Tıpkı And dağları ve geleneksel kıyafetleriyle Perulu kadın görseli kadar, Perulu halkın “Peru Harikası” olarak adlandırılan bu çiçeklerin kahve ambalajında kullanılması da Peru’ya ait kültürel değerlerin bir tasviridir.



Resim 9: “Mirabilis Jalapa” (soldaki), “Peruvian Lily” (sağdaki) isimli Peru çiçekleri.

Son olarak kahve ambalajının ön tarafında ise mührü andıran ve özel baskı uygulaması ile basılan yaldız, kahvenin kalitesine atıfta bulunmaktadır. Çünkü altın ya da gümüş yaldız; başarılı bir şekilde değerli ve kaliteli ürün algısı uyandırmaktadır (Resim 10). Ambrose & Harris (2013)’e göre tarihsel olarak önemli yapıtları korumak adına, ön kenarlarına altın ya da gümüş basılmaktaydı (Ambrose & Harris, 2013: 68).



Resim 10: “Khomanta” Kahve Ambalajı Görseli (Khomanta, 2022).

İnceleme 2: “Coffee Bean Box” Dünya Kahveleri



Resim 11: “Coffee Bean Box” Dünya Kahveleri (Çiçeksepeti, 2022).

Resim 11’de “Coffee Bean Box” adlı kahve markasının Dünya kahveleri serisinde Guatemala, Peru, Kolombiya ve Etiyopya kahvelerine yönelik hazırlanmış olduğu ambalajlar yer almaktadır. İlk olarak serinin ismini Guatemala’dan alan kahvesine ait ambalajı incelediğimizde, geleneksel dokumalarında kullandıkları renkli zikzak desenini ambalajda görebilmek mümkündür. (Resim 12).



Resim 12: “Coffee Bean Box” Dünya Kahveleri “Guatemala” Ambalajı

Guatemala’da geleneksel Maya kumaşları, canlı renkleriyle ünlüdür ve elmaslar, yıldızlar ve zig zaglar gibi çeşitli motiflere sahiptir. Çok sayıda bulunan sembollerin her birinin Maya kültüründe kendi anlamı vardır. Zig zaglar volkanları, dağları veya Mayaların insanlığı yarattığına inandıkları tüylü yılan tanrısı Gucumatz’ı temsil edebilir. Yılanın aynı zamanda yaşam yolculuğumuzda bizi koruyacak bir rehber olduğuna inanılır (Milmilagros, t.y.).



Resim 13: *Faja üzerinde zig zag dokuma görseli (Milmilagros).*

Resim 12 de kullanılan geleneksel şapka bir erkek figürünün başında olsa da, bu şapkayı genellikle Guatemala’da Maya’lı kadınlar kullanılmaktadır.



Resim 14: *Guatemala geleneksel şapkası (Alamy, t.y.)*

“Coffee Bean Box” adlı kahve markasının “Dünya Kahveleri” serisine ait bir diğer kahve çeşidi ise Peru’dur (Resim 15). Paketin üzerinde Peru’lu bir yerli ve sırtında taşıdığı kahve ağacı bitkilerinin oluşturduğu illüstrasyon yer almaktadır.



Resim 15: “Coffee Bean Box” Dünya Kahveleri “Peru” ambalajı

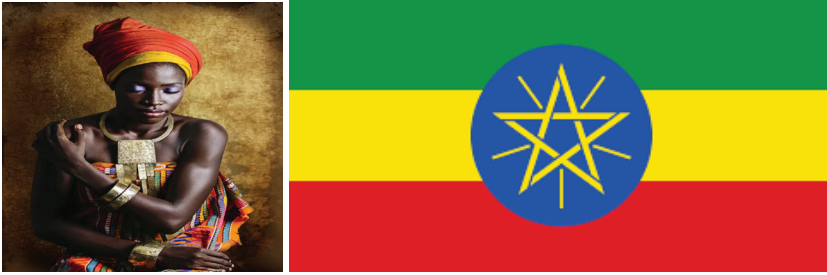
İllüstrasyona dikkatlice bakıldığında, İnceleme 1’de yer alan “Khomanta” Kahve Ambalajı illüstrasyonu ile benzerlik taşıdığı fark edilecektir. Saçları iki yandan örülmüş, kafasında geleneksel şapkası ile, yanık tenli, tipik Peru’lu bir kadın illüstre edilmiştir. Dolayısıyla inceleme 1’de yer alan tespitler bu ambalaj için de geçerlidir.



Resim 16: “Coffee Bean Box” Dünya Kahveleri “Ethiopia” ambalajı

Resim 16'da ise, firmanın “Ethiopia” isimli kahvesinin ambalajında ağırlıklı olarak ülkenin bayrağına ait renkler olan yeşil, sarı ve kırmızının kullanıldığı görülmektedir. Ambalajın 1/3'lük kısmında, yerli kadınların güneşten korunmak için sardıkları kırmızı örtüsü, sarı kırmızı etnik kıyafeti ve elindeki sepetin içinde yeşil-kırmızı renklerdeki kahve ağacı bitkisi taşıyan yerli kadın illüstrasyonu yer almaktadır.

Tasarımcı ayrıca Etiyopya'nın kültürünü yanından ve kadim el sanatlarından olan “mesob” adlı örme sepeti (Turkiyeetiopya, 2019), illüstrasyonda yerli kadının kahve bitkisini taşıdığı bir detay olarak kullanmıştır.



Resim 17: *Geleneksel kıyafetleriyle Afrikalı kadın (Theguardian, 2016) ve Etiyopya bayrağı görselleri*



Resim 18: *“Coffee Bean Box” Dünya Kahveleri “Colombia” ambalajı*

Son olarak “Coffee Bean Box” Dünya Kahveleri serisinin “Colombia” adlı kahve ambalajını incelediğimizde, tasarımcının yine diğer kahve çeşitlerinde olduğu gibi, yerli halk ve ülkenin geleneksel kıyafetinden yararlandığı görülmektedir.

İllüstrasyonda kahve çekirdeklerini topladığını düşündüğümüz Kolombiya yerlisi, ve kafasında ise Paisa kültürünün ve tüm bölgenin sembolü haline gelen ve Iraca palmyesinin (*Carludovica palmata*) lifi ile elle dokunmuş bir parça olan “Aguadeño” şapkasının olduğu görülmektedir (Postposmo, t.y.). Ayrıca beyaz uzun kollu gömleklere ve boyunlarına bağladıkları kırmızı renkli şal da, kültürel bir öğe olarak illüstrasyondaki yerini almıştır.



Resim 19: Geleneksel kıyafetleriyle Kolombiya yerlisi ve “Aguadeño” şapkası (Elheraldo, t.y.).

Sonuç

Ambalaj tasarımları yalnızca ürünü korumakla kalmaz, kimi zaman da ürünün satışa sunulduğu pazarın kültürel değerlerini ifade eder ve tüketiciye başarılı bir şekilde yansıtır. Farklı kültürel değerlere sahip insanların, ürünler ve onları çevreleyen ambalajlar yoluyla farkındalık kazanmaları ve çeşitli tüketici gruplarıyla iletişim kurmaları ambalajın yalnızca estetik bir pazarlama aracı olmasının ötesinde kültür aktarımı sağlayan ve aynı zamanda ülkelerin tanıtımını yapan bir reklam aracı olduğunun en açık kanıtıdır. Bu çalışmada, tasarım stüdyolarında görev alan tasarımcıların, tasarım eğitimcilerinin ve öğrencilerin bilmesi gerektiği düşünülen, kültürel öğelerin bir tanıtım aracı olarak ambalajlarda nasıl kullanıldıklarına yönelik bilgilere değinilmiş ve konuya ilişkin olarak, ambalajlarında farklı ülkelerin kültürel öğelerinin yer aldığı kahve ambalajları incelenmiştir. Bu incelemeler doğrultusunda kahve ambalajlarında;

- Ülkelere ait bayraklarının içerdiği renklerin, kültürel öğeyi yansıtır şekilde anahtar renk olarak kullanıldıkları,
- Kahve üretimi yapılan ülkelerin yerli halklarının, giyim kuşam ve yaşam biçimlerini illüstrasyonlarda kullanıldıkları,
- Ülkelerin geleneksel kıyafetlerinin (şapka, şal, battaniye, eşarp, fular) tasarım öğesi olarak kullanıldıkları,
- O coğrafyaya ya da ülkeye ait çiçeklerin illüstrasyonlarda süsleme öğesi olarak kullanıldıkları görülmüştür.

Yalnızca kahve değil, ihraç edilmesi planlanan ürünlerin ambalajlarının da kültürel bir tanıtım aracı olarak kullanılması mümkündür. Bu aşamada yukarıda verilen anahtar tespitlerden faydalanılması yararlı olacaktır.

KAYNAKLAR

- Ambrose, G., & Harris, P. (2012). Grafik tasarımın temelleri. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2013). Grafik tasarımda tasarım fikri. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bahattin Ceylan, H. (2021). Ürün Tercihinde Ambalaj Tasarımlarının Satın Alma Davranışlarına Etkisinin İncelenmesi ve Ambalaj Tasarımına Yönelik Bir Ders Programı Önerisi. Yayımlanmış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi.
- Ceylan, İ.G. (2017). Türk kültürüyle hayat bulan ambalajlar - Packages that come to life with the Turkish culture. IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri Bildiri Kitabı, 365 – 368.
- Demir, F. O. (2008). Pazarlamanın nostaljik oyunu: Retro markalama. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi| Istanbul University Faculty of Communication Journal, (33).
- Demir, E. (2014). Kahve-Mistik Bir Lezzetin Küresel Bir Tutkuya Dönüşümünün Kısa Tarihçesi. Türk Kahvesi Kitabı. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi, 3, 24.
- Elden, M. (2013). Reklam ve Reklamcılık. (2. Baskı) İstanbul: Say.
- Fendal, D. (2012). Türkiye'deki Kahve ve Mutfak Kültürünün Dönüşümü Üzerinden Küreselleşme Sürecinde Küresel ve Yerel Kültürün Etkileşim ve Eklemlenişi . Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi , Özel Sayı: 2 (Aynalı Labirent: Küreselleşen Kentte Tüketim) , 147-180 . Retrieved From <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/pub/issue/7382/96648>
- Karhan, J. (2021). Toplumsal ve Kültürel Bir İçecek: “Türk Kahvesi”. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi , 1 (52) , 149-165 .
- Kılınç, F. F. (2018). “Bir Çekirdeğin Yolculuğu: Kahve.” Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Bilim Tarihi 09.12.2022 tarihinde https://www.academia.edu/39315044/BİR_ÇEKİRDEĞİN_YOLCULUĞU_KAHVE adresinden erişildi.
- Şengel, Ş., & Kınam, B. (2020). Kültürel Değerlerin Ambalaj Tasarımına Yansıması: Portekiz Örneği. Sanat ve Tasarım Dergisi, (26), 603-624.
- Yeşilyurt, B., & Kurnaz, A. (2021). Somut Olmayan Kültürel Miras Listesine Gastronomik Bir Bakış. 2. Uluslararası Turizmde Yeni Jenerasyonlar ve Yeni Trendler Kongresi, 795-806.

İnternet Kaynakları

- Aliexpress, (t.y.). Casvaa Premium Kahve. 09.12.2022 tarihinde <https://tr.aliexpress.com/item/10000014896893.html> adresinden erişildi.
- Amazon, (2022). Walkers Shortbread Traditional Assortment. 09.12.2022 tarihinde <https://www.amazon.de/Walkers-Shortbread-Traditional-Assortment-500g/dp/B004R9GJ3W> adresinden erişildi.
- Alamy, (t.y.). Vestido tradicional de la mujer en Santiago Atitlan Guatemala Centroamérica. 09.12.2022 tarihinde <https://www.alamy.es/vestido-tradicional-de-la-mujer-en-santiago-atitlan-guatemala-centroamerica-image4691298.html> adresinden erişildi.
- Çiçeksepeti, (2022). Dünya Kahveleri Seti. 09.12.2022 tarihinde <https://www.ciceksepeti.com/dunya-kahveleri-seti-gri-kupa-hediye-seti-kc199117> adresinden erişildi.
- Elheraldo, (t.y.). El sombrero vueltiao, un icono que da fuerza a los cordobeses. 09.12.2022 tarihinde <https://www.elheraldo.co/cordoba/el-sombrero-vueltiao-un-icono-que-da-fuerza-los-cordobeses-558664> adresinden erişildi.
- Eyesgallery, (t.y.). Spotlight: Peruvian Shawl Pin from the 1920s. 09.12.2022 tarihinde <https://www.eyesgallery.com/spotlight-peruvian-shawl-pin-from-the-1920s/> adresinden erişildi.
- ICO, (2022). Coffee market report. 09.12.2022 tarihinde <https://www.ico.org/documents/scy2022-23/cmr-1022-e.pdf> adresinden erişildi.
- Khomanta, (2022). 09.12.2022 tarihinde <https://www.khomanta.com/products/the-zamoras-la-pina> adresinden erişildi.
- Listelist, (2020). Bir falcının ağzından ve bilimin gözünden: fal nedir? kişi üzerindeki etkisi nedir? 09.12.2022 tarihinde <https://listelist.com/fal-nedir-gercek-midir/> adresinden erişildi.
- Mateos, Susana Maria Urbano. (2017) “Peru’nun Tipik Giysileri”, 12.11.2022 tarihinde https://www.actualidadviajes.com/tr/vestimenta-tipica-del-peru/?utm_source=destacados&utm_medium=3 adresinden erişildi.
- Milmilagos, (t.y.). Culture and Identity: Indigenous clothing in Guatemala. 09.12.2022 tarihinde <https://www.milmilagos.org/story/indigenous-clothing-in-guatemala> adresinden erişildi.
- Mullin, Gemma. (2020) “5 Creative Coffee Packaging Designs”, 11.11.2022 tarihinde <https://sufio.com/blog/coffee-packaging-design-ideas/> adresinden erişildi.
- Nature-and-garden, (t.y.). 09.12.2022 tarihinde <https://www.nature-and-garden.com/gardening/marvel-of-peru.html> adresinden erişildi.
- Patterson, S. & Gardener, M., (2021). Growing Peruvian Lilies – Information On Peruvian Lily Flower Care. 09.12.2022 tarihinde <https://www.gardenknowhow.com/ornamental/bulbs/peruvian-lily/growing-peruvian-lilies>.

htm adresinden erişildi.

Postposmo, (t.y.). Tipik Kolombiya kıyafetleri ve özellikleri. 09.12.2022 tarihinde <https://www.postposmo.com/tr/vestimenta-de-colombia/> adresinden erişildi.

Rasim, A. (2019). Manta Nerede, Hangi Ülkede?. 09.12.2022 tarihinde <https://gezilecekyerler.com/manta-nerede-hangi-ulkede/> adresinden erişildi.

Schneider, D. (t.y.) Botanical illustration and food illustration of Douglas Schneider. 09.12.2022 tarihinde <https://douglasschneider.com/> adresinden erişildi.

Smith, R. F. (1985). A history of coffee. In Coffee (pp. 1-12). Springer, Boston, MA. 14.11.2022 tarihinde https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4615-6657-1_1 adresinden erişildi.

Theguardian, (2016). Hand-me-down: African women in their grandmothers' clothes – in pictures. 09.12.2022 tarihinde <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/may/03/african-women-clothes-joana-choumali-in-pictures> adresinden erişildi.

Turkeythings, (t.y.). 9 Best Places to Try Turkish Coffee in Istanbul. 09.12. 2022 tarihinde <https://turkeythings.com/turkish-coffee-istanbul/> adresinden erişildi.

Türkiyeetiopya, (2019). Etiyopya'nın kadim el sanatlarından sepet örme geleneği. 09.12.2022 tarihinde <https://turkiyeetiopya.com/foto-galeri/etiopyanin-kadim-el-sanatlarindan-sepet-orme-gelenegi-843.html> adresinden erişildi.

BÖLÜM 2
CHAPTER

**AMBALAJ TASARIMLARINDA BASKI
SONRASI ÖZEL UYGULAMALARIN
KALİTE ALGISINA ETKİSİ**

*İbrahim Gökhan CEYLAN¹,
Hatice BAHATTİN CEYLAN²*

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

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

Giriş

Ambalajlar, içerisindeki ürünlerin, nakliyesinden satın alma eylemine kadar geçen sürede koruma işlevini de üstlenmektedir. İyi bir ambalaj ürüne uygun form ile malzemenin birleşimidir. Ambalaj, pazarlama çarkının temel unsurları arasında yer alırken, ürün bu çarkın merkezindedir. Söz konusu çarkın unsurları arasında yer alan ambalajın önemi, dağıtım süreçleri ile alıcı arasında bağlantıyı kurmasından kaynaklanır (Becer, 2014: 17). Ambalaj hem ürünün taşıyıcısı ve koruyucusu hem de tüketicisi ile ilk ilişkiyi kuran ve ürünü anlatan yüzüdür. Dolayısıyla ambalaj bir ürünün tanıtım aracı olmasının yanında içindeki ürünle henüz tanışmamış hedef kitleyi ürün hakkında bilgilendirme görevi üstlenir. Böylelikle hedef kitle, ambalajı sayesinde bir ürünün kalitesini belirleyip bazı değerlendirmelerde bulunabilmektedir.



Görsel 1. Kadife kutu örneği
(www.ufuktanitim.com.tr)



Görsel 2. Karton kutu örneği
(www.kutufabrika.com)

Ambalajın, henüz bilgilendirme detaylarını okumayan alıcısının duygularına etki ederek satın alma eylemine yönlendirmesi gerekmektedir. Ambalaj, henüz satın alınıp, paketi açılmamış bir ürünün kalitesiyle eş düzeyde değer görmektedir. Örneğin; kadife kutunun içerisindeki saat ile plastik kutu içerisindeki saat birbirlerinden farklı maddi değerlerde algılanırlar (Akgün, 2004: 162). Bu sebeple ambalajlar içerisindeki ürünle ilgili tüketicinin kaliteli, pahalı, kullanışlı, sağlam gibi bazı tanımlamalara gitmelerine sebep olurlar. Ambalajlarda kullanılan malzeme kadar baskı sonrası yapılan uygulamalarla da bu tarz etkiler elde edilebilir. Tasarım aşamasında gerçekleştirilecek doğru bir kurgu ile ambalajın içerisindeki ürünün kaliteli olduğu algısı rahatlıkla verilebilir. Çünkü baskı sonrası yapılan bazı uygulamalar dikkat çekici olmasının yanında tüketiciler ara-

sında da bu şekilde algılanmaktadır. Bu çalışmada baskı sonrası yapılan bazı uygulamaların tüketicilerin kalite algısına etkileri içerik analizi yöntemiyle irdelenmiştir.

Ambalaj Tasarımı

Ambalajlar, tüketiciyi şaşırtıp ilgisini çekme, ürün hakkında bilgi verme ve satın alma eylemine ikna etme işlevlerini üstlenerek, tüketiciyle ürün arasında iletişim ağının kurulmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda tüketicilerde ürüne karşı olumlu bir görüş oluşturabilmek için, estetik bir sunum ile ilgi çekici olabilmektedir (Peltier' den aktaran Yıldız, 2010, s: 186-187). Ambalajlar, tüketicilerle iletişim kurarak içerisindeki ürünle ilgili bir kanaat oluşmasını sağlamaktadır. Bu kanaatin satın alma eylemini desteklemesi için hedef kitle üzerinde duygusal bir etki bırakması beklenmektedir.



Görsel 3. Antep fıstığı ambalaj örneği 1 **Görsel 4.** Antep fıstığı ambalaj örneği 2
(www.anteptsan.com) (www.anteptsan.com)

Raflarda diğer ürünler arasından ilgi çekmek zorunda olan ambalajın en önemli özelliklerinden birisi görünürlük ve dikkat çekiciliktir. Bu nedenle ambalajda kullanılan tasarım unsurlarının bu sorumluluğu üstlenmesi gerekmektedir (Baltacıoğlu & Demirbağ Kaplan, 2007 :61). Konuya ilişkin Odabaşı & Oyman 2004'de "Görsel etki alanı yaratmak için ambalaj; renk ve tasarımla göze hitap etmeli, kendi kimliğini ortaya koymalı, estetik olarak beğeni yaratmalı, ele alıp incelemeye davet etmeli ve koruma özelliğini tam anlamıyla yerine getirmelidir." demektedir (Odabaşı & Oyman, 2004: 57). Günümüz rekabet koşulları açısından bakıl-

dığında dikkat çeken ambalajı kullanan marka ve ürünlerin tüketicisinin satın alma eylemini gerçekleştirmesine yardımcı oldukları görülmektedir. Çünkü çoğu zaman tüketiciler seçim yapabilmek için çok kısa süre içerisinde muadil ürünler arasında karar vermektedir. Fark edilebilir ambalaj tasarlamak, ürünün ilk tercihler arasına girmesini sağlamaktadır.



Görsel 5. *Gofre baskı örneği (gofrebaski.wordpress.com)*

Ambalajın önemli bir boyutu olarak değerlendirebileceğimiz doku; malzeme ve üretim süreçleri ile ilişkilidir. Gofre kullanılmış bir ambalaj tüketicilere içerisinde lüks bir ürün taşıdığını anlatmaktadır (Lemmers, 2004: 113,118).

Ambalaj konusundaki bütün bu değerlendirmeler göstermektedir ki; fark edilebilir ambalajlar tüketicinin satın alma eylemine geçmesi bakımından çok daha önemlidir. Fark edilebilir ambalaj olabilmenin yollarından birisi de benzer ürünlerden farklı bir renk veya ekstra bir baskı uygulama kullanılmasıdır. Baskı sonrası gerçekleştirilen fazladan bir uygulama, aynı zamanda ürüne karşı daha kaliteli, daha prestijli, daha değerli gibi birtakım algı zenginliği oluşturmaktadır.

Baskı Sonrası Bazı Özel Uygulamalar

1. Varak Yıldız Uygulaması

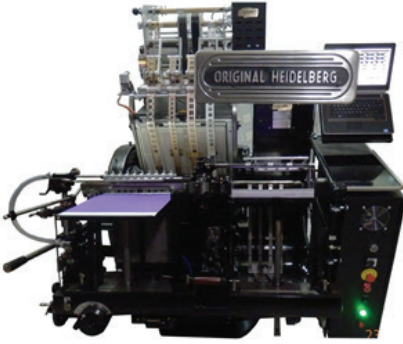


Görsel 6. Yıldız ruloları (ozguvenyaldiz.com)

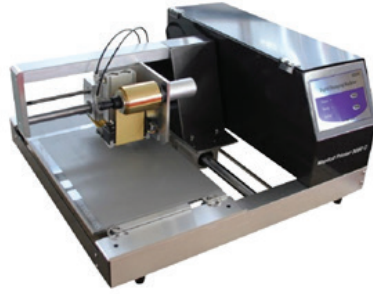
Ambalaj ve kapak tasarımlarında sıklıkla karşımıza çıkan varak yıldız, tipografik baskı tekniği kullanılarak bobin şeklindeki folyoların belli bir ısı yardımıyla yüzeye aktarılması ile gerçekleştirilir. Baskı yüzeyi olarak sadece kağıt değil, bir çok farklı malzeme kullanılabilir. Ancak seçilen malzemeye uygun ısı kullanılması gerekmektedir. Basım sektöründeki birtakım yenilikler ve teknolojik gelişmeler, lüks görünüm elde etmek isteyen çalışmalarda yıldızın kullanım olanaklarını artırmıştır (Kınık, 2015: 241-242). Tipografik baskı makinasına takılan bir tertibat ve erkek klişe yardımıyla yüzeye aktarılan varak yıldız, ürün üzerinde güçlü bir etki yaratmaktadır. Başka hiçbir baskı tekniği ile bu izlenim verilememektedir. Varak malzemesinin yüksek maliyeti sebebiyle en az fire ile baskısı yapılmalıdır. Bu sebeple çok ince hatlı çalışmalar için tavsiye edilmemektedir (Yanık, 2004: 14). Varak yıldızın birçok renk seçeneği olduğu gibi, hologram seçenekleri de bulunmaktadır.



Görsel 7. Varak yıldız klişesi (www.ozenofsetmatbaa.com)



Görsel 8. Varak yıldız makinesi (tip) (www.cavomit.gr)



Görsel 9. Varak yıldız makinesi (www.eraysan.com.tr)

Aktarıldığı yüzeyde göz alıcı bir varak tabakası oluşmasını sağlayan sistem, özellikle ambalaj sanayinin vazgeçilmezi olmuştur (Mazlum, 2006: 143). Cilt baskıları ve çeşitli sanatsal baskılar için de kullanılan varak yıldız, özel sistemi sayesinde ısı yardımıyla yüzeye aktarılarak boyanın yerini almaktadır (Tepecik, 2002: 116). Bu uygulama prestijli ürün imajı vermesi sebebiyle sıklıkla kullanılmaktadır. Tipo baskı makinelerine aparat takılarak kullanılmasının yanında günümüzde sadece varak yapan makineler de bulunmaktadır.

2. Gofre (Kabartma) Baskı



Görsel 10. Gofre klişesi (serdar.cmsnano.net)

Çalışmaya boyut kazandırmak için kullanılan gofre uygulaması, erkek ve dişi olmak üzere iki farklı klişe yardımıyla yapılır. Bu iki klişe arasında sıkışan baskı altı malzemenin kabarması ile işlem gerçekleşmiş olur. Bu yöntem ambalajlara daha estetik bir görüntü vermektedir (Kınık, 2015: 242-243). Tipo baskı makinelerinin yardımıyla yapılan gofre işlemi sadece baskılı yüzeylere değil, direk kağıt üzerine de uygulanabilir. Kabartma işleminde klişeler hariç herhangi bir yardımcı malzeme gerekmemektedir (Yanık, 2004: 13-14). Kağıdın boyut kazanmasını sağlayan gofre işlemi, kaliteli ve özel bir ürün etkisi oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Ancak ince gramajlı kağıtların deformasyona uğrayarak boyutunu kaybetmesi sebebiyle bu tarz kağıtlarda kullanımı tavsiye edilmemektedir (Mazlum, 2006 :142). Gofre uygulanan ambalajların daha dikkat çekici bir görünüme sahip olduğu bilindiğinden, özellikle karton ambalajlarda karşımıza sıklıkla çıkmaktadır.



Görsel 11. Gofre örneği (hanmatbaa.net)

Tasarımda istenilen alanların kabartılmasına yarayan gofre uygulaması, görsel anlamda şık görünüm kazandırırken, kullanıldığı ürüne değer de katmaktadır. Dokunma hissi sayesinde akılda kalıcılığı da desteklemektedir (Mardi Bayar, 2019: 683). Tepecik 2002'ye göre de yapılan işlem sayesinde kağıtta oluşan kabaraklık, estetik açıdan olumlu yönde etki etmektedir (Tepecik, 2002: 116).

3. Bölgesel Lak Uygulaması



Görsel 12. Bölgesel lak (basakbasim.com.tr)

Lak uygulaması tasarımı estetik anlamda desteklerken, yapılan baskıyı da koruma işlevi üstlenmektedir. Tasarımda dikkat çekmek istenen yüzeye matlık veya parlaklık verebilmektedir. Lak uygulaması ambalaj üretiminde sıklıkla karşımıza çıkan bir yöntemdir (Kınık, 2015: 244). Tasarımda istenilen yerlerin belirginleşmesinin sağlandığı yöntemde bölgesel lak gelecek kısımlar için ekstra film almak gerekmektedir. Bölgesel lak uygulaması ofset baskı gibi hassas olmadığı için ince hatlı çizgiler ve şekiller için önerilmemektedir. Ayrıca bu uygulama yapılacaksa mutlaka fire miktarı artırılmalıdır (Yanık, 2004: 13). Lak uygulanan bölge dokunularak rahatlıkla hissedilebilmektedir. Uygulanan kaplama işlemi sadece bir bölgeye yapılabileceği gibi tüm yüzeye de yapılabilmektedir (Kansu & Köse, 2008:12). Bölgesel lak uygulaması uygulandığı bölgenin dikkat çekmesi sebebiyle tasarımda hiyerarşi unsuru olarak da kullanılabilir.

Alıcının öncelikli olarak görmesinin istendiği bölgelere uygulanarak bu etki sağlanabilmektedir.



Görsel 13. Bölgesel lak (www.dunyabaski.com)

Verniğe göre daha kalın bir katman oluşturan, aynı zamanda matlık ve parlaklık etkisinin daha net anlaşılmasını sağlayan lak uygulaması, özellikle koyu zeminli işlerde mat selefön üzerine kullanılır. Belli bir bölgeye uygulanan parlak lak uygulaması ile oldukça etkili sonuçlar elde edilebilir (Mazlum, 2006 :140-141). Tasarıma parlak ve estetik bir görüntü kazandırırken, uygulandığı bölgenin dış etkenlere karşı daha dayanıklı olmasını da sağlamaktadır. Yapılan uygulama sonrasında o bölge çizilme, nem, güneş ışığı ve kağıt üzerindeki baskının dağılmasına karşı dayanıklılık göstermektedir (Mardi Bayar, 2019: 678). Bölgesel lak uygulamasının ambalaj tasarımında kullanılmasıyla birlikte daha estetik bir görüntü oluşturulurken, içindeki ürüne kalite imajı yüklemektedir.

Algı ve Kalite

Algılama, bireyin maruz kaldığı uyarıcılardan gelen bildirimleri anlamlandırması ve yorumlaması sonucunda oluşan davranış değişiklikleridir. Uyarıcıyla etkileşime giren kişi, daha önceki yaşantıları, uyarıcının özellikleri ve kişisel özelliklerine göre durumu yorumlamaktadır. Bu yorumlama sonucunda da uyarın hakkında bir kanaat ortaya çıkmaktadır. Bunu bilen firmalar, markalarına ait ürün ve hizmetlerin hedef kitleleri tarafından nasıl algılandığını belirlemek isterler. Markaların bu belirlemeyi yapabilmesi için bir dizi stratejik çalışma yapması gerekmektedir. Çünkü her birey aynı uyarıcılara aynı tepkileri vermemektedir. Algılama ve

yorumlama süreçlerinde hem uyarıcının hem de maruz kalanın yapısıyla ilgili farklılıklar olabilmektedir. Bu süreçte uyarının büyüklüğü, benzer uyarılara karşı tutumu, boyutu, rengi gibi birçok konu devreye girmektedir (Elden, 2013: 398-399-400). İstenilen algının oluşması için uyarının, benzeri uyarılardan farklı olması gerektiği anlaşılmaktadır. Ambalaj tasarımı ekstra baskı uygulamalarının kullanımı da ürünün muadil ürünler arasında farklı görünmesine sebep olmaktadır.

Algı kavramı oldukça önemli bir konudur. Bireyler dış dünyayı gerçeklerden çok algılarına göre yorumlamaktadır. Ürünün ne kadar değerli olduğu nasıl algılandığına bağlıdır (Darıcı, 2013: 169). Bu sebeple ambalajın içerisindeki ürünün değerinden önce, ambalajın değeri bu algının oluşmasına katkı sağlamaktadır. Ambalajda bu algıya katkı sağlayacak uygulamaların kullanımı önem kazanmaktadır.

Bireyin çevresindeki uyarılara karşı izlenimlerinin büyük bölümü görme duyusuyla gerçekleşmektedir. Görsel algılamayı hem biyolojik hem psikolojik bir süreç olarak değerlendirmek gerekmektedir. Biyolojik açıdan baktığımızda birey yaşamı boyunca pek çok uyarıya karşılaşmaktadır. Ancak görsel algılama sürecinin etkin olabilmesi için sadece biyolojik açıdan görmek yetmemektedir. Psikolojik açıdan da onlara anlam yüklemesi gerekmektedir. Etrafta yoğun uyarılar arasında, kendi açısından anlamlı olanları biyolojik ve psikolojik açıdan seçerek tanıması, görsel algılama süreçlerinin aktif olduğunu göstermektedir (İnceoğlu, 2011: 98-99). Tüketicilere ambalaj tasarımları yardımıyla verilen uyarılar ile görsel algıya süreçlerinin aktif olması, onlara ürünü henüz kullanılmadan kaliteli olup, olmadıklarıyla ilgili fikir verebilmektedir.

Kalite kavramına genel anlamda baktığımızda “üstün olmak” kavramıyla ilişkili olduğu görünürken, kalite algısı tüketicinin, ürünün diğer ürünlere göre üstün olduğu yargısına varmasıdır. Yani gerçek kalite ile algılanan kalite arasında farklar vardır. Gerçek kalite belli kriterler doğrultusunda tespit edilerek ölçülebilecek bir durumdur. Ancak kalite algısı birçok farklı dinamiği içerisinde barındıran zihinsel süreçlere dayanmaktadır (Zeithaml, 1988’den aktaran Topcugil Aydoğan, 2020: 46).

İnceme 1. Varak Yıldız Kullanılan Ambalaj Örneği



Görsel 14. Yenigün Klasik Reçel Ambalajları (www.yenigunstore.com)

Görsel 14'te yer alan Yenigün ambalajları, markanın klasik reçeller için kullandığı ambalajlardır. Marka bu ambalajlarda içeriğe uygun olarak görseller seçmiştir. Standart bir zemin ve kompozisyon düzenlemesiyle ve ayrıca muhteviyatı yansıtan görsel ve isimle tasarım tamamlamıştır. Markaya ait reçel ürününün gurme serisini incelediğimizde ise ambalajlarında varak yıldız uygulaması kullanıldığı görülmüştür. Gurme ifadesi TDK'ya göre “*Tatbilir*” demektir (sozluk.gov.tr). Bu tanıma göre gurme ifadesi, lezzetli olanı bilmek ve kaliteli yiyecekte anlamak olarak değerlendirilebilir. Markanın ambalaj tasarımında kullandığı varak uygulaması sayesinde ürünündeki kalite algısını desteklemek istediği anlaşılmaktadır. Varak yıldızı en kaliteli ürünleri arasında göstermek isteyen markaların ambalajlarında sıklıkla kullandıkları bilinmektedir Bazı markalar *özel seri*, *gurme* vb. şekilde sınıflandırdıkları ürünleri varak yıldızlı ambalajları ile tüketicisine sunarak diğer ürünlerinden daha kaliteli olduğu vurgusunu yapmaktadırlar.



Görsel 15. Yenigün Gurme Reçel Ambalajları (www.yenigunstore.com)

İnceme 2. Bölgesel Lak Kullanılan Ambalaj Örneği



Görsel 16. Hugo Boss Ambalajları (www.hugoboss.com)

Birçok parfüm markasının ambalajlarında bölgesel lak uygulamasına yer verildiği görülmektedir. Örnekleri incelediğimizde parfüm şişesine uygun bir formatta kutu üzerine bölgesel lak uygulaması yapıldığı görülmektedir. Bu uygulama sayesinde rakipleriyle aynı raflarda daha hızlı fark edilebilmektedir. Ayrıca hem bölgesel lak hem de varak yaldızın aynı anda kullanıldığı parfüm ambalajlarına rastlanmaktadır. Hızlı fark edilmesinin yanında ürüne özel bir izlenim vererek, markaya kalite imajı kazandırmaya yardımcı olmaktadır. Konuyla ilgili olarak bir web sitesinde “*Günümüz rekabet ortamında markalar ayakta kalabilmek için ürünlerine en iyi ambalaj çözümünü isterler. Markalar, bu sebeple sıklıkla spot UV laklı ambalajları tercih etmektedir. Spot UV lak uygulaması ambalajlara muhteşem bir görünüm kazandırmaktadır*” (www.thecustompackaging.com) denilmektedir. Bölgesel lak uygulamasının kullanıldığı ambalajlar, tüketicinin ürüne farklı bir bakış açısı geliştirmesini sağlayarak kalite algısını oluşturmaya katkıda bulunmaktadır. Yapılan incelemelerde özellikle koyu zeminli tasarımlarda daha hissedilir bir etki yarattığı görülmektedir.

İnceme 3. Gofre Kullanılan Ambalaj Örneği



Görsel 17. Chivas Ambalajları (www.viskinotu.com)

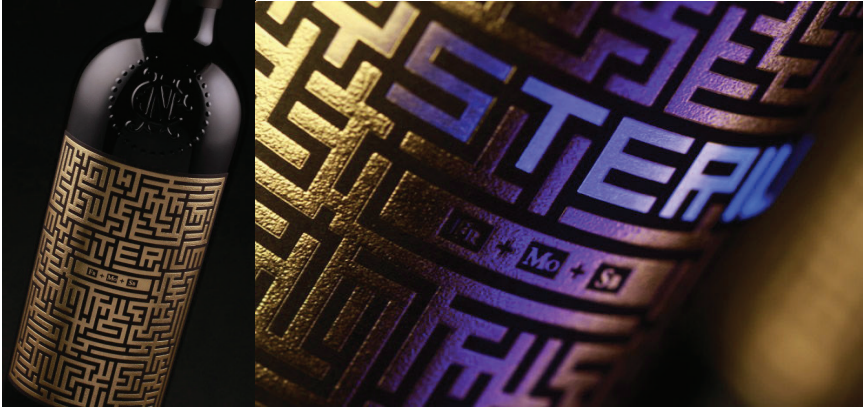
Ambalaj tasarımlarında gofre uygulaması özellikle karton ambalajlarda karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda görmüş olduğunuz ambalaj örneklerinde tasarımların gofre ile desteklendiği görülmektedir. Buradaki amaç kaliteye ve tecrübeye vurgu yapmak istenmesidir. Bazı ürünlerde yeni, inovatif olan, bazı ürünlerde ise yıllanmış, bekletilmiş olan ürünlerin daha kaliteli ve değerli olduğu düşünülmektedir. Yukarıdaki örnekte yer alan ürünlerin yıllanmış olması dolayısıyla hem değerli, hem daha kaliteli olduğu anlamı yüklenmelidir. Dolayısıyla bu algının oluşması için markanın ambalajında gofre uygulaması kullandığı görülmektedir. Çünkü kalite imajı verilmek istenen ürünlere gofre, varak yıldız veya bölgesel lak uygulamaları eşlik etmektedir. Tüketiciler bu algı sayesinde tercihlerini bu uygulamaların olduğu ambalajlardan yana kullanmaktadırlar. Örneklerdeki kartonların kalınlığı sebebiyle sorunsuz şekilde uygulanan gofre uygulamasının etkisi hissedilebilir olmuştur. Bu tarz uygulamaların olduğu ambalajlı ürünleri satın alan tüketiciler, kendilerinin özel ve değerli bir ürün aldığı kanısına vararak, kaliteli bir tercih yaptıklarını düşünebileceklerdir. Bu sebeple firmalar karton ambalaj kullanılan ürünlerde kalite imajını sağlamak için gofre uygulamasını tercih etmektedirler. Ayrıca ürünler muadil ürünler arasında fark edilebilir olmaktadır.

Sonuç ve Değerlendirme

Elde olan bilgiler ve yapılan incelemeler ışığında; ekstra baskı uygulamalarının hem ambalajın tasarımsal etkisini güçlendirdiği hem de içerisindeki ürünün kaliteli olduğu algısını yarattığı anlaşılmaktadır. Bu uygulamaların olduğu ambalajlar, özellikle rekabetin yoğun olduğu ürün gruplarında ayırt edicilik ve dikkat çekicilik etkisi sağlayarak tüketicinin ilk tercihleri arasında yer alabilmektedir. Tüketiciler açısından, varak yıldız yapılan uygulamanın maliyetli olması, daha parlak olması ve lüksü çağrıştırması sebebiyle lüks kategorisindeki ürünler için beklenti haline gelmiştir. Aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere varak yıldız uygulaması florasan renk baskısı ile desteklenerek, özel olduğu izlenimi verilmiştir.



Görsel 18. MYSTERIUM Ambalajı (thedieline.com)

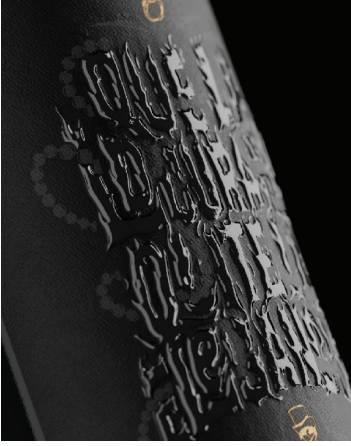


Görsel 19. MYSTERIUM Ambalajları (thedieline.com)

Spellman 2012'nin yazısında "Romanya'daki en önemli şarap üreticilerinden biri olan Jidvei'nin sahibi, şarap ürünlerine karşı genel güvensizliğiyle bilinen gece kulüpleri ve barlar için özel tasarlanmış sınırlı sayıda şarap serisi geliştirmeye karar verdi. Spotlight reklam ajansı (Tasarımcı: Ion Barbu) tarafından yapılan ambalaj için "Müşterimiz, bira, likör ve diğer alkollü içeceklerin çok daha parlak varlığı arasında göze çarpmak bir paketlenme konseptine ihtiyaç duyuyordu. Mysterium şaraplarının konsepti, yapımlarının sırrından kaynaklanmaktadır. ... Şarabın gizemini sadece özel bir ışık altında ortaya çıkarmayı seçerek hikayeyi etiketlere çevirdik. Labirent temalı bir desenin bir sırrı saklamak için mükemmel bir yer olacağını düşündük ve altın varak seçmenin etikete az ışıklı yerlerde harika bir doku kazandıracığına karar verdik. Ayrıca, etiketin labirentine sorunsuz bir şekilde uyum sağlayacak bir yazı tipi oluşturduk ve şara-

bin adı için ultraviyole mürekkebi kullandık.” (Spellman, 2012: thedieline.com) ifadeleri yer almaktadır. Tüm bu detaylar dikkate alınarak tasarlanmış ambalajın varak yaldız ve ultraviyole mürekkebin bir arada kullanılmasıyla son derece dikkat çekici olduğunu görmekteyiz.

Gofre uygulaması tek başına veya diğer ekstra uygulamalar ile kullanılabilir. Ambalajlarda varak yaldız yapılan bölge, genellikle gofre uygulaması ile kabartılmaktadır. İki uygulamanın birlikte kullanımı tasarımsal etkiyi artırmaktadır. Bölgesel lak uygulaması, bölgenin diğer bölgelere göre daha belirgin ve dikkat çekici olmasını sağlamaktadır. Özellikle koyu zeminli alanların üzerinde kalite izlenimini daha da artırmaktadır.



Görsel 20. *Casta de Locos Ambalajı*
(thedieline.com)



Görsel 21. *Casta de Locos Ambalajı*
(thedieline.com)

Yukarıda görmüş olduğunuz örnekte de kabartma bölgesel lak ve varak yaldız bir arada kullanılmıştır. Gordon 2012'nin ele aldığı yazıda Vantablack Studio tarafından yapılan ambalajla ilgili “*Vantablack Studio tarafından Casta de Locos için tasarlanan ambalaj çarpıcı bir tipografi oluşturulmuştur. Mat siyah bir zemin üzerine yerleştirilmiş parlak siyah kabartma tipografi, yeterince ilgi uyandırırken, stüdyo bunu kişilik dolu bir tipografi stiliyle bir adım öteye taşımıştır. Tipografiye uygun olarak, şişenin üst kısmında mum damlama efekti kullanılmıştır. Ayrıca, zarif altın varaklı ayrıntılar, lüks bir görüntü sağlamıştır*” (Gordon, 2022: thedieline.com) demektedir.

Bölgesel lak uygulanmadan önce kâğıda genellikle sefyon uygulaması yapılmaktadır. Bölgesel lak uygulaması sadece parlak veya mat uygulama şeklinde değil, simli, kabartma veya kumlu lak görüntü verecek

şekilde de uygulanabilmektedir. Örneğin yılbashi konseptli ürünlerin ambalajlarında çoğunlukla simli lak uygulaması görülmektedir. Araştırmadan da anlaşılacağı üzere, ürünün kaliteli olması ile kalite algısı arasında farklılıklar vardır. Ürünün kaliteli olup, olmadığına anlaşılabilmesi için; tüketici tarafından kullanılması veya bir dizi testten geçmesi gerekmektedir. Ancak kalite algısı için doğru reklam ve tanıtım faaliyetleri yeterli olabilmektedir. Ürünlerin ambalajları tanıtım ve reklam faaliyetlerine de destek olmaktadır. Tüm bunlar dikkate alındığında kalite algısının oluşmasına özel baskı uygulamalarının doğrudan katkı sağladığını söylemek yerinde olacaktır. Bu algının oluşmasında ambalajın, tasarım kurallarına ve ürünün karakterine uygunluk göstermesinin yanında tasarım ve baskı sürecinde kurgulanmış özel baskı uygulamaları son derece faydalı olmaktadır. Bu sebeple ambalaj grafiği konusunda çalışan tasarımcıların kalite algısını oluşturmak ve ürünlerini muadillerinden ayırmak istedikleri tasarımlarında, gerekli maliyetleri de gözeterek ekstra baskı uygulamalarından faydalanmalarının yerinde olacağını bilmeleri gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akgün, C. (2004). Ürünün Raftaki Kimliği. C. Akgün (Ed.) *Ambalaj Tasarımı*. (159-172) İstanbul: Matbaa Teknik.
- Baltacıoğlu, T. & Demirbağ Kaplan M. (2007). İyi iletişim = İyi Pazarlama. İstanbul: MediaCat
- Becer, E. (2014). *Ambalaj Tasarımı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Darıcı, S. (2013). *Subliminal İşgal*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Elden, M. (2013). *Reklam ve Reklamcılık*. İstanbul: Say Yayınları.
- İnceoğlu, M. (2011). *Tutum, Algı, İletişim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Kansu, N. & Köse, E. (2007). *Ofset Baskı Teknolojisi*. Ankara: İlke Yayınevi.
- Kınık, M. (2015). *Grafik Tasarım Tarih & Teknoloji*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Lemmers, P. (2004). *Ambalaj=Satış İçin Tasarım*. C. Akgün (Ed.) *Ambalaj Tasarımı*. (107-130) İstanbul: Matbaa Teknik.
- Mardi Bayar, Ö. (2019). *Grafik Tasarım Rehberi*. İstanbul: Kodlab.
- Mazlum, F. S. (2006). *Masaüstü Yayıncılık Tasarım ve Basım Teknolojisine Giriş*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Odabaşı, Y. & Oyman, M. (2004). Ürün ve Ambalaj. C. Akgün (Ed.) *Ambalaj Tasarımı*. (33-62) İstanbul: Matbaa Teknik.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar Tarih -Tasarım – Teknoloji*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Topcuoğlu Aydoğan, S. B. (2020). *Tipik Ambalaj Tasarımı Ve Tasarım Farkındalık Düzeyinin Satın Alma Niyeti Ve Kalite Algısı Üzerine Etkisi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İşletme Ana Bilim Dalı, Pazarlama Bilim Dalı, Ankara.
- Yanık, H. (2004). *Masaüstü Yayıncılık*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın.
- Yıldız, Ö. E., (2010, Güz) *Ambalajın Marka Farkındalığı Yaratmadaki Etkisi*. Sayı:31, Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Ankara.
- TDK (t.y.) <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022).
- The custom packaging (t.y.) <https://www.thecustompackaging.com/custom-spot-uv-boxes/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022). Spellman, T. (2012). <https://thedieline.com/blog/2012/7/5/mysterium-wine.html?> (Mysterium Wine by Tiana Spellman on 07/05/2012 | 2 Minute Read) (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Gordon, C. (2022). <https://thedieline.com/blog/2022/10/26/vantablack-studios-mesmerizing-packaging-design-for-casta-de-locos?> (Vantablack Studio's Mesmerizing Packaging Design For Casta de Locos by Chloe Gordon on 10/26/2022 | 2 Minute Read) (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

Görsel Kaynaklar:

- Görsel 1.** <https://www.ufuktanitim.com.tr/45430-kadife-kutu-promosyon-cep-saati-45097-69-B.jpg> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 2.** <https://www.kutufabrika.com/urun/25x25x10-siyah-karton-kutu/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 3.** <https://www.anteptan.com/page21.html> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 4.** <https://www.anteptan.com/page21.html> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 5.** <https://gofrebaski.files.wordpress.com/2017/08/embossing.jpg> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 6.** <https://ozguvenyaldiz.com/wp-content/uploads/2019/11/Renkli-Yald%C4%B1z-1.jpg> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 7.** <http://www.ozenofsetmatbaa.com/varak-yaldiz/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 8.** https://www.cavomit.gr/media/k2/items/cache/0692a4e584defe6544ca2abbf7dd2502_XL.jpg (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 9.** https://www.eraysan.com.tr/urun/mapifoil-printer-3050c-varak-baski-makinesi_877 (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 10.** <https://serdar.cmsnano.net/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 11.** <https://hanmatbaa.net/portfolio/kartvizitler/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 12.** <https://basakbasim.com.tr/serigraf-baski-ve-kismi-lak/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 13.** <https://www.dunyabaski.com/urun/kismi-lakli-kartvizit/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 14.** <https://www.yenigunstore.com/visne-receli-710-gr> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- <https://www.yenigunstore.com/ahududu-receli-710-gr> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- <https://www.yenigunstore.com/cilek-receli-710-gr> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- <https://www.yenigunstore.com/kayisi-receli-710-gr> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- Görsel 15.** <https://www.yenigunstore.com/yenigun-gurme-visne-marmelati-250-gr> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- <https://www.yenigunstore.com/yenigun-gurme-ahududu-marmelati-250-gr> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)
- <https://www.yenigunstore.com/yenigun-gurme-cilek-marmelati-250-gr> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

<https://www.yenigunstore.com/yenigun-gurme-kayisi-marmelati-250-gr>
(Erişim Tarihi: 09.12.2022)

Görsel 16. https://www.hugoboss.com/tr/en/boss-bottled-parfum-50ml/hbeu58114179_999.html (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

https://www.hugoboss.com/tr/en/hugo-energise-eau-de-toilette-75ml/hbeu58108270_999.html?cgid=24200 (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

https://www.hugoboss.com/tr/en/hugo-reflective-edition-eau-de-toilette-75ml/hbeu58108859_999.html?cgid=24200 (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

https://www.hugoboss.com/tr/en/boss-the-scent-le-parfum-for-him-50ml/hbeu58103584_999.html?cgid=24200 (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

Görsel 17. <https://www.viskinotu.com/chivas-regal-extra/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

<https://www.viskinotu.com/chivas-century-of-malts-1980s/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

<https://www.viskinotu.com/chivas-regal-12/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

<https://www.viskinotu.com/royal-salute-21-year-old-emerald-flagon/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

<https://www.viskinotu.com/royal-salute-21-year-old-emerald-flagon-1980s/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

Görsel 18. <https://thedieline.com/blog/2012/7/5/mysterium-wine.html?> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

Görsel 19. <https://thedieline.com/blog/2012/7/5/mysterium-wine.html?> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

Görsel 20. <https://thedieline.com/blog/2022/10/26/vantablack-studios-mesmerizing-packaging-design-for-casta-de-locos?> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

Görsel 21. <https://thedieline.com/blog/2022/10/26/vantablack-studios-mesmerizing-packaging-design-for-casta-de-locos?> (Erişim Tarihi: 09.12.2022)

BÖLÜM
CHAPTER 3

**HACI SÂDULLAH AĞA'NIN 6 ADET
AĞIR SEMÂÎ FORMUNDAKİ ESERİNİN
ARÛZ-USÛL UYUŞUMU YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ**

Adnan ÇOBAN¹, Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN²

1 Doç. Dr., AKEV Üniversitesi İnsani Bilimler Fakültesi, Psikoloji Bölümü, adnancoban@htagrup.com

2 Doç., İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü, cobann@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4576-566X>

1.GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde Meşk sistemi, Türk müzikinde hocadan talebeye aktarım ile giden bir eğitim yöntemidir. Müzik eğitimi ve öğretimi, eserlerin nesilden nesile aktarımı, beste, makam ve usullerin günümüze gelişi bu yöntem sayesinde olmuştur. Meşk ile sadece müzik eğitimi değil hocadan öğrenciye bilgi, üslup, tavır, ahlak, tecrübe gibi birçok değerler de aktarılmış olur (Behar, 2006, 19-20). Meşk sisteminde usul ve hıfz (ezber) eser öğrenimi için en temel unsurlardır. Sözlü bir müzik olan Türk müzikinde usul ve makam gibi temele komponentlerin yanı sıra özellikle klâsik eserlerde güftenin ve aruzun da incelenmesi ve bilinmesi önem arz etmektedir. Dolayısıyla meşk sisteminde icrânın tam anlamıyla gerçekleşebilmesi için eserlerin makamsal yönleriyle beraber usul, arûz ve usul-arûz ilişkisinin bilinmesi gerekmektedir. Bu zaten sözlü müzik anlayışının bir gereğidir. Yani sözlü bir müzikde güftenin ve aruzun göz önünde bulundurulması çok tabii bir yaklaşımdır. Bütün bu anlayış içerisinde hareket etmek Türk müziği eğitiminin spesifik karakteristiğidir (Altinel Çoban; Çoban, 2020, 318-319). Günümüzde var olan yazılı ve sesli kaynaklar büyük öneme sahiptir, ancak bunlardan meşk metodolojisiyle istifade etmek gerekmektedir. Bu işitsel, görsel kayıtlar meşk yaklaşımıyla değerlendirildiğinde büyük ustalarla yüz yüze eğitim yaparçasına bir işlevsellik ortaya koyacakları aşikârdır. Meşkin geliştirilmesi ve icrânın güçlendirilmesi, beste tekniklerinin deşifre edilmesi, öğrenilmesi, eserlere nüfuz edilebilmesi için klâsik dönem bestekârların eserlerinin incelenip, analiz edilmesi ile mümkün olmaktadır. Bu meyanda sözlü müzikimize ait eserlerin usul-arûz uyuşumu açısından araştırılması özel bir önem arz etmektedir. Bu düşünceden hareketle bu çalışmada klâsik dönem bestekârlarının en önemlilerinden biri olan Hacı Sâdullah Ağa'ya ait 6 adet Ağır Semâi formundaki eser arûz-usul uyuşumu yönünden incelenmiştir.

Hacı Sâdullah Ağa (1730-1801) yılları arasında yaşamış, III. Selim dönemi bestekârlarının arasında müzik anlayışıyla öne çıkan bestekârlardan biridir. Ayrıca saray fasıl heyetinin şefliğini yapmış güzel sesli bir hanededir (Ak, 2009, 141). Müzikimize çok önemli eserler kazandırmıştır. Beyatiaraban makamında bestelediği takım ile bu makamı uzun bir dönemden sonra tekrar canlandırmıştır. Sâdullah Ağa klâsik ekolün gerçek temsilcilerindendir. Klâsik çizgiden hiçbir surette taviz vermemiştir. Bestelerinde daha çok Enderûnî Şâkir'in güftelerini tercih etmiştir. Besteleri nağme açısından sade ve içli, duygu yönünden zengin, müzik cümleleri estetik yönden çok güzel ve sanat değeri çok yüksek olan eserlerdir (Aksüt, 1993, 81). Çoğunlukla birleşik makamları kullanmış, geçkiye fazla yer vermemiştir. Terkîp ettiği makamlar Aşiran-zemzeme ve kürdî-tâhir makamlarıdır (Ekmen, 1996, 496-497). Elimizde Arazbar, Şedaraban, Beyatiaraban, Hüseyinâşîrân, Muhayyer, Hicaz, Hicaz Hümâyûn, Hi-

cazkâr, Uşşak, Sabâ Zemzeme, Muhayyer Sünbüle, Sûzidil, Tahirbûselik makamlarında 27 adet eseri bulunmaktadır (Öztuna, 1974, 194). Sâdullah Ağa döneminin önemli bestekârlarıyla ortak beste çalışmaları da yapmıştır. Örneğin Küçük Mehmed Ağa, Vardakosta Ahmet Ağa ve Hafız Şeyda ile “Tahir Kâr”, Tanburi İzak ile “Şedaraban Takımı” müştereken bestelemiştir (Özalp, 2000, 367). Hümâyûn makamındaki kârı unutulmuş ve günümüze ulaştırılamamıştır.

Ağır Semâî formu klâsik Türk mûsikîsinin sözlü formlarından biridir. Klâsik takımı meydana getiren formlar arasındadır. Klâsik takımlarda icrâ edilen 1. ve 2. besteyi müteakiben icrâ edilir. Onun akabinde de Yürük Semâî icrâ edilir. Ağır Semâî formunu belirleyen ana unsur 10 zamanlı aksak Semâî usûlü ve bu usûlün mertebeleridir. Ancak yürük Semâî usûlünün Ağır mertebeleri olan 6/4'lük Sengin Semâî ve 6/2'lik Ağır Sengin Semâî usûlleri de kullanılmıştır. Bununla beraber günümüze kadar ulaşmış Ağır Semâîlerin bazılarında Curcuna, Yürük Semâî gibi usûl geçkilerine rastlanmaktadır. Ağır Semâî formu da tıpkı Beste ve Yürük Semâî formunda olduğu gibi murabbâ ve nakış olmak üzere iki biçimde bestelenir. Murabbâ biçiminin terennümlü ve terennümsüz şekilleri bulunmaktadır (Bkz Tablo 1, 2, 3) (Yavaşca, 2002, 502).

Tablo 1. Murabbâ Ağır Semâî Formunun Terennümlü Yapı:

1. mısra A + Terennüm B
2. mısra A + Terennüm B
3. mısra C + Terennüm B (D)
4. mısra A + Terennüm B

Tablo 2. Murabbâ Ağır Semâî Formunun Terennümsüz Yapı:

1. mısra A
2. mısra A
3. mısra B
4. mısra A

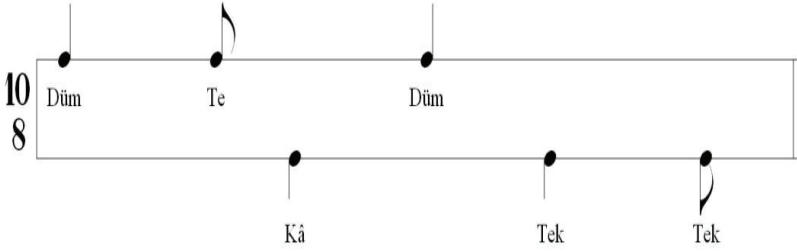
Tablo 3. Ağır Semâî Formunun Nakış (2 Mısralı) Yapı:

1. mısra A
2. mısra B
Terennüm C

On zamanlı ve 6 vurgulu bir usûl olan Aksak Semâî usulü Ağır Semâî ve şarkı formunda kullanılır. Yine saz semâîlerinin ilk üç hanesi mutlaka bu usûlle bestelenir. Âyîn-i şerîflerde devr-i kebîr usûlü ile bestelenen kısımdan (III. Selâm) Yürük Semâî usulünün kullanıldığı kısma Aksak

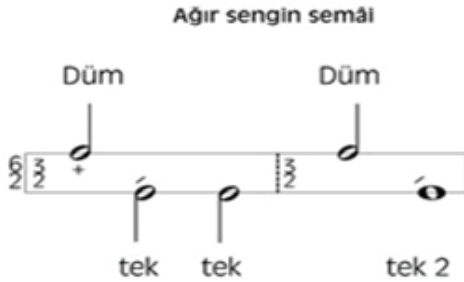
Semâî usûlü ile geçilir. Sözlü mûsikîde Ağır Semâî formunda en sık kullanılan usûldür 10/4'lük ikinci mertebesine Ağır Aksak Semâî adı verilir (Ungay, 1981: 66).

AKSAK SEMÂÎ USÛLÜ ŞEMASI



Şekil 1. (10/8) Zamanlı Aksak Semâî Usûlünün Darpları (Ungay, 1981).

Yürük Semâî usûlü üç mertebeden meydana gelir. Birincisi 6/8'lik Yürük Semâî, ikincisi 6/4'lük Sengin Semâî, üçüncüsü 6/2'lik Ağır Sengin Semâî adını alır. Yürük Semâî usûlü 6 zamanlıdır (3+3=6) ya da (2+2+2=6) şeklindedir. Vurgu sayısı 5'tir. Yürük Semâî usûlünün 3. mertebesi olan Ağır Sengin Semâî usûlü bazı Ağır Semâî formundaki eserlerde kullanılmıştır (Özkan,2006, 621).



Şekil 2. 6/2'lik Ağır Sengin Semâî Usûlünün Darpları (Özkan,2006, 621)

Bir nazım ölçüsü olan arûz vezni Arap edebiyatının, şiirinin ve kültürünün ana unsurları arasındadır. Kelime olarak nahiye anlamına gelmektedir (İpekten, 1999, 133). VIII. yüzyıldan itibaren birçok toplumun ve kültürün edebiyat ve şiir anlayışını etkilemiştir. Türk edebiyatında

da 20.y.y.ın sonlarına kadar etkinliğini devam ettirmiştir (Altinel Çoban, 2021, 20). Türk müziğinde de bestekârlar eserlerinde aruzun kendi bünyesinde var olan müzikalite ve ritmik yapıdan istifade etmişler, nağme, usul ve aruzla muhteşem bir kombinasyon yaratmışlardır.

Arûzla yazılmış şiirlerde hecelerin kapalı (uzun) ya da açık (kısa) şekilde tasnif edilmesi söz konusudur. Bunlardan sonu sessiz harfle biten kapalı (uzun) heceleri göstermek için düz bir çizgi (-) kullanılır. Açık (kısa) heceleri göstermek için bir nokta (.) işareti kullanılır. Bu hecelerin çeşitli şekillerde birleşmesiyle arûza ait 8 ana kalıp meydana gelmektedir. Bu parçalar “tef’il, tef’ile veya cüz” terimleriyle ifade edilir (Dilçin, 1983, 3).

Tablo 4: Arûzda Kullanılan 8 Adet Tef’ile

Fa’ûlün (Fe’ûlün)	. _ _	1 kısa - 2 uzun
Fâ’ilûn, Fâ’ilât	_ . _	1 uzun -1 kısa -1 uzun
Mefâ’ilûn	. _ . _	1 kısa -1 uzun-1 kısa -1 uzun
Fâ’ilâtün	_ . _ _	1 uzun -1 kısa-2 uzun
Müstef’ilün	_ _ . _	2 uzun -1 kısa -1 uzun
Mef’ûlâtü	_ _ _ .	3 uzun -1 kısa
Mütefâ’ilün	. . _ . _	2 kısa -1 uzun -1 kısa -1 uzun
Müfâ’aletün	. _ . . _	1 kısa -1 uzun -2 kısa - 1 uzun

Arûz vezninde uyumu artırmak için bazı hareketler söz konusudur. Şairler bu hareketleri beytin ahengini sağlamak amacıyla bir çözüm olarak geliştirmişlerdir. Bunların en sık kullanılanları vasl, imâle, med ve zihâf’tır.

Vasl (ulama): Vasl kelimesi Arapçada “ağlama, birleştirme ve ulaştırma” anlamına gelen bir kelimedir. Vasl aruzda ise iki kelimenin birleştirilmesi ve birlikte okunması yani ulama durumunu ifade eder. Örneğin sessiz harfle biten bir hecenin ardından sesli harfle başlayan bir hece geliyorsa birinci hecenin sonundaki sessiz harf ile ikinci kelimenin başındaki sesli harf birleştirilir ve bu şekilde okunur.

İmâle (uzatma): Arapçada “çekme, uzatma, bir tarafa eğme” anlamına gelen imâle, aruzda açık ya da kısa hecenin arûz ölçüsüne uyumunu sağlamak için uzun okunması manasına gelir.

Medd: Arapçada “uzatma, yayılma, döşeme” anlamında kullanılır. Sonunda sessiz harf bulunan hecelerde, sondaki sessiz harften önce bir uzatılmış sesli harf (yâr gibi) ya da bir sessiz harf bulunursa (subh gibi) , bir uzun bir kısa (- .) olacak şekilde okunur (İlhan 2003, 19).

Zihâf (kısaltma): Arapça “Asıldan uzaklaştırma, zorla sürünerek yürüme” manasına gelen zihâf, aruzda yine uyum amacıyla uzun (kapalı) hecelerin, kısa (açık) gibi okunmasıdır. Bir manada imâlenin zıttıdır diyebiliriz (İpekten, 1999, 140-143-153).

Türk mûsikîsinin daha çok söze dayalı bir mûsikî oluşu onun aktarımı, idrâki ve en iyi şekilde icrâsı için besteleme tekniklerinin iyi analiz edilmesini gerektirir. Bunun için özellikle eserlere ait güftelerin edebî açıdan değerlendirildiği gibi ihtiva ettikleri aruz vezni ve bu veznin eserlerin usulüyle ile ilişkisi ayrı bir öneme sahiptir. Meşk eğitiminde makam, usûl, söz ve üslûp kadar aruz ve usul arasındaki ilişkinin de aktarımı gerekmektedir. Aruzun ve onun usulle ilişkisinin meşk sistemindeki aktarımda ve en önemli unsurlardan biri olan hıfzın ikamesinde de rolü büyüktür. Türk müziğinde bütün bu unsurların kaidesini usûl oluşturmuş, makam ve söz unsurları onun üzerinde şekillenmiştir. Eserler bu yönüyle incelendiğinde usûl, arûz ve nağme arasındaki ilişkinin rastgele olmadığı, eserlerdeki ahengin matematiksel ve bilimsel bir kaidesinin olduğu gözlenmektedir. Bu manada en önemli kombinasyon usûl ile arûz arasında gerçekleştirilmiş ve buna mûsikî çevreleri arûz-usûl imtizâcı (uyuşması) adını vermiştir. Türk mûsikîsinin klâsik formları (beste, ağır semâî, yürük semâî gibi) usûl-arûz uyuşması yönünden incelendiğinde, usûl-nağme ilişkisine üçüncü bir komponentin yani aruzun da etkin bir şekilde girdiğini görmek mümkündür. Ancak tekrar etmekte yarar var bunun rastgele değildir, bazı matematiksel temellere oturur. Her usûl kendisine uygun arûz kalıplarıyla bir bağ kurar. Arûz vezninin usule yerleştirilmesi belli bir disiplin içinde yapılırdı (Tanrıkorur, 2005, 85). Sözlü musikimizde klâsik eserlerin hemen bütününün divan şiiriyle bestelenmiş olması doğal olarak arûz vezninin göz önünde bulundurulma zorunluluğunu getirmektedir.

Arûz vezni kafiye, redif gibi unsurların yanı sıra açık (kısa) ve kapalı (uzun) hecelerin müzikâl bir ifadeye bürünmesini sağlayan vasl, imâle, medd gibi uygulamaları da içinde barındırır. Bu yüzden aruz vezni, adeta şiirin nağmesel boyutunu oluşturur (İlhan, 2003, 19).

Cinuçen Tanrıkorur arûz ve usûl ilişkisinin mûsikîmizdeki öneminden bahsederken klâsik Türk şiirinin “Arûz vezni”nin dışında düşünülmeceğini ifade eder. Ona göre vezin ile usûl arasında adeta bir kader ortaklığı vardır ve bunu görebilmek için klasik musikinin sözlü eserlerini incelemek yeterli olacaktır. Tanrıkorur Türk mûsikîsinin farklı dönemlerine ait Ağır Semâî, Yürük Semâî ve şarkı formularında 600’ü aşkın eseri incelemiş ve bu ilişkiyi net bir şekilde göstermiştir (Tanrıkorur, 2005, 709).

Türk mûsikîsinde notanın henüz kullanılmadığı dönemlerinde arûz-usûl uyumuna ilişkin bilgi ve deneyimler bir takım kuralların teşekkülüne

ve beste üretiminin kolaylaşmasına katkıda bulunmuştur. Arûz-usûl ilişkisi besteciyi prozodi yönünden mükemmel bir eser oluşturma kaygısından kurtarmıştır (Güldaş, 2003, 267). Dolayısıyla mûsikîmizde öğrenme ve icrâdaki etkinliğini, besteleme teknikleri üzerinde de hissettirmiştir. Sözlü musikimizin öğretilmesinde aruzun ve usulle olan ilişkisinin öğrenciler, icrâcılar ve besteciler tarafından bilinmesi, bestecilğin ve icrânın gelişimi açısından önemlidir (Altınel, Çoban, 2021, 66).

2.YÖNTEM

Çalışmada ilk olarak Hacı Sâdullah Ağa'nın bestelediği Ağır Semâî formundaki 6 eserin önce sözlerinin vezinleri bulunmuştur. Akabinde arûz-usûl ilişkisine göre birinci mısraın yerleştirildiği ölçü sayısı belirlenmiş ve nota yazım programı ile yazılmıştır. Bu yazılan 1. mısraın melodilerinin altına eserlerin usulleri, bir mısradaki kullanılan ölçü sayısı kadar sağ ve sol el vuruş şekilleriyle yazılarak gösterilmiştir. Onun altına bir çizgi üzerinde usulü meydana getiren düzümler yine ilk mısraın ölçü sayısı kadar yazılmıştır. Bunların altına tespit edilen arûz vezninin usule göre taksimâtı yapılmıştır. En alta ise ilk mısraın hece dağılımları yazılarak gösterilmiştir. Böylece arûz-usûl uyuşmasını gösteren bir şekil oluşturulmuştur. Bu şeklin altına güfthenin 1. mısraı, vezni, hecelerın kısalık ve uzunluk durumunu gösteren gerekli işaretler (-, .) konulmuş ve heceleın aruz veznine göre dağılımları yapılmıştır. Ayrıca eserleın usullerinin vezin ve zamana göre yerleşimini gösteren tablolar oluşturulmuş ve bu tablolardaki veriler açıklanmıştır.

3.BULGULAR

3.1.Hacı Sâdullah Ağa'nın Aksak Semâî Usûlündeki Şedaraban Ağır Semâî'nin Arûz-Usûl Uyuşması

Şedaraban Ağır Semâî

Beste: Hacı Sâdullah Ağa

Nota

Âh Ne dir mu râ di di li kü yi yâ rı biz bi li riz a man

Aksak Semâî Usûlü

Düm Te Düm Düm Te Düm Düm Te Düm Düm Te Düm

Kâ Tek Tek Kâ Tek Tek Kâ Tek Tek Kâ Tek Tek

Aruz - Usûl Uyuşması

(Âh) Ne dir mu râ di di li kü yi yâ rı biz bi li riz (a man)

Me lâ i lün Fe i lâ ün Me lâ i lün Fe i lün

Vezin:

Me lâ i lün / Fe i lâ ün / Me lâ i lün / Fe i lün
Ne dir mu râ di di li kü yi yâ rı biz bi li riz

Şekil 1: Hacı Sâdullah Ağa'nın Aksak Semâî Usûlündeki Şedaraban Ağır Semâî'nin Arûz-Usûl Uyuşması

Tablo 4. Hacı Sâdullah Ağa'nın Aksak Semâî Usûlündeki Şedaraban Ağır Semâî'nin Vezin Ve Zamana Göre Yerleşimi

Şedaraban Ağır Semâî (Aksak Semâî (10/8) usûlünde) Vezin ve Zamana göre yerleşim 4 usûl																
Düüm	te	kââ	düüm	teek-tek-	düüm	te	kââ	Düüm-teek-tek-düüm	te	kââ	düüm	teek-tek	düüm	te	kââ-dü	üm-teek-tek
Ah	me	fâ	i	lün	fe	i	lâ	tün	me	fâ	i	lün	fe	i	lün	aman
2	1	2	2	3	2	1	2	7	1	2	2	3	2	1	3	4

Şedaraban makamındaki Ağır Semâî aksak Semâî usûlünde bestelenmiş olup güftesi Me/fâ/i/lün/fe/i/lâ/tün/me/fâ/i/lün/fe/i/lün (15 heceli) vezindedir. Güftenin ilk hecesi usûlün ikinci darbından başlamıştır. Vezin 4 usûle yerleştirilmiştir. Usûlün ilk darbına “Ah” terennümü, son iki darbına da “aman” terennümü ilave edilmiştir. Veznin toplam 4 usûle 40 zamana yayılımına bakıldığında Mefailün tef'ilesinin 8'er zamana yerleştirildiği, feilatün 12 zamana, feilün tef'ilesinin ise 10 zamana yerleştirildiği görülmektedir.

3.2. Hacı Sâdullah Ağa'nın Aksak Semâî Usûlündeki Suzidil Ağır Semâî'nin Arûz-Usûl Uyuşması

Süzidil Ağır Semâî

Deste: Hacı Sadullah Ağa

Vezin:

Me fâ i lün / Me fâ i lün / Me fâ i lün / Me fâ i lün
 He ni cy gon ca fem bül bül si fat râ lün e den sen sin

Şekil 2. Hacı Sâdullah Ağa'nın Aksak Semâî Usûlündeki Suzidil Ağır Semâî'nin Arûz-Usûl Uyuşması

Tablo 5. Hacı Sâdullah Ağa'nın Aksak Semâî Usûlündeki Suzidil Ağır Semâî'nin Vezin ve Zamana göre yerleşimi

Süzidil Ağır Semâî (Aksak Semâî(10/8) usûlünde) Vezin ve Zamana göre yerleşim 4 usûl																
Düüm	te	kââ	düüm	teek-tek-Düüm	te	kââ	düüm	teek-tek-Düüm	te	kââ	düüm	teek-tek-Düüm	te	kââ	düüm	teek-tek
Ah	me	fâ	i	lün	me	fâ	î	lün	me	fâ	i	lün	me	fâ	i	lün
2	1	2	2	5	1	2	2	5	1	2	2	5	1	2	2	3

Süzidil makamındaki Ağır Semâî aksak Semâî usûlünde bestelenmiş olup güftesi Me/fâ/i/lün/r4Me/fâ/i/lün/Me/fâ/i/lün/Me/fâ/i/lün (16 heceli)

veznindedir. Güfthenin ilk hecesi usûlün ikinci darbından başlamıştır. Vezin 4 usûle yerleştirilmiştir. Usûlün ilk darbına “Ah” terennümü ilave edilmiştir. Birinci mısraın ilk kelimesi olan “beni” kelimesinin ikinci hecesi olan “ni” hecesinde imale yapılmış ve vezne uygun hale getirilmiştir. Başlangıçta usûlün ilk darbına “ah” terennümü geldiğinden usûl başlarının ilk darbına kadar “Me/fâ/i/lün” tef’ilesinin “lün” hecesi uzatılarak sistematik bir ahenk ortaya konmuştur. Veznin 4 usûle ve 40 zamana yerleşimine bakıldığında her bir mefâilün tef’ilesinin 10’ar zamanlı olarak yerleştirildiği gözlenmiştir. Son mefâilün tef’ilesinin zamanı baştaki “ah” terennümü ile 10 zamana tamamlanmıştır.

3.3. Hacı Sâdullah Ağa’nın Aksak Semâî Usûlündeki Muhayyer Ağır Semâî’nin Arûz-Usûl Uyuşması

Muhayyer Ağır Semâî

Beste: Hacı Sâdullah Ağa

Vezin:

Mef ü lü / Fâ i lâ tü / Me fâ i lü / Fâ i lün
Hâ lî si yeh i ger de ni nâ zik te nin de dir

Şekil 3. Hacı Sâdullah Ağa’nın Aksak Semâî Usûlündeki Muhayyer Ağır Semâî’nin Arûz-Usûl Uyuşması

Tablo 6. Hacı Sâdullah Ağa’nın Aksak Semâî Usûlündeki Muhayyer Ağır Semâî’nin Vezin Ve Zamana Göre Yerleşimi

Muhayyer Ağır Semâî (Aksak Semâî (10/8) usûlünde) Vezin ve Zamana göre yerleşimi 4 usûl														
Teek-teek	Düüm-te	Kâ-düüm	üm	teek-teek	Düüm-te-kâ	düüm	Teek-teek	Düüm-te-kâ-düüm-teek-teek-Düüm	te	kâ	Düüm	teek-teek	Düüm-te-kâ-düüm	
Mef	û	lü	Fâ	i	lâ	tü	me	fâ	i	lü	fâ	i	lün	Vay+saz
3	3	3	1	3	5	1	1	3	12	1	3	1	3	7

Muhayyer makamındaki Ağır Semâî aksak Semâî usûlünde bestelenmiş olup güftesi Mef/û/lü/Fâ/i/lâ/tü Me/fâ/i/lü/Fâ/i/lün (14 heceli) veznindedir. Esere veznin ilk hecesi olan “Mef” hecesi ile eksik ölçü şeklinde başlanmıştır. Veznin geri kalan kısmı 4 usûle yerleştirilmiştir. Güfthenin başlangıcında yer alan “Hâl-i siyeh-i” kısmında “li” ve “ye” hecelerinde imale yapılmış ve bu şekilde vezne uygun hale getirilmiştir. Güfthenin ilk hecesi usûlün ikinci darbından başlamıştır. Veznin “Me/fâ/i/lü” tef’ilesinde “i” hecesi bir tam usûl ile diğer usûlün ilk darbına kadar 11 zamana

kadar uzatılmış olması dikkat çekici bir bulgudur. Eserde veznin 4 usûllük mef'ûlü 9, fâilâtü 10, mefâilü 17 ve fâilün 7 zamana yerleştirilmiştir.

3.4. : Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Aksak Semâî Usûlündeki Hüseyinîaşîrân Ağır Semâî'nin Arûz-Usûl Uyuşması

Hüseyinî Aşîrân Ağır Semâî

Beste: Hacı Sâdullah Ağa

Vezi:

Me fi i lün / Me fi i lün / Me fi i lün / Me fi i lün
O miş kin tur ra lar kin ol bi ti di cü da gür düm ben

Şekil 4: Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Aksak Semâî Usûlündeki Hüseyinîaşîrân Ağır Semâî'nin Arûz-Usûl Uyuşması

Tablo 7. Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Aksak Semâî Usûlündeki Hüseyinîaşîrân Ağır Semâî'nin Vezin Ve Zamana Göre Yerleşimi

Hüseyinîaşîrân Ağır Semâî (Ağır Aksak Semâî (10/4) usûlünde)Vezin ve Zamana göre yerleşim 5 usûl																
dü	te	kââ-	teek-	Dü	te	kââ-	teek-	te	kââ	Dü	teek-	Dü	te-	Dü	teek-	Dütüm-te-
üm		dü	tek-	üm		dütüm	tek-	lün	me	üm	tek-	üm	kââ	üm	tek-	kââ-dütüm-
		üm					Dütüm									teek-tek
ah	me	fâ	i	lün	me	fâ	i	lün	me	fâ	i	lün	me	fâ	i	lün+aman
2	1	4	3	2	1	4	5	1	3,5	0,5	3	2	4	1	3	6,5+3,5

Hüseyinîaşîrân makamındaki Ağır Semâî Ağır aksak Semâî usûlünde bestelenmiş olup güftesi Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün (16 heceli) vezindedir. Güftenin ilk hecesi usûlün ikinci darbından başlamıştır. Vezin 5 usûle yerleştirilmiştir. Usûlün ilk darbına “Ah” terennümü, en son usûlün son iki darbına da “aman” terennümü gelmiştir. Veznin 5 usûllük 40 zamana dağılımına bakıldığında mefâilün tef'ilesinin herbirinde ayrı bir dağılım saptanmıştır. Birinci tef'ilede 10, 2.'de 11, 3.'de 9 ve 4.'de 14,5 zamana yayılım gözlenmiştir.

3.5. Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Aksak Semâî Usûlündeki Arazbar Bûselik Ağır Semâî'nin Arûz-Usûl Uyuşması

Arazbar Bûselik Ağır Semâî

Beste Hacı Sâdullah Ağa

Nota

Ağır Aksak Semâî Usûlü

Araz - Usûl Uyuşması

Vezin:

Mef û lü / Me fâ / Me fâ / Fe û lün
 Düş düm dü ye li Aşk o du nâ rü ni e zel den

Şekil 5: Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Aksak Semâî Usûlündeki Arazbar Bûselik Ağır Semâî'nin Arûz-Usûl Uyuşması

Tablo 8. Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Aksak Semâî Usûlündeki Arazbar Bûselik Ağır Semâî'nin Vezin ve Zamana göre yerleşimi

Arazbar Bûselik Ağır Semâî (Ağır Aksak Semâî (10/4) Usûlünde) Vezin ve Zamana göre yerleşim 4 Usûl													
Dü-üm	Te-kââ	düüm	teek-tek	Düüm-te-kââ	düüm	teek-tek	Düüm-te-kââ	düüm	teek-tek	Düüm-te-kââ-düüm-teek-tek			
mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün+vay canım
	3	1	1	3	5	1	1	3	5	1	1	3	2-8

Arazbarbûselik makamındaki Ağır Semâî Ağır aksak Semâî usûlünde bestelenmiş olup güftesi Mef/û/lü/Me/fâ/î/lü/Me/fâ/î/lü/Fe/û/lün (14 heceli) vezninde bestelenmiştir. Vezin 4 usûle yerleştirilmiştir. Güftenin başlangıcında yer alan “düşeli” kelimesinin “li” hecesinde imale mevcuttur. Mefâilü tef'ilesinin “i” hecesi sistematik bir şekilde 2. ve 3. usûlün ilk üç darbına yerleştirilerek bir sistematik ahenk oluşturulmuştur. 4. usûller vay canım terennümüyle tamamlanmıştır. Veznin 4 usûllük 40 zamana dağılımı incelendiğinde mefulü tef'ilesinin 6, 2. tefilenin (mefâilü) 10, 3. tef'ilenin (mefâilün) 10 ve 4. tef'ilenin (feûlün) 6 şeklinde dağıldığı görülmüştür. Her tef'ilenin 10 zamana tamamlanacak şekilde yerleştirildiği gözlenmiştir.

3.6. Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Sengin Semâi Usûlündeki Beyatıaraban Ağır Semâi'nin Arüz-Usûl Uyuşması

Beyâtıaraban Ağır Semâi

Beste: Hacı Sâdullah Ağa

Nota

Rak sey le ye cek nâr i le ol a a fe ti Ms ri

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Ağır Sengin Semâi Usûlü

Tek Tek Tek Tek Tek Tek Tek Tek Tek Tek Tek Tek

Arüz - Usûl Uyuşması

Rak sey le ye cek nâr i le ol a a fe ti Ms ri

Mef ü lü Me fâ i lü Me fâ i lü Fe ü lün

Vezin:

Mef ü lü / Me fâ i lü / Me fâ i lü / Fe ü lün

Rak sey le ye cek nâr i le ol a fe ti Ms ri

Şekil 6: Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Sengin Semâi Usûlündeki Beyatıaraban Ağır Semâi'nin Arüz-Usûl Uyuşması

Tablo 9. : Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Sengin Semâi Usûlündeki Beyatıaraban Ağır Semâi'nin Vezin Ve Zamana Göre Yerleşimi

Beyatıaraban Ağır Semâi (Ağır Sengin Semâi (6/2) usûlünde) Vezin ve Zamana göre yerleşim 5 usûl													
Düüm	teek-teek	düüm	teeeek Dü.	üm-teek-teek	düüm	teeeek	Düüm-teek-teek-düüm-teeeek-Düüm-teek-teek	düüm	teeeek	Düüm-teek-teek-düüm-teeeek			
Mef	ü	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	ü	lün
2	4	1	1	5	5	1	1	4	18	1	1	4	12

Beyâtıarabân makamındaki Ağır Semâi Ağır Sengin Semâi usûlünde bestelenmiş olup güftesi Mef/ü/lü/Me/fâ/î/lü/Me/fâ/î/lü/Fe/ü/lün (14 heceli) vezinde bestelenmiştir. Vezin 5 usûle yerleştirilmiştir. Veznin üçüncü tef'ilesi olan Mefâîlü'nün "î" hecesi 1 tam usûl ve ikinci usûlün ilk 3 darbına kadar 18 zaman uzatılmıştır. Feülün tef'ilesinin son hecesi olan "lün" 5. Usûlün tamamını kapsayacak şekilde uzatılarak yerleştirilmiştir. Veznin 5 usûllük 60 zamana yayılımına bakıldığında Mef/ü/lü tef'ilesinin 7, Me/fâ/î/lü tef'ilesinin 12, Me/fâ/î/lü tef'ilesinin 24 ve Fe/ü/lün tef'ilesinin 17 zamana yerleştirildiği gözlenmiştir. Bütün tef'ilerinin 6'nın katları şeklinde bir zaman dağılımı oluşturduğu görülmektedir.

Tablo 10. Hacı Sâdullah Ağa'nın Ağır Semâilerinin Makam, Usûl Ve Vezin Tablosu

Makam	Usûl	Arûz Vezni
Arazbarbüselik	Ağır Aksak Semâi	Mef/û/lü/Me/fâ/i/lü/Me/fâ/i/lü/Fe/û/lün
Beyâtîarabân	Ağır Sengin Semâi	Mef/û/lü/Me/fâ/i/lü/Me/fâ/i/lü/Fe/û/lün
Sûzidil	Aksak Semâi	Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün
Hüseynîaşîrân	Ağır Aksak Semâi	Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün
Şedarabân	Aksak Semâi	Me/fâ/i/lün/fe/i/lâ/tün/me/fâ/i/lün/fe/i/lün
Muhayyer	Aksak Semâi	Mef/û/lü/Fâ/i/lâ/tü Me/fâ/i/lü/Fâ/i/lün

4. SONUÇ

Hacı Sâdullah Ağa'ya ait 6 adet Ağır Semâi formundaki eser incelendiğinde üçünün 10/8'lik Aksak Semâi usûlünde, ikisinin 10/4'lük Ağır Aksak Semâi usûlünde, birinin 6/2'lik Ağır Sengin Semâi usûlünde bestelendikleri görülmüştür. Ağır Sengin Semâi usûlünde bestelenmiş olan Beyatiaraban ve Ağır Aksak Semâi usûlünde bestelenmiş olan Arazbarbüselik Ağır Semâi'de Dâire-i Mu'telif grubuna dâhil olan Hezec Bahrine ait Mef/û/lü/Me/fâ/i/lü/Me/fâ/i/lü/Fe/û/lün vezni kullanılmıştır. Beyatiaraban Ağır Semâi 5 usûl ile Arazbarbüselik Ağır Semâi ise 4 usûl ile ölçülmüştür. Aksak Semâi usûlünde bestelenmiş olan Sûzidil Ağır Semâi ile Ağır Aksak Semâi usûlünde bestelenmiş olan Hüseynîaşîrân Ağır Semâi'de arûzun Dâire-i Mu'telif grubuna dahil olan Hezec Bahrine ait Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün/ Me/fâ/i/lün vezni kullanılmıştır. Her ikisi de 4 usûl ile ölçülmüştür. Aksak Semâi usûlünde bestelenmiş olan Şedaraban Ağır Semâi'de Dâire-i Muhtelif grubuna dâhil Müctes bahrine ait Me/fâ/i/lün/fe/i/lâ/tün/me/fâ/i/lün/fe/i/lün vezni kullanılmış, 4 usûl ile ölçülmüştür. Aksak Semâi usûlünde bestelenmiş olan Muhayyer Ağır Semâi'de ise Dâire-i Muhtelifin Muzârî' bahrine ait olan Mef/û/lü/Fâ/i/lâ/tü Me/fâ/i/lü/Fâ/i/lün vezni kullanılmış olup 4 usûl ile ölçülmüştür.

Eserlerin genelinde arûz vezinlerinin zamana yerleşimi açısından matematiksel bir ilişki tespit edilmiştir. Örneğin Beyatiaraban Ağır Semâide bütün tef'îlerinin 6'nın katları şeklinde bir zaman dağılımı göstermiştir.

Bu bulgulardan hareketle Hacı Sâdullah Ağa'nın incelenen 6 adet Ağır Semâi formundaki eserinde arûz-usûl uyuşumunun varlığı gözlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Altinel, Çoban N.Y.(2021). *Türk Müsıkisinde Usûl Arûz İlişkisi Dâr'ül Elhân Külliyyatı'nda bulunan Yürük Semâî Formundaki 51 Eserin Arûz-Usûl Uyuşması Açısından İncelenmesi*. İstanbul: Karekök Akademi Yayınları: İstanbul.
- Altinel, Çoban. N.Y. , Çoban A. (2020). Dellâlzâde İsmail Efendiye Ait Yürük Semâî Formundaki Eserlerin Arûz- Usûl İlişkisi Açısından İncelenmesi Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 13 (70) <https://www.sosyalaras-tirmalar.com/articles>
- Ak A.Ş.(2009). *Türk Müsıkîsi Tarihi*. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Aksüt S.(1993). *Türk Müsıkîsinin 100 Bestekârı*. İnkılap Kitabevi; İstanbul.
- Behar C. (2006). *Aşk olmayınca Meşk Olmaz*. Yapı Kredi: İstanbul.
- Dilçin, Cem (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ekmen, G. (1996). Hacı Sâdullah Ağa. TDV İslam Ansiklopedisi içinde (1. Baskı, Cilt 14, s. 496-497). İstanbul: TDV Yayınları.
- Güldaş S. (2003). *Tür Dilinin Prozodisi Vurgu ve Vurgulamaları İle Türk Müsıkîsinde Prozodi*. Kurtiş: İstanbul.
- İlhan B. A. (2003). Klâsik Türk Müsıkîsi 5 ve 10 zamanlı usûllerde Arûz- Usûl Vezin, İlişkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı, İstanbul
- İpekten, Haluk (1999). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Arûz*. Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Tanrıkorur C.(2005). Türk Müsıkisinde Usûl Vezin Münasebeti. <https://dergi-park.org.tr/tr/download/article-file/692158>
- Özalp N.(2000). *Türk Müsıkîsi Tarihi*. Milli Eğitim Basımevi: İstanbul.
- Özkan İ. H. (2006). *Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat: İstanbul.
- Öztuna Y. (1974). Sâdullah Ağa. Türk Müsıkîsi Ansiklopedisi içinde (1. Baskı. Cilt.2, s. 194). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ungay, M.H. (1981). *Türk Müsıkîsinde Usûller ve Kudüm*. Türk Müsıkîsi Devlet Konservatuvarı: İstanbul.
- Yavaşca. A. (2002). *Türk Müsıkîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları: İstanbul

BÖLÜM 4
CHAPTER

**ÇOK BİLEŞENLİ MODELLEME
PRAKSİSİYLE MÜZİK VE OYUN¹**

Aslı GALİOĞLU²

1 Çalışmanın bir bölümü 16–18 Mayıs 2022 tarihli Uluslararası Çocuk Sempozyumu “Müzikte Oyun Tabanlı Öğrenme Pratiği: Okul Bando Takımı Etkinliği” adıyla sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

2 Dr. Öğretim Üyesi, Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı. asligalioglu@gmail.com . ORCID: 0000-0002-5475-177X.

GİRİŞ

İnsan yaşamında kültürden kültüre farklılık gösteren müzik olgusu, bireyde kültürlenme sürecinde işlevsel öncülüğe de sahiptir. Müziğin üretim ve kullanım süreçleri, kendi içindeki birlikteliklerle çağrışım ve yönelimler taşıyabilir. Müzik yapabilmek için çalgılar üretirken aynı zamanda üretilen çalgılardan çıkartılan sesleri deneme anında ve bunu basit ritim kalıpları vasıtasıyla tekrar etme aşamasında müzik öğreniminin de ilk aşamaları gerçekleşir. Öğretme ve öğrenme zincirindeki halkalar bireyin kültürlenme boyutunun yeni örneğidir.

Bu çalışma, ilköğretimin ikinci kademesindeki öğrencilerin, müziği sadece bir kullanım ve eğlence boyutuyla değil aynı zamanda bir gruba ait olma, başarma ve ortak bir amaç için birlikte hareket edebilme yetileri kazandırma amacıyla gerçekleştirilmesini gözlemlemek, oyun tabanlı öğrenme pratiğinde müziğin işlevini ortaya çıkarmak amacı taşımaktadır.

12–15 yaş aralığındaki ikinci kademe öğrencilerle birlikte üretilen *trampet*, *baget* ve *shaker*'lar, bando vurmali çalgı prototiplerinden esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Basit Orff çalgıların üretimi için öğrencilere, evlerinde bulunan atık malzemeleri kullanma fırsatı tanınmış ve çalgıları yapma ve boyayarak güzelleştirme süreçlerindeki “üretim” aşamaları okulda ve birlikte gerçekleştirilmiştir. Çalgı üretiminden sonra gerçekleşen ikinci aşamada bando marşlarının ritim kalıplarından basit örnekler öğretilmiş ve “kendi marşları”nı oluşturmalarına olanak verilmiştir. Bu aşama aynı zamanda öğrencilerin kendi bando gruplarına verdiği “bando ismi belirleme” evresini de içermektedir. Üçüncü aşama olan “bando düzeniyle yürüyüş” kurallarıyla, kendi ürettikleri çalgılarla etkinlik gerçekleştirmeleri ise “meşrulaşma / meşrulaştırma” aşamasına gönderme yapar. Yaşanan tüm süreç içindeki gözlemler, görsel ve işitsel kayıt altına alınmış ve audio / video materyaller sonrasında incelenmiş ve yorumlanmıştır.

1. OYUN KAVRAMINDA NEDENSELLİK ARAYIŞI

Ne zaman oyun oynarız ve müzik ne zaman bu oyunlara dâhil olmaya başlar sorusundan yola çıktığımızda, oyun kavramının hangi yaşa hitap edebileceğini irdelemeye başlarız. Bu bizi çoğunlukla çocukluk dönemine götürür. Hayatımızın içinde oyun ne zaman vardı?

Mersin Devlet Opera ve Balesi, 17 Mart 2022’de G. Puccini’nin *Madama Butterfly* dünya prömiyeriyle gerçekleştirdiği Kukla Opera iki perdelik gösterimiyle¹ bu seneye ilginç bir imza attı. İlginç olmasının nedeni *Madama Butterfly*’ın konusundan kaynaklanır.

1 VOA Türkçe, 19.03.2022 tarihinde Mersin Devlet Opera ve Balesi, Giacomo Puccini’nin *Madama Butterfly* videosunu “Türkiye’de Bir İlk: Kukla Operası” başlığıyla paylaştı (URL–2, 2022).



Görsel 1: (solda) 1904 tarihli Hohenstein Madame Butterfly afişi (sağda) 2022 tarihli @mersindob afişi (URL-1)

Bir Amerikan subayı ile evlenmek uğruna dinini değiştiren ve bu yüzden ailesi tarafından reddedilen Japon bir genç kızın, kocasının onu terk etmesiyle gelişen lirik ve dramatik olaylar sonucu intihar etmesini konu alır. Bu noktadan bakınca oyun ihtiyacının yaşla ilgisi olmadığını görmek önemlidir. Batı sanat müziği eserlerine yüklenen “ciddiyet” beklentisinin bir kukla oyunuyla dram içeren bir sunumdan öteye geçmesi de Hobsbawm ve Ranger’ın (2006) “geleneğin icadı” söylemi noktasında ayrı bir inceleme konusudur.

Toplumsallaşma ve kültürleme (Güvenç, 1976; 1979; 2007) ediminde müzik önemli bir işleve sahiptir. Eğitmek ve öğretmek yüzyıllardır üzerinde düşünülen kavramlardır ve öğrenme -bilgi birikimi - aktarma ile bağlantılı olarak müzik eğitiminin elimizdeki en eski verileri Antik Yunan’a kadar uzanır. Özellikle Platon (MÖ. 427 [?] — 347) ideal devlet tanımında müzik ve beden eğitiminin gerekli olduğunu belirtir. “Hiçbir şey insanın içine ritim ve düzen kadar işlemez. Müzik eğitimi gereği gibi yapıldı mı insanı yüceltir, özünü güzelleştirir...” (1998) der. Nasıl ki toplumsal düzen ve birlik oluşturmak devlet için gerekli bir ön koşul ise; müzik eğitimi için odağa alınan “ritim ve düzen” de o toplum içindeki insana “yüce ve güzel bir öz” kazandırır. Her ne kadar müziğin çıkış noktasının yeri ve koşulları ya da ilişki boyutu–paylaşımları–aktarımı açısından spekülatif olmayan söylem dışında kökensel bir bilgiye sahip olamasak da müzik eğitiminin disiplinler gelişimi için başvuru Antik Yunan ve Platon tabanı, gelenekselleşmiş bir başvuru kaynağı olarak çoğu kez müzik literatüründe içkinleşmiştir.

Oyun kuramsal çerçevede psikoloji, sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimleri ve ekonomi gibi farklı disiplinlerce çalışılan, analizi üzerine düşünülmeğe başlandığında kendi anlam sınırlarını aşan bir kavramdır. Oyun teorisi ile ekonomik boyuttaki neden-sonuç ilişkilerine odaklanılır. Bu bağlamda taraflara sahip olma zorunluluğunu içinde taşır. Ortak uzlaşma olarak belirlenen ise her oyunun kendine ait kurallarının bulunması ve

tarafarca bu kuralların kabullenilmiş olmasıdır. Kuralların mevcudiyetiyle oyuna girdiği andan itibaren oyuncular bu kuralları yerine getirmeyi de taahhüt etmektedir. Oyunun çerçevesi önceden çizilir ve bu çerçeve içinde zamansal ve mekânsal bağlayıcılıklar yer alır. Bu bağlayıcı unsurlar oyunun gerilim ve heyecan unsuruna yardımcı olmak için vardır. Aslında yaşamın kendisini bir oyun olarak değerlendirmek de mümkün. Johan Huizinga yaşamı boyunca bir oyun içinde olan insana vurgu yapar ve oyunun kurallarının insanlar tarafından içselleştirildiğini ifade eder:

“Oyun belli bir yer, zaman ve irade sınırları gösterilen kurallara uyularak ve maddi yarar ve gereklilik alanının dışında cereyan eden bir faaliyettir. İster kutsal bir oyun, isterse sıradan bir bayram; ister bir ayin, isterse hoşça vakit geçirme söz konusu olsun, oyunun ortamı büyülenme ve heyecan ortamıdır” (2018: 181).

Huizinga, araç üreten insan anlamını içeren *homo faber* kavramının yanında “oynayan insan” *homo ludens*’in yer alması gerektiğini, bu şekilde insanın en az araç üreten kadar önemli bir işlev yerine getirdiğini vurgular. Tekerek, insanla var olan oyunun insanın “en temel” isteklerinden biri olduğunu ve ona soyut düşünme becerisini kazandırmakla birlikte, onu özgürleştiren “yaratıcı bir eylem” olduğunu söyler (2006). Anlam ve sembolik araçların üretimi bu süreçte başlar. İnsanı kültür öznesi ve aynı zamanda onun üretici varlığı olarak kabul ettiğimizde “simgesel üretme etkinliği”ndeki ilişkiselliğini değerlendirebiliriz. Oyun böylelikle bir taraftan temel bir ihtiyaç statüsüne bürünürken diğer yandan oynayanın yaratıcılığını ortaya koyabileceği bir alana dönüşür.

2. ÖĞRENME KAVRAMI

Tanımsal olarak, *öğrenme* ve ihtiyaç duyduğu *öğretme* davranışlarının birbirleriyle ayrılmaz bir ilişkiselliği vardır. Ontolojik olarak her ikisinin de gerçekleşme kapasitesi karşılıklı gereksinime sahiptir. Öğrenme, bilgi ve beceri kazanımına yol açar, uzun süreli ve kalıcı olabilme durumu vardır, davranış değişikliğine neden olur (Demirel, 2005: 94; Çelikkaya, 2006: 104; Bacanlı, 2003:145; Ulusoy, 2006: 140; Kılıç, 2004: 144).

Dib (1988) ve Colardyn (2004), kavramlarına göre *Formal*, *Non-formal* ya da *Informal* gerçekleşen bir öğrenme ve eğitim tiplerinden söz edilebilir. *Formal* öğrenme; düzenlidir, yapılandırılmış içeriklerden meydana gelir, amaçlıdır ve tasarlanmış olduğu için resmi tanınırlığa sahiptir. Müfredatın yönetimi yoluyla da kurallıdır ve işleyişi yönetmeliklerle sağlanır. İçerik olarak *formal*’e benzeyen fakat uygulama süreci farklı işleyen *non-formal*, yüz yüze olmayı gerektirmeyen ama yine de öğrenen açısından belli bir amaç taşıyan etkinlikleri kapsar. *Informal* ise daha çok deneysel öğrenmeye, bilinç-dışı da gelişebilen, yapılandırılmamış, *formal* gibi gereklilikler taşımayan etkinliklerdir. Fakat bu etkinlikler müfredat

kapsamında gerçekleşirse *formal* ya da *non-formal* olma durumuna geçer.

Öğretme ve öğrenme tasarısındaki hedefler, içerikler ve yöntemler temelde görevlerin hangi mekân ve araçlarla gerçekleşeceğini yolunu belirler. Hedef-içerik ve yöntem kombinasyonları öğretme davranışını bir yönüyle öğrenen kapasitesi ve koşullarıyla da ilişkilendirir, çünkü bu uygunluklar sınırlılıkları doğurabilir. Hedeflenen kazanımların yeniden yapılandırılması girişimiyle sonuçlanabilir. Nolte'ye göre “müziksel öğrenme hedefleri bir şeyi tanımlama özelliğine sahiptirler. Hedefler, kendilerine bir değer biçilen öğrenme çıktılarını tanımlarlar. Belli normlara, öncelikle de ilgili kültür ve toplumda kök salmış eğitimsel ve müziksel normlara tabidirler” (2021: 48).

3. MÜZİK EĞİTİMİNDE ÖĞRETME MODELLERİ

Editörlüğünü yaptığı *Müzik Eğitiminde Çok Bileşenli Pedagojik Yaklaşımlar ve Öğretme-Öğrenme Yaklaşımları-Tasarılar, Yöntemler, Modeller* isimli kitapta Kalyoncu (2021), müzik eğitiminin temel ilkelerini gözetken pedagoji ve öğretim konularını tabanına alır. Öğretme ve öğrenme yaklaşımını “didaktik” kavramında bütünler. Sözü geçen kaynak, müzik eğitimi alanında doktora tezlerinden üretilmiş bölümlerle öncelikle farklı yöntem, model ve yaklaşımları tarih-anlam-kuram sistematüğinde tanıtır ve kitap sonunda eğitimde kullanılabilir uygulamalarla örnekleriyle sunar.

“20. yüzyılın başlarında bağımsızlaşan, 1960'lardan itibaren geniş çaplı yapılanarak bilimsel kimliği pekişen Müzik Pedagojisi (Müzik Eğitimi Bilimi) ise uygulama boyutuna odaklanan ‘Müzik Eğitimi’nden farklı olarak müzik eğitimine dair her hususu kuramsal ve bilimsel düzeyde ele alan akademik bir disiplindir” (Kalyoncu, 2021: 5).

Bu bağlamda didaktik yaklaşım, süreçte somut olanı vurgular. Pedagoji ise; görüş ve değerlerden bağımsız olarak düşünülemeyeceği için ideali yansıtır ve soyuttur. Algı ve anlayışın geliştirilmesini, insanı geliştirmeyi ve iyileştirmeyi hedefler. Herhangi bir müzik dersi içinde farklı kullanım modellerine aracılık etmesi sebebiyle sahip olduğu özgün öğretim yöntemi ve araç-gereç kombinasyonları, öğrenme alanları, amaçları, içerikleri, aktiviteleri, yöntemleri, hedef davranışları düşünüldüğünde bazen bu yaklaşımlar bir arada kullanılabilir. Kalyoncu yaklaşım birlikteliğine gönderme yapan bu türü “çok bileşenli” olarak tanımlar (2021). Nolte ise öğretme ve öğrenme tasarılarının teorik temellerini incelerken pedagojiyi üç başlıkta değerlendirme gerekliliğini sunar: müzik pedagojik 1) praxis², 2) didaktik ve 3) pedagojik araştırma (2021: 43). Pedagojik uygu-

2 Praxis: Alman Düşünürü Karl Marx'ın ileri sürdüğü *praxis* deyiimi, bütün olarak insan etkinliğini dile getiren bir deyimdir. Praxis, Yunanca *yapmak* anlamındaki *prag* kökünden gelir. Bilimsel çalışmalardan sanat ve politika çalışmalarına kadar her çeşit insan çalışması ve etkinliği praxis kavramı içindedir. İnsanın her türlü *yapmak* eylemi praxisi verir (Hançerlioğlu, 1973: 261-262).

lamanın ön şartı didaktik planlamadır ve öğretmen-öğrenme hususundaki ihtiyaç duyulan bilgi de pedagojik araştırmalardan elde edilir.

Geliştirme, iyileştirme ve ideal olan için dönüştürme ihtiyacı pedagojinin de zaman içinde gelişimine neden olur. Yaklaşımlar uzamsal ve uzlaşımsal bağlamda pedagoji kavramını da geliştirir. Pedagoji kültürden ve çevreden bağımsız değerlendirilemez. Koşullar ve şartların değişimi, imkânların yeterliliği ölçüsünde zamandizininde yaşanan düşüncenin dönüşümüyle bağlantılı olarak gelişir. Türkiye’de bu yaklaşım değişikliğini 2007–2008 eğitim öğretim yılında Milli Eğitim Bakanlığı’nın öğrenci merkezli yapılandırıcı yaklaşımını temele alması örneği olarak görürüz. “...bilgileri ve kuralları ezberlemeye dayalı eğitim sistemlerinin önemi gün geçtikçe azalırken; bilgilerin sürekli olarak güncellenebilmesine olanak sağlayan, öğrencilerin aktif olduğu birey merkezli eğitim sistemlerinin önemi artmıştır” (Nacaklı ve Kurtuldu, 2011: iii). McNichols (1999) yapılandırmacılık kavramı ile bilgi kuramsal çerçeve-*epistemoloji* ile eğitim bilimleri ve teorisi alanı *pedagojiyi* kaynaştırır.

Farklı yollar aramanın nedenleri arasında; coğrafik farklılıklar, kültürel çeşitlilik, okul türlerinin değişimi, öğretim süreçlerine öğrencinin aktif katılımı, toplumsal dönüşümler, farklı disiplinlerle *inter* veya *multi* çalışabilme fırsatı, teknolojik gelişimler ve davranışsal farklılıklar gelir. Harmanlandığında özellikle 20. yüzyıl başından bu yana eğitim kelimesine vurgu yaptığı yönere göre farklılaşan yaklaşım türlerinin çeşitliliğine tanık oluruz. Müzik eğitimi alanında kullanılan yaklaşımlar: *Programlı, Tam, Bütünleştirici, Yaşantısal, Eylem Odaklı, Aktif, Proje Tabanlı, İş Birlikli, Yapılandırıcı*, vs. öğrenme modelleriyle çeşitlenirken belli başlı müzik yaklaşımları Madeleine Carabo-Cone (1915-1988)’un *Carabo-Cone Metodu*; Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950)’un *Jaques-Dalcroze Yöntemi*; Carl Heinrich Maria Orff (1895-1982) ile Gunild Keetman (1904–1990)’un *Orff-Schulwerk Metodu*; Zoltán Kodály (1882-1967)’nin *Kodály Yöntemi* sayılabilir.

Carabo-Cone Metodu: Müzikli bir oyun alanında oyun oynamak üzerine gelişen felsefesiyle müzikli oyunların fiziksel kurgusu, yaratıcı ve dramatik unsurlarla birleştiğinde, müzik öğrenimi için temel ihtiyaçları sunar. Metodolojik olarak sensory (duyu)-motor yaklaşımını benimser (Tabuena, 2021).

Jaques-Dalcroze Yöntemi: Geliştirme, iyileştirme ve dönüştürüp geliştirme anlamlarına gelen eğitimdeki reformist hareketler günümüzde “pedagojik reformasyon” olarak tanımlanmaktadır. Pedagojik reformasyonda özeld müziğin eğitiminde öncelikli ritim ve dans hareketleri temelinde oturduğunu görürüz (Kalyoncu, 2021; Özmenteş 2021:). Vücut birincil enstrümandır; müzik, hareket, zihin ve bedeni birleştirir. Felsefesinde birincil hedefi, bir müzik aletinin yardımı olmadan müzikal düşünmeye,

müzik okumaya ve yazmaya hizmet edecek iç kulağı geliştirmektir. Metodolojisi ritim, solfej ve doğaçlama üçlüsünden oluşur.

Orff-Schulwerk Metodu: “Orff, *Elementer Müzik ve Hareket Eğitimi* nin kurucusu kabul edilmektedir” (Kalyoncu, 2021: 23). Bu metot bir oyun ögesiyle tanıtılır. Felsefesinde oyunla herkese bir şans sağlamak yatar, bu nedenle müzik özgürlüğü ve doğaçlama, bir çocuğun müzik öğreniminin önemli bir parçasıdır. Metodolojisi şarkı söyleme, dans etme, oyunculuk ve vurmali çalgıların kullanımının bir karışımı üzerine temellenir.

Kodály Yöntemi: Ses birincil enstrümandır. Şarkı söylemek, müzikal öğrenmenin temelidir. Felsefesinde herkesin müzikal yeteneği vardır, bu nedenle müzik eğitime küçük yaşta başlamalıdır. Metodolojisi Solfej El İşaretleri, müzikal steno notasyon ve ritim solmizasyonu kapsar (Özeke ve Çelikaş, 2021)

4. BANDO TAKIMI ETKİNLİĞİ

Nasıl ve neden öğrendiğimiz sorunsalı teorik olarak tasarlanmış bir tasarı temeli zincirine uzanır. Ortaya çıkan bütün kapsam bir dayanak temelinde oturur. İzmir Narlıdere Kılıçarslan Ortaokulu’ndaki öğrencilerle 2019 yılında yaptığım çalışma etkinliği esasen içlerinden birkaçının 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı sırasında ilçenin meydanındaki kutlamalara katılan lise öğrencilerinin bando takımını görüp “peki ya biz?” sorusunu müzik dersinde sınıfa taşımasıyla başladı. Resmigeçit töreni yapılırken bando kıyafetlerini ve çaldıkları çalgıları görüp etkilenmeleri aslında Güvenç’in “*kültürleme*”³ kavramının odağını oluşturur. Güvenç (1979), *kültürlemeyi* çocuğun ya da ergenin doğumdan ölüme kadar bilinçli ya da bilinç-dışı etkinlikler bütünlüğü içindeki eğitimi olarak tanımlar. Böylelikle resmigeçidini yaparken gördükleri bando, öğrencilerin bulunduğu çevre içinde ilk defa karşılaştığı, ne olduğu sorusuna cevap olarak gözleyerek edindikleri veriyle kendilerinin de dâhil olmak istediği bir grup ve deneyimlemek istedikleri bir etkinlik haline gelmişti. Hemen bir takım olmak istediler. Üst makamlara başvurduğum ama sonuç alamadım. Kendilerine bando takım çalgılarının tedarikinin pahalı olduğu için gerçekleştiremediğinden bu isteklerinin yerine getirilemediğini, okul bütçesinin çok üstünde bir fiyat olduğu için istedikleri kıyafetlerin ve çalgıların alınmayacağını söyledim. Ekonomik koşullar, haliyle öğrencilerin moralini çok bozdu fakat “onlar gibi çalmak” istiyorlardı.

Uzun konuşmalarımız sonucunda ilk adımlar atılmaya başlandı. Öğrencilerin seviyesi ritimsel nota okuma kapasitesinde değişti. Her ne kadar müfredat içinde “önceden öğrenilmesi gereken seviye” olsa da yaşları iti-

3 Kültürleme (enculturation), kültürleşme (acculturation), kültürlenme (culturation) ve kültür değişmesi (culture change) için bkz: *Dictionary of Social Sciences*, UNESCO, 1964. Kültür değişmesi için, ayrıca bkz: (Malinowski, 1945), (Turhan, 1951) ve (Güvenç, 1976).

bariyle zamanı bölme işlemini soyuttan somuta çevirmeyi ya da simgesel olarak gördükleri nota şekillerini zamansal olarak bölümlenerek tartımsal vurmayı bilmiyorlardı. Dolayısıyla işin hem müzik eğitimi boyutu hem de parasız bir bando takımı kurma boyutu vardı. Bu da hem çalgı üretilecek, hem de ritimsel çalmak için gereken bilgi paralel olarak öğrenilecek demkti. Fikrin özü evlerindeki atık malzemeleri nasıl kullanabileceğimiz doğrultusunda ilerledi ve çalgı yapımı aşamaları başladı.



Görsel 2: Küçük sınıflar *shaker* yapım aşamasında (Fotoğraflar: Aslı Galioglu arşivi).

Önce katılan tüm öğrencileri velilerden onam formları alındı. Okulda gerçekleştirilecek de olsa müzik dersine yönelik olmasına rağmen müfredat içinde yazmayan bir faaliyete katılımın sağlanabilmesi ancak bu koşullar altında gerçekleşebilirdi. İlkokul 4. ve 5. sınıfları çalgı yapımına dâhil olmak istediklerinde *shaker*'lar için gereken kuru bakliyatı sayma işini onlar üstlendiler ve bir gruba dâhil olma tatminini yaşama şansı elde ettiler. Sayılar çok önemliydi, yanlış yaptıklarını düşünürlerse veya sayıyı unuturlarsa baştan başlıyorlardı. Bir pirinç tanesi eksik ya da fazla olamazdı, buna tahammülleri yoktu. İşlerini büyük bir ciddiyetle yapıyorlardı, bir o kadar da mutluydular. Neden mutlu olduklarını sorduğumda, çünkü “büyüyünce biz de bandoya gireceğiz” cevabını aldım. Bandonun ne olduğunu bilmeseler de o gruba ait olabilme ideali taşımaları aslında kendileri için daha çok bir oyun süreciydi.

Bu süreçte bando takımını oluşturmak üzere yola çıkan öğrenciler trampet'lerini hazırlamak üzere evlerinden boş yoğurt kaplarını getirdiler. Kap, kurdele, boyalar, maskeler, eldivenler ve kuru bakliyatların hepsinin maliyeti öğrenciler tarafından karşılandı. Bagetlerini ise alışveriş merkezlerinde satılan ahşap çöp şiş çubuklarını bantlayarak yaptılar.



*Görsel 3: Öğrenciler trampetlerini üretip boyama işlemlerini yaparken
(Fotoğraflar: Nevrez Öztürk arşivi).*

Yoğurt kaplarının ve kola kutularının rengini beğenmeyen öğrenciler, onları boyamak istedi. Renk seçimi konusunda özgürdüler, üretim ve süsleme süreçlerinde demokratik bir seçimle trampetlerini kendi isteklerine göre renklendirdiler. Rehberliğim dışında olaya gözlemci olarak katıldım.

Üretirken yaşanan haz, keyif ve sosyalleşme öğrencilerin kazanımlarından bazılarıydı. Bir grup olarak yaptıkları işleri, yanlarına gelip kendilerini izleyen grup dışı arkadaşlarına, öğretmenlerine ve okul müdürüne anlatıyorlardı. Büyük bir titizlikle ve uzun zaman harcayarak renklendirdikleri trampetlerini, okul kurallarına bağlı kalarak ve temizliğe özen göstererek hazırlamışlardı. Okulun kurallarına uyum gerçekleşirken, kendi kurallarını da oluşturmayı seçmiş, birbirlerine yardım etmiş ve sonucu sahiplenmişlerdi. Hepsi aynı okulda olmalarına rağmen, okul öğrencisi olmalarından daha önemli hale gelen “aynı okul içinde ayrı bir grup” olmuşlardı ve bu durum onlar için keyifliydi. Çünkü “biz” kavramı ve bilinci grup içinde gerçekleşmekteydi. Yaptıkları işi tanıtırken bir yandan da gruplarını meşrulaştırmaya başlamışlardı. Bu süre içinde kendilerine isim bulma arayışları başladı fakat uzun bir süre kararlarını netleştiremediler.

Çalgıları üretirken deneme ve duyma tekrarlarıyla ses çıkartıyorlardı. Fakat seslerin düzensiz ve rastgele olması yeterli gelmediği için “nasıl birlikte çalacağız” sorusunu sormaya başladılar. Çalgılar hazır, üretim aşaması tamamlanmıştı ama birlikte çalma ve birlikte marş adımlarıyla yürüme becerileri için ihtiyaç duydukları, eşzamanlı çalın aynı anda nasıl hareket edecekleri sorunuordu. Dolayısıyla işin ritimsel nota öğrenimi ve marş çalma süreçleriyle gerçekleşecek ikinci aşamaya geçmek gerekiyor.

du. Kâğıt üzerinde nota şekillerinin tartımlarını şehir isimleriyle bağlantılı formülüyle öğretmek ve bunu sağ ve sol ele paylaştırmamızın yolunu kavratma noktasında devreye girdim. Nota öğrenimi için yazmaya ve uygulamaya ihtiyacımız vardı. Şehir isimlerini kullanarak soyut olan zaman kavramını somutlaştırma denemelerini yaparken uyguladığımız yol basitten karmaşığa bir sistemin izini sürmektir. Dört dörtlük ölçü sayısında ölçülerin her birinin nota yazımında ne şekilde oluşabildiğini görmeleri de sağlanmış oluyordu.

Şekil 1: Basit örnekleri üzerinde nota ve ritim çalışmaları

Müziğe ait kuvvetli ve zayıf zaman kavramlarının sağ el ve sol el yerleşimini yaptıktan sonra basit şekillerden (Şekil-1) daha karmaşık şekillere (Şekil-2) geçtik. Bir vuruşun içindeki bölümlenmeleri ve birleşimleri öğreniyorduk. Çalgılarda sesli ve sessiz süreleri öğrenirken nota yuvarlaklarının, çubuklarının (saplarının) ve çengellerinin ne anlama geldiğini öncelikle yazarak sonrasında ise *body percussion* tekniği ile vücutlarına vurarak ses çıkarıyorlardı.

Şekil-2: Basitten karmaşığa ritimsel çalışma örnekleri

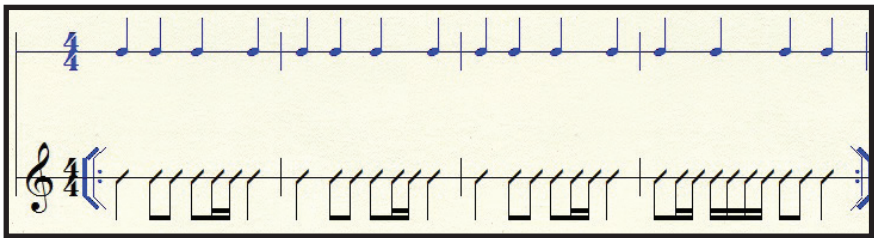
Böylelikle yavaş yavaş bando marşlarının da nasıl olduğunu da kavradılar. Örnekleri vücutlarıyla veya bagetleriyle doğru el ve doğru zamanlama kurallarına dikkat ederek çalmaları gerektiğini ve birbirlerine uyma zorunluluklarını öğrendiler (Görsel-4).



Görsel 4: Nota ve ritimsel çalışmalar için iç mekândaki uygulamalar
(Fotoğraflar: Nevrez Öztürk arşivi).

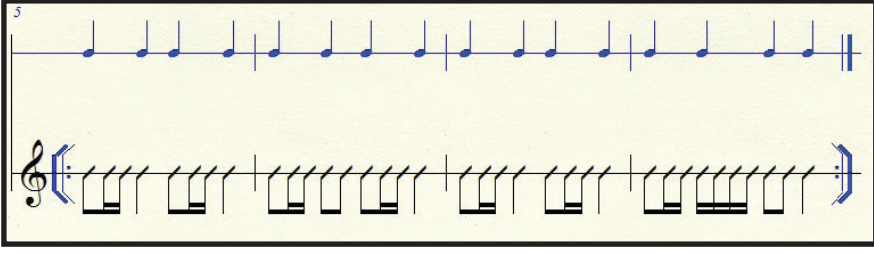
Grup içinde birbirini dinleme ve birlikte hareket edebilme kuralını gerçekleştirmiş oluyorlardı. Bunun için teneffüslerini harcamak, onar dakikalık mola sürelerini değerlendirmek eğlenceliydi.

Sıra kendi bandolarına isim vermeye geldi ve yine demokratik olarak önerileri oylama kararı aldılar, sonuç olarak *Genius Band* adında anlaşıldılar. Fakat bu grubun kendilerine ait özel bir marşı olmalıydı ve birinci marşlarını kendileri ürettiler. Şehir isimleri üzerinden bando marşı üretmek uygulama yönünden rahat geldi ve öğrendiklerini önce uygulayarak sonra ise nota üzerinde müziksel yazma biçimine kendileri dönüştürdüler. Altta yer alan marş *Genius Band*'in birinci marşıdır:



Şekil 3: *Genius Band* 1. Marşı

Genius Band için ürettikleri ikinci marşları aslında birinciden çok daha karmaşık değildi ama farklı olması onlar için yeterliydi. Sadece ilk üç ölçüyü değiştirseler de “o, ikinci marş!”tı:



Şekil 4: Genius Band 2. Marşı

Ortaya iki marşı sahip bir bando takımı çıkmıştı. Tüm öğrendiklerini ürettikleri çalgılarla kurallara uygun çalmak için hevesleri vardı ama hem çalıp hem yürüme koordinasyonunu sağlamaları gerekiyordu. Bu noktada çok zorlandılar. Çoğu hem çalıp hem yürüyemiyordu. Okul bahçesinde defalarca yürüyüş adımlarıyla tekrarlar yapıldı, pekiştirildi (Görsel-5).



Görsel 5: Genius Band marş temposunda yürüyüş çalışmaları (Fotoğraflar: Nevrez Öztürk arşivi).

Sonunda *Genius Band* ile kendilerine ait marşları olan, 26 kişilik bando takımını oluşturmuşlardı. Yapararak ve yaşayarak ürettikleri çalgılarla marşları eşliğinde yürüyebiliyor hatta pratik yapmak için hafta sonlarında okula koşarak geliyorlardı.

Bu çalışma, *kültürleme* kavramıyla birlikte eğitimde modelleme işleminde “çok bileşenli” olma örneği sunar. Birçok yaklaşımın bileşkesini taşıdığı için her bir aşama farklı bağlamlarda sınıflandırılabilir. Müziğe ait öğretim ve eğitim örtük bir yapıda öğrencilere oynusallaştırılarak ve-

rilmiştir. Kişisel gelişim için oyunla öğrenimin her yaşta önemli bir payı vardır ve düzeneğin kurulumu çeşitlendirilebilir. Müzik ve oyun tabanlı öğrenme pratiklerinde öğrenci çok çeşitli kazanımlar sağlar: bir gruba ait olur, bedensel koordinasyon gerçekleştirmek için pratik yapar, koordinasyonunu geliştirir, notaları öğrenir, zamanı somutlaştırır, psikolojik olumlu duygular geliştirir, grup kurallarına uymayı deneyimler, sosyalleşir, çevresine ürününü sunarak kişisel beğenilme ve tatmin duygularını yaşar vs. Elbette ki kazanımların sayısı arttırabilir. Çalışmam nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bir yöntemle ilerlemiş ve neticesinde öğrenciler ve velilerden olumlu dönütler de alınmıştır.

Son Söz Yerine

Müzik eğitimi programlarının altında yatan felsefe, öğrencinin müziği bir ifade aracı olarak kullanılabilirliğini fark etmesi ve bu niteliklere karşı duyarlık kazanmasıdır. Farklı müzik öğretim stratejileri ve modelleri, ihtiyaç duyulan amaç ve hedefleri yerine getirmek için bir rehber niteliği görebilir ama şartlar ve olanaklar bu noktada belirleyicidir. Ortamın fiziki yeterlilikleri, ekonomik imkânları, öğrencinin düzeyi ve yetiştiği veya bulunduğu çevreyle bağlantılı kültürel sermayesi, öğretmenin yeterliliği ve yaratıcı yönü vs. koşulları belirleyen etmenlerden bazılarıdır. Akademi de aday öğretmenlere ders verip öğretim stratejisi geliştirmekle ilgilenen, kimi akademisyenlerin çalışmalarında ders planı örneğinde sundukları *araç-gereç* başlığında karşılaşılan “*piyano ile çalınır*” gibi benzer ifadeler Türkiye’nin tüm coğrafi bölgeleri için veya tüm okullar için geçerli olmaz. Alanda tecrübesi olmayan çoğu akademisyenin düştüğü hatalardan biri budur. “Milli Eğitim okullarının hepsinde piyano var mıdır?” veya “taslak planlar, uygulanacak alan özelinde mi hazırlanmıştır?” soruları bağlamında örnek planların yeniden değerlendirilmesi ve aday öğretmenlerin doğru yönlendirilmesi gerekmektedir. Bu noktada verilen cevaplarla “özgün olma” açıklaması ise soyut bir söylemdir.

Tartışma yaratmayacak bir şekilde bu çalışma için tespit edilen en temel eksiklik karşılanmayan ekonomik yetersizliklerle ilişkilidir. İzmir gibi büyük bir metropol şehrinin merkez ilçelerinden birinde bulunmasına rağmen yaşanan ekonomik yetersizlikler ve araç-gereç temininin sağlanamamasına karşın; öğrencilerin müzik yapma ve üretme isteklerinde karşılaştıkları engeller halihazırda sistemsiz sıkıntıları gündeme getirirken üretilen ders plan tasarımlarını ve belirlenen amaç-hedef-kazanım doğrultusundaki ders müfredatlarını sorgulatır niteliğe dönüştürür. Bu bağlamda yapılan her türlü hazırlık Notle’in ifade ettiği gibi “sadece akla uygun bir şekilde gerekçelendirme değil aynı zamanda potansiyel olarak da ulaşılabilir olma potansiyeli” taşınmalıdır (2021: 47). Herhangi bir yöntemle birbirlerinden ayrı sınırları çizilerek öğreticiye özgürlük tanıdığı düşünülen planlar/çerçeveler/kazanımlar şeklinde maddeleşen sunumlar somut içe-

riksel söylemler olmalıdır. Uygulamaların yapılması gerekir ve akademinin ve öğretmenlerin bu konuda birlikte çalışmasını gerektirir. Aksi halde müfredat ve planlanan tasarılar kâğıt üzerinde kalmaya mecburdur. Müzik eğitimi, sosyal çevre, fiziki, sosyolojik, ekonomik ve ideolojik tutumların bir bileşkesi olarak ele alınmalıdır. Eğitimde belirlenen hedef/içerik/yöntem ve araç gereç, olanaklarla doğrusallık göstermelidir.

Eğitim denen süreç zaman ve mekânla, ayrıca araç ve imkânlarla ilişkilidir. Çeşitlilik, farklılaşan yetenekler ve öğrenme potansiyelleri göz önüne alındığında müzik eğitiminin genel hâkim hedeflerini karşılayacak uyumlu yöntem kullanımı elbette ki önemlidir. Fakat daha da ötesinde sürece ortak olarak öğrencilerin aktif katılımlarıyla çoklu yöntemlerin kullanılabilmesi yapılanmaların oluşumuna olanak sağlamak dikkate alınması gereken bir noktadır. Müzik dersine ait bilgi birikimlerinin aktarımı böylelikle yaparak-yaşayarak öğrenme ilkeleriyle kolaylıkla gerçekleşebilir. Birey bir grup içinde güven ve başarı duygularını kazanır. Bireysel kazanımlar öğrenme hedeflerine ulaşmayı hızlandırır. Sosyokültürel kimliğinin tanınmasıyla bireyin ait olduğu grup içinde meşrulaşması, etkin olarak katıldığı grupta ürettiklerini meşrulaştırması, analiz ve performans yoluyla müzik ve sanattaki temel kavram ve süreçleri anladığını gösterir.

KAYNAKÇA

- Bacanlı, H. (2003). *Gelişim ve Öğrenme*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Çelikkaya, H. (2006). *Eğitim Bilimine Giriş: Eğitimcilik ve Öğretmenlik*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Danielle Colardyn, J. B. (2004). Validation of Formal, Non-Formal and Informal Learning: policy and practices in EU Member States. *European Journal of Education*, 70-89.
- Demirel, Ö. (2005). *Eğitim Sözlüğü*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Dib, C. Z. (1988). Formal, non-formal and informal education: concepts/applicability. *Cooperative networks in physics education*, 173, 300–315.
- Güvenç, B. (1976). *Sosyal ve Kültürel Değişme*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür* (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güvenç, B. (2007). *Kültürün ABC'si* (4. basım). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1973). *Felsefe Sözlüğü* (2.basım; s: 261–262). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hobsbawn, E.ve Ranger, T. (2006). *Geleneğin İcadı* (çev: Mehmet Murat Şahin). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Huizinga, J. (2018). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (çev: Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kalyoncu, N. (2021). Müzik Eğitiminde Çok Bileşenli Pedagojik Yaklaşımlar ve Öğretme-Öğrenme Yaklaşımları-Bir Giriş Denemesi. N. Kalyoncu (Ed.), *Müzik Eğitiminde Çok Bileşenli Pedagojik Yaklaşımlar ve Öğretme-Öğrenme Yaklaşımları-Tasarılar, Yöntemler, Modeller* içinde, (s. 3–41). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kılıç, M. (2004). Öğrenmenin Doğası. B. Yeşilyaprak (Ed.) *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi* içinde (s:144–168). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Malinowski, B. (1945). *The Dynamics of Culture Change: An Inquiry into Race Relations in Africa*. New Haven: Yale University Press.
- McNichols, T. J. (1999). Deconstructing constructivism: The Kantian connection. *Journal of Philosophy and History of Education*, 49, 141–146.
- Nacakcı, Z., ve Kurtuldu, M. (2011). *Kuramdan Uygulamaya Müzik Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Nolte, E. (2021). Müzik Öğretme-Öğrenme Tasarılarının Teorik Temelleri. N. Kalyoncu (Ed.), *Müzik Eğitiminde Çok Bileşenli Pedagojik Yaklaşımlar ve Öğretme-Öğrenme Yaklaşımları Tasarılar, Yöntemler, Modeller* içinde (s. 43–77). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Özeke, S. ve Çelikleş, H. (2021). Zoltán Kodály: Felsefesi-Yöntemi-Uygulama-

ları. N. Kalyoncu (Ed.), *Müzik Eğitiminde Çok Bileşenli Pedagojik Yaklaşımlar ve Öğretme-Öğrenme Yaklaşımları Tasarılar, Yöntemler, Modeller* içinde (s. 173–214). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Özmenteş, G. (2021). Jaques-Dalcroze Yöntemi'nin Zamanötesi Eğitimsel ve Kültürel Bileşenleri: Hermenötik Bir Bakış. N. Kalyoncu (Ed.), *Müzik Eğitiminde Çok Bileşenli Pedagojik Yaklaşımlar ve Öğretme-Öğrenme Yaklaşımları Tasarılar, Yöntemler, Modeller* içinde (s. 79–114). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Platon. (1998). *Devlet I-II*. A. (çev: Erhat S. Sinanoğlu) Ankara: Çağdaş Yayıncılık.

Tabuena, A.C. (2021). Carabo-Cone, Dalcroze, Kodály, and Orff Schulwerk Methods: An Explanatory Synthesis of Teaching Strategies in Music Education. *International Journal Of Asian Education*, Vol. 02, No. 1, March 2021. <https://doi.org/10.46966/ijae.v2i1.88> Erişim:18.04.2021.

Tekerek, N. (2006). Oyun Kavramı'ndan Drama'ya Drama'dan Dramatik Eğitime. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 22: 47–73. ISSN: 1300–1523.

Turhan, M. (1951). *Kültür Değişmeleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınlarından No; 479.

UNESCO. (1964). *Dictionar of Social Sciences*, Gould, J. ve W. L. Kolb (Ed). Londra: Tavistock Publications.

Ulusoy, A. (2006). Eğitim Öğrenme İlişkisi Temel Kavramlar A. Ulusoy (Ed.) *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi* içinde (s: 137–148). Ankara: Anı Yayıncılık

URL–1 (2022). Mersin Devlet Opera ve Balesi Instagram hesabı, Madama Butterfly Kukla Opera / 2 Perde, <https://www.instagram.com/mersindob/@mersindob> Erişim: 26.02.2022.

URL- 2 (19.03.2022) Türkiye'de Bir İlk: Kukla Operası <https://www.voaturkce.com/a/turkiye-de-bir-ilk-kukla-operasi/6490940.html>. Ayrıca bak: <https://www.youtube.com/watch?v=QjmlMZY5BBM> . Erişim:19.12.2022.

BÖLÜM
CHAPTER 5

**GELENEKSEL BALKAN GİYSİLERİ
ÖRNEĞİNDE; EKOLOJİK GÖMLEK
TASARIMLARI¹**

Şükran TÜMER²

1 Ege Üniversitesi Etnografya Müzesindeki geleneksel balkan giysilerinin in-
celenmesi, gömlek ve yelek örneğinde alternatif tasarımlar isimli tezden üre-
tilmiştir.

2 Öğretim Görevlisi Ege Üniversitesi Emel Akın MYO

İnsan Toplumsal bir varlıktır. Yalnız yaşayamaz. Bu nedenle toplum içinde yer edinmeye, diğerleri gibi olduğunu göstermeye çalışır. Bu tavrını ait olduğu toplumdakiler gibi giyinerek ortaya koyar. İnsan aynı zamanda bireysel bir varlıktır ve toplumdakilerden bir şekilde sıyrılıp fark edilmek ister. Bu nedenle giysilerinde diğerlerinden farklı olan ayrıntıları da taşır. Giyimle ilgili ayrıntılı bir araştırmanın en doğru sonucu, söz konusu coğrafik alandaki tüm bireylerin giysilerinin tek tek incelenmiş olmasıdır. Şu an elinizde bulunan bu çalışmada geçmiş bir Tarih ve geniş bir Coğrafya söz konusudur, dolayısı ile araştırma çoğunlukla yazılı kaynaklar, konunun uzmanı kişilerle yapılan görüşmeler, müzeler, müze arşivleri ,ve günümüze kadar korunmuş ulaşabildiğimiz birkaç örnek giysi çerçevesinde oluşturulmuştur.

Araştırmada Ege Üniversitesi Etnografya Müzesinde bulunan balkan giysilerini oluşturan görsel unsurların yanı sıra giysinin temel yapıtaşı olan kumaş özelliği üzerinde de durulmuştur. Giysiler tek tek incelenmiş genel bir profil ele alınarak müzedeki Balkan giysilerinin genel tanımları yapılmıştır.

‘Ekolojik Moda’ dediğimiz doğal kumaşlarla tasarım yapmak artık bir moda akımı oldu , ‘Natural and chic ’ ya da ” ekolojik gömlekler “ adını verdiğimiz gömlek koleksiyonu hazırlamak gereği doğmuştur. Geçmişin izdüşümlerinde müzelerdeki ve sandıklardaki gelinlikler de araştırılarak gelenekten geleceğe sürdürülebilirliği anlatan bir koleksiyon hazırlanmıştır. Günlük hayatımızda yiyip içtiğimiz ürünlerin organik olmasına dikkat ederken günlük kıyafetlerimizde de doğal ve nefes alan kumaşlardan yapılan giysiler ödemiş ipeği ,keten kumaşlar iğne oyası , kanaviçe işleme, kasnak nakışı gibi süsleme teknikleri ile bezenmiştir.

Minimalist yaşam felsefesiyle hayatımızdaki fazlalıkları aza indirerek, aklımızdaki tasarım fikirlerini geleceğin giyim stilleri ile harmanlayarak hem sağlıklı , çevreye ve doğaya duyarlı “ ekolojik gömlekler “ den oluşan ; “Natural and chic” koleksiyonu ile dönüşümün öyküsünü anlatmaktadır.

Günümüz moda döngüsü içerisinde nerdeyse temel bir kaynak haline gelmiş etnik giysilerin modernize edilmesi olgusu ile Modaya ilham veren Çin, Hint, Mısır, Yunan, Anadolu ve Balkan giysiler. vb. gibi uygarlıkları kendi varlıklarını günümüz giyim ayrıntılarında adeta ölümsüzleştirmektedir. Bu bakış açıları ile:

- Kendi kültürümüzün giyim hazinelerini tanımak.
- Ege Üniversitesi Etnografya Müzesindeki Balkan giysilerinin tanımını yapmak
- Moda’ya yeni ilham kaynakları sunmak

- Gelenekten geleceğe sürdürülebilirliği anlatan bir koleksiyon hazırlanmıştır
- Giysinin zaman içerisinde oluşum sürecini incelemek
- Komşu ülkelerin giyim münasebetlerini kültür paralelinde gözlemlemek
- Doğal kumaşlarla tasarım yapmak artık bir moda akımı olmuştur
- Giyimün müzik kadar evrensel ve insana ait vazgeçilmez bir olgu olduğunu vurgulamak, araştırmanın gerekçeleri olarak görülmüştür. Özellikle Ege Üniversitesi Etnografya müzesinden seçilmiş gömlek ve yelek formlarından yola çıkılarak gelenekselden moderne bir koleksiyon oluşturmaktır. Oluşturulan koleksiyonda özellikle gerçek ipek ve keten kumaşlar kullanılmıştır. Gömleklere görülen geleneksel süslemeler güncellenerek; iğne oyası, kanaviçe işleme, kasnak nakışı teknikleri uygulanmıştır.

1. EGE ÜNİVERSİTESİ ETNOGRAFYA MÜZESİ TARİHÇESİ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızlı gelişen bilim ve buna dayalı oluşan teknik, toplum yaşamını da hızlı bir değişime doğru götürmektedir. Kişisel ve toplumsal gelişimde çağdaş dünya ülkelerinin teknolojik ve ekonomik gelişimine ayak uydurmak, yenilikleri izlemek, bilimsel yöntem ve teknikleri kullanmak yaşamımızda zorunluluk haline gelmiştir. Bu durumda geleneksel kültürün bu süreçlerden etkilenmemesi olanaksızdır. Bir ulusun bireylerini birbiriyle kaynaştıran en önemli bağ, kendi ortak kültürel değerleridir. Bu zenginlik kuşaktan kuşağa kalıtım olarak geçmektedir. Maddi ve manevi kültürel değerleri korumak, kayıt altına almak ve daha sonraki nesiller için doğru ve kullanılabilir olmalarını sağlamak zorundayız.

Ülkemizin müzelerinde Halk Giysileri ve Çalgıları sergilenmekte ayrıca Halk oyunlarımızda derlenip arşivlenerek kayıt altına alınmaktadır. Balkan, Kırım ve Kafkas coğrafyasında yaşayan Türkler ile diğer toplumların oyun ve müzik aletleri tespit edilmektedir. 2004 yılında “Anadolu ve Balkanlar’da Halk Çalgıları, Halk Oyunları, Geleneksel Giyim Kuşam ve Halk Müziği, Müze ve Arşivi Oluşturulması Projesi” etnografik özellikler taşıyan halk giysilerinin ve çalgılarının evrimini, geçmişten günümüze kadar gelebilen örnekleriyle müzeleştirmek, maddi ve manevi kültürel değerleri korumak, kayıt altına alarak arşivlemek amacıyla başlatılmıştır.

Uluslarda barış ve barış içinde yaşam anlayışını güçlendirmek ve özellikle Balkanlar’da ve Anadolu’da yaşayan çeşitli medeniyetlere ait etnografik ve folklorik öğeler taşıyan halk oyunlarının, çalgılarının ve giysilerinin tarihsel bir perspektifte kategorilendirilmesi projenin konu-

sunu oluşturdu. Ayrıca yeni anlayış, yaklaşım, düşünce ve değerlerle kendi atölyemizde bu konularda elde edilen malzemenin yorumlayacağımız formlarıyla geleceğin biçimlendirilmesine dönük katkıda bulunacağımıza inanmaktayız. Projenin amaçlanan sosyal ve biçimsel faydaları ise; günümüze kadar yapılan alan araştırmaları sonucu oluşturduğumuz arşivimizden yararlanarak ve tasarladığımız alan araştırmalarından edineceğimiz yeni birikimlerle ortaya çıkarmayı planladığımız etnografik ve folklorik özellikler taşıyan halk giysilerinin evrimini, geçmişten günümüze kadar gelen kazanımları tarihsel perspektif doğrultusunda müzeleştirmek. Halk Kültürü Ana Bilim Dalı'nda düşünce ve eser üreten araştırmacı, bilim adamı, yazar ve öğrencilerin çalışmalarına katkıda bulunacağı ve geniş halk kitleleri için "ilgi odağı" olacağı yaklaşımı ile, bu müzeyi oluşturan giysi, aksesuar, takı ve halk çalgıları ve her türlü görsel malzemenin temini ve yazılı metinlerin derlenmesi konularını kapsamaktadır. Elde edilen verilerin Türkçe ve çeşitli yabancı dillerde yayınlanması da planlanan çalışmalar dahilindedir.

Kimi bölgelerde üç kimi bölgelerde yedi yüzyıla yakın bir süre Osmanlı ile iletişimde olan Balkanlar'da yaşayan halkların kültürlerini araştırmak ve bu kültürlerin izlerinin günümüzde nasıl devam ettiğini tespit etmek amacıyla 2004-2008 yılları arasında 14 ülke araştırma kapsamı içine alınmış ve yerinde etnografik çalışmalar yapılmıştır. Araştırmalarda Balkanlar'ın genelinde oyun, giyim kuşam, müzik aletleri ve ezgi-ritim benzerliğinin yanında takıların, süslerin ve bazı giyim ayrıntılarının da tespiti yapılmıştır. Halk Oyunları Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Cengiz Aydın ve bölümün öğretim elemanları tarafından başlatılan, Devlet Planlama Teşkilatı ve Ege Üniversitesi Rektörlüğü'nün destekleriyle yürütülen projenin araştırmaları sırasında, ülkemizde yapılan bilimsel araştırmalar dışında Balkan ülkelerinde, 201 bilim insanı ve 909 kaynak kişi ile görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca arşiv bilgilerine ulaşılarak 20736 kare fotoğraf, 208 saat video çekimi yapılmıştır. Bunlardan yararlanılarak broşür, katalog ve 3 cilt kitap basılmıştır.

Uzmanlarca yapılan araştırmalarımızın her evresi, olanaklar dahilinde son teknolojik ve bilimsel gelişmeler ışığında gerçekleştirilmiştir. Müze ve arşivimizden yararlanılarak uluslararası bilimsel toplantılarda sunumlar yapılmış; ayrıca müzemizin arşivi birçok Yüksek Lisans ve Doktora öğrencisinin tez konusunu oluşturmuştur. Müzemizin fiziki şartları, envanter içeriği, kataloglanma ve sunumu birçok örnek müze incelenerek planlanmıştır. Müzemiz Dünyadaki benzerleri arasında prestijli bir konumu olacağı umulmaktadır. Müzemiz Türk dünyasına ait özgün giysi ve çalgılar sergilenmiş ve binlerce objenin envantere kayıt edilerek, arşivde deşifreleri yapıp ilgililerin kullanımına sunulmuştur. Bu araştırmalar sonucunda müzemizde, 2181 parça geleneksel giyim eşyası, 87 adet

geleneksel halk çalgısı, 259 adet takı ve aksesuar, 24 adet silah ve sandık, dolap gibi eşyalardan oluşan toplam 2560 obje sergilenmektedir.

Günümüze Sirkehane adıyla ulaşılmış olan Müze binasının 19.yy sonlarında 20.yy başları arasında inşa edilmiştir. Sahipleri hakkında tüm araştırmalara rağmen bilgi alınamamıştır. 1943 yılında T.C.Maliye Hazinesi'ne devrolan yapının arka kısmı 1960'lı yıllarda E.Ü. Ziraat Fakültesi Gıda ve Fermantasyon Teknolojisi Kürsüsü tarafından sirke ve turşu üretim yeri olarak, ön kısmı ise lojman olarak kullanılmıştır. 1990 yılında T.C. Maliye Hazinesi'nden Ege Üniversitesi'ne trampa yolu ile geçen Sirkehane, 1990'lı yıllara kadar konut olarak hizmet vermiştir. Son yirmi yıllık süreç içinde büyük bir bölümü yıkılmış olan bina 2010 yılında tamamlanan 22.06.2010 tarihinde restorasyon sonunda"E.Ü. Balkanlar ve Anadolu Giysileri Müzesi" olarak faaliyete geçmiştir.Kültür Bakanlığına başvurulmuş ve Bakanlık denetiminde özel müze olarak açılmasında sakınca olmadığı belirtilerek 02.11.2010 tarihinde onaylanarak özel **"EGE ÜNİVERSİTESİ ETNOGRAFYA MÜZESİ"** adını almıştır.

İki ayrı binadan oluşan Müzenin, taş ve ahşaptan inşa edilen bölümü iki katlı geniş galeri kısmı ve ona bağlı alt katta üç oda, bir hol ve bir depodan oluşmaktadır. Ayrıca 5 odalı yönetim bölümü de bu binadadır.Yeni binada ise iki salon ve bir yönetici odası bulunmaktadır.

Restore edilen müze binası İzmir Büyükşehir Belediyesi Tarihe Saygı/Yerel Koruma Ödülleri -2010 kapsamında Seçici Kurul'un yaptığı değerlendirme sonucu,"Özgün İşlevin Değiştirildiği Esaslı Onarım Ödülü" kazanmıştır.

Müzenin teşhir salonunun alt katında Anadolu ve Trakya yöresinin geleneksel giyim kuşamı çeşitli aksesuarlarla birlikte sergilenmiştir. Üst katta ise oniki Balkan ülkesi ve ona komşu bazı ülkelerin (Romanya, Bulgaristan, Yunanistan, Makedonya, Bosna Hersek, Kosova, Slovenya, Sırbistan, Hırvatistan, Karadağ, Macaristan, Arnavutluk, Gagavuz Özerk Bölgesi, Kırım) kültürlerini yansıtan geleneksel giysiler, takılar sergilenmektedir.Alt kat galeriye bağlı bölümde ise "Düğün Töreni (Geleneksel düğünlerimizde kız evi) yer alıyor. Bir odada Ülkemizde düğün törenleri içinde yer alan geleneksel uygulamalardan biri olan "Kına Gecesi Töreni" diğer odada ise çeyiz yazımı sergilenmiştir.Müzemizde Anadolu ve Balkan Ülkelerinden antik (el emeği göz nuru geleneksel) halk giysisi 100 mankene giydirilmiş vaziyette sergilenmiştir.

Ayrıca depomuzda dönüşümlü sergilenmek üzere birçok giyim kuşam objesi koruma altına alınmıştır.

Geleneksel giysilerin, takıların, çorapların, keselerin, iğne oyalarının, değişik işlemeli örtü ve peşkirlerden oluşan geleneksel Türk el sanatları-

nın çeşitli örneklerinin bulunduğu “Çeyiz Sergisi” ve halkın günlük yaşamında kullandığı çeşitli ev eşyalarının olduğu “Mutfak” bulunmaktadır.

Ayrıca masalarımızda oyunda kullanılan silahlar, farklı zamanlarda moda olan gümüş kemerler, kemer tokaları, alınlıklar, bileklikler, köstekler, muskalkılar, kadın tepelikleri, kadın-erkek başlıkları sergilenmiştir. Müze binasına yapılan yeni binanın ikinci katında Anadolu, Balkanlar ve Kafkas ülkelerin geleneksel halk çalgılarından oluşan örnekler sergilenmiştir. Alt katta ziyaretçilere dinlenme olanağı sağlayacak kafeterya hizmet vermektedir.

Giysilerde, ruhsal durum, sevinçler, gerilimler, başkaldırı ve barış, renkler ile şekil, simge ve biçimsel farklarla ortaya konmuştur. Kendi kültürümüzün yarattığı bu eşsiz sanat eserlerini geleceğe taşımakta kararlıyız. Ülkemizin ve öteki ülkelerin geleneksel giyim kuşamları ile yöresel sazlarından oluşan müzemizin yerli yabancı tüm ilgililerin inceleme ve başvuru merkezi olacağına inanmaktayız.¹

2. TASARIM DETAYLARI

Gerek kadın gerek erkek kıyafetleri, iç gömleği, entari ve şalvardan oluşuyor. Entari üzerine hırka, ceket, cepken ve kaftan giyildiği görülmektedir. Cepken ve yelekler de parlak, canlı ve göze hoş görünen kumaşlar tercih ediliyor. 18. yüzyılla birlikte balkanlarda ipek kumaşlar alınmaya başlandığı görülmektedir. Bu gerekçeler doğrultusunda hazırladığım gömlek koleksiyonunda ipek kumaşlar kullanmayı tercih ettim .

Hazırladığım gömlek koleksiyonunda balkanlarda giyilen entari ve göyneklerin giysi formları incelenerek kalıpları hazırlanmıştır. Süslemelerde; Ege üniversitesi etnografya müzesinde bulunan balkan gömlekindeki işlemler ve motifler incelenerek ipek kumaşlardan dikilmiş gömleklere süsleme uygulamaları yapılmıştır.

Gerek kadın gerek erkek kıyafetleri, iç gömleği, entari ve şalvardan oluşuyor. Entari üzerine hırka, ceket, cepken ve kaftan giyildiği görülmektedir. Cepken ve yelekler de parlak, canlı ve göze hoş görünen kumaşlar tercih ediliyor.Balkanlarda yelege yelege denilmektedir.

18. yüzyılla birlikte ipek kumaşlar almaya başlamış şalvara dinija di-yolar

Tepeliği, oyalı yazması, valası ve buğgusu ile alınlık, duluk, penez, tozaklarıyla başı ayrı; zıbını, yelegi, cepkeni, üç eteği, önlüğü, şalvarı, kuşağı, uçkuru, peşkiri ile üstü ayrı; yemeni, çarık, potin, terlik, çorap ve patiği ile ayağı ayrı çeşitli zenginlik gösterir. kadın giyiminin vazgeçilmez parçası ŞALVAR (DİMİJE) VE YELEK (YELECE)dır. Genellikle

1 Yrd. Doç. Dr. Cengiz Aydın, Basın Bülteni, Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi

köylerde el dokuma tezgahlarında dokunan kumaşlardan dikilen giysiler giyilirdi. Hemen hemen her kadının merasimlerde giyilmek üzere hazır ettiği bol metrajlı şalvarı ve yeleşli bulunurdu. Uzun yıllar Gelinlik olarak giyilen Beyaz İpek Şalvarlar 15 metreden dikilirdi.(DOBRE DİMİJE).
ipek şalvar

1. Tasarımlarda Kullanılan Kumaşlar

Tarihsel süreçte balkanlarda ipek kumaşlar alınmaya başlandığı görülmektedir. Gömlek koleksiyonunda ipek ve keten kumaşlar kullanılarak geçmişin izdüşümlerinde müzelerdeki ve sandıklardaki gelinlikler de araştırılarak gelenekten geleceğe sürdürülebilirliği anlatan bir koleksiyon oluşumu sağlanmıştır.

3.2.2. Form

Gerek kadın gerek erkek kıyafetleri, iç gömleği, entari ve şalvardan oluşuyor. Entari denilen giysi formları ve kalıp detayları müzelerdeki orijinal oversize gömlek formlarında görülmektedir

3.2.3. Nakış ve Süsleme Detayları

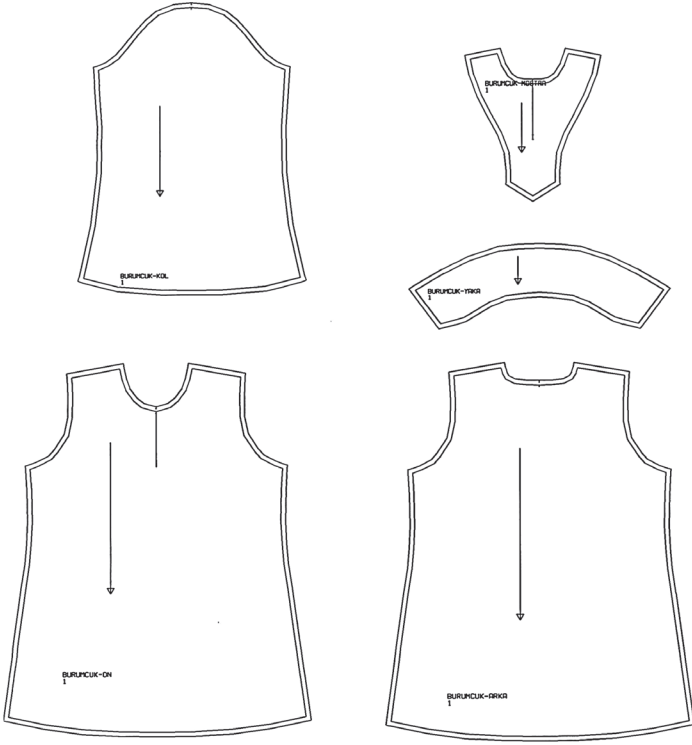
Kasnak nakışı, kanaviçe işleme, iğne oyası ekolojik gömleklere süsleme detayları olarak kullanılmıştır.

3.3. GÖMLEK TASARIMLARI

3.3.1. G6mlek Tasarımı 1



- Tasarımın Adı : GÖMLEK 1
Kumaşı : %100 İPEK (ÖDEMİŞ MERT İPEK)
Nakış Türü : İŐNE OYASI(KOL AŐZI VE YAKA DETAYI)
Kullanılan Malzeme: İPEK İPLİK İLE İŐNE OYASI



Gömlek Kalıbı 1



Uygulama 1

3.3.2. Gömlek Tasarımı 2

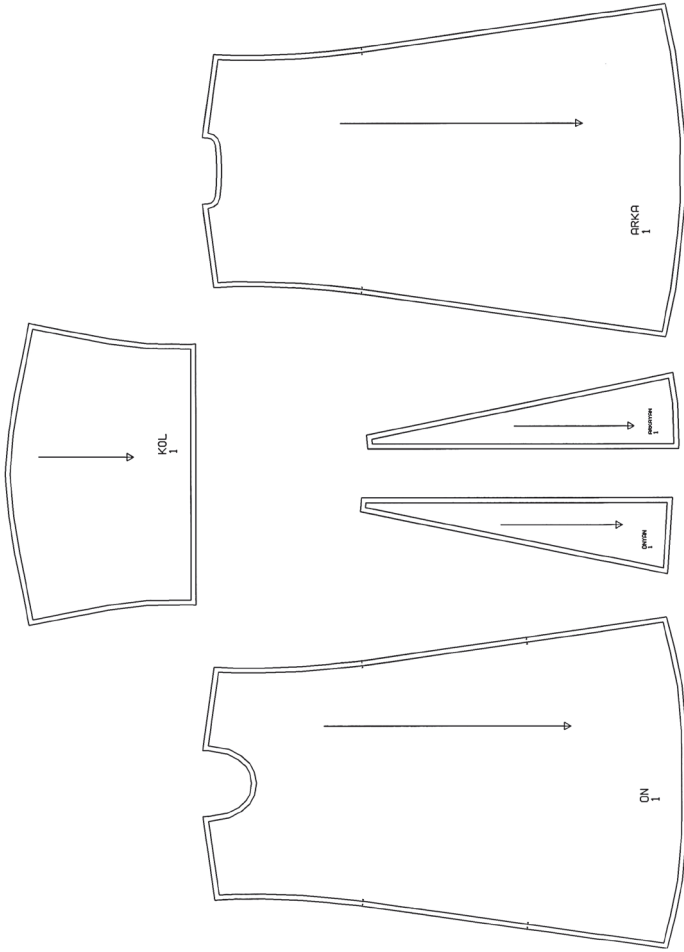


Tasarımın Adı : GÖMLEK 2

Kumaşı : %KETEN

Nakış Türü : KANAİÇE

Kullanılan Malzeme: KANAİÇE PAMUKLU İPLİK



Gömlek Kalıbı 2

3.3.3. Gömlek Tasarımı 3

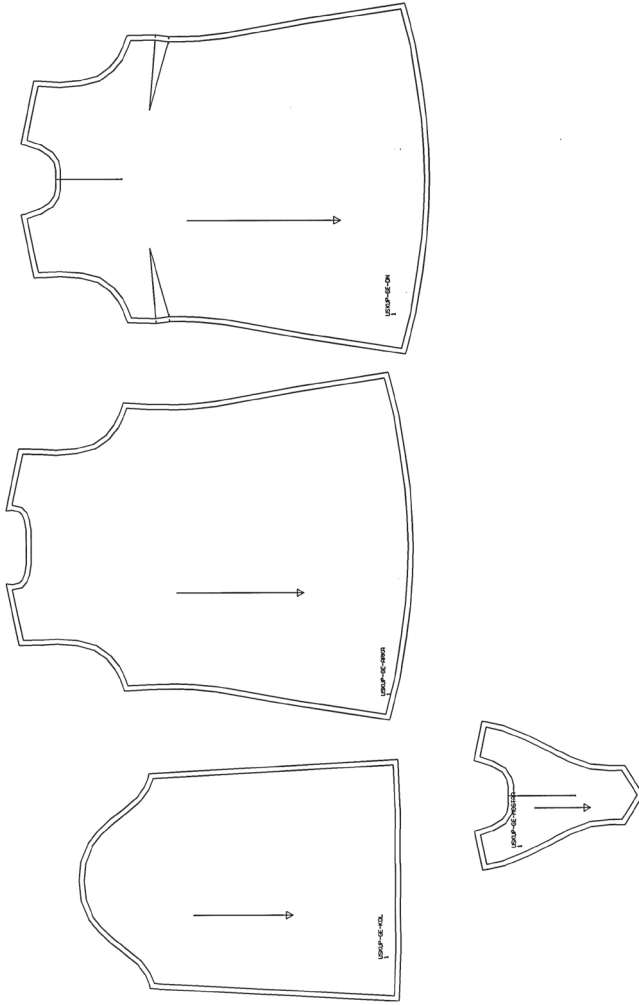


Tasarımın Adı : GÖMLEK 3

Kumaşı : % 50 KETEN %50 İPEK

Nakış Türü : İPEK SARMA İŞİ VE KANAVİÇE

Kullanılan Malzeme: İPEK İPLİK



Gömlek Kalıbı 3

3.3.4. Gömlek Tasarımı 4

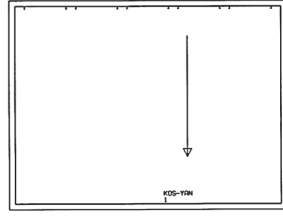
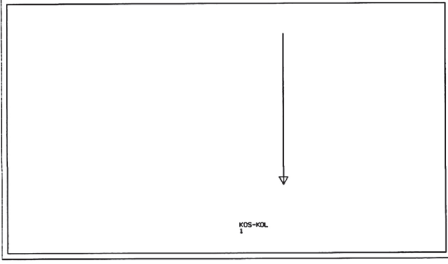
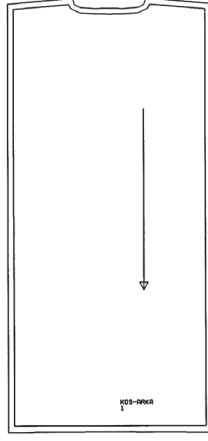
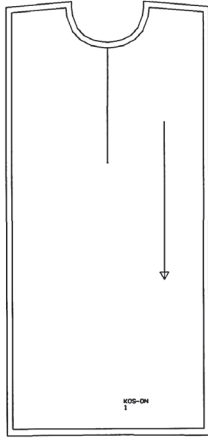


Tasarımın Adı : GÖMLEK 4

Kumaşı : % 100 KETEN (ÖDEMiŞ MERT İPEK)

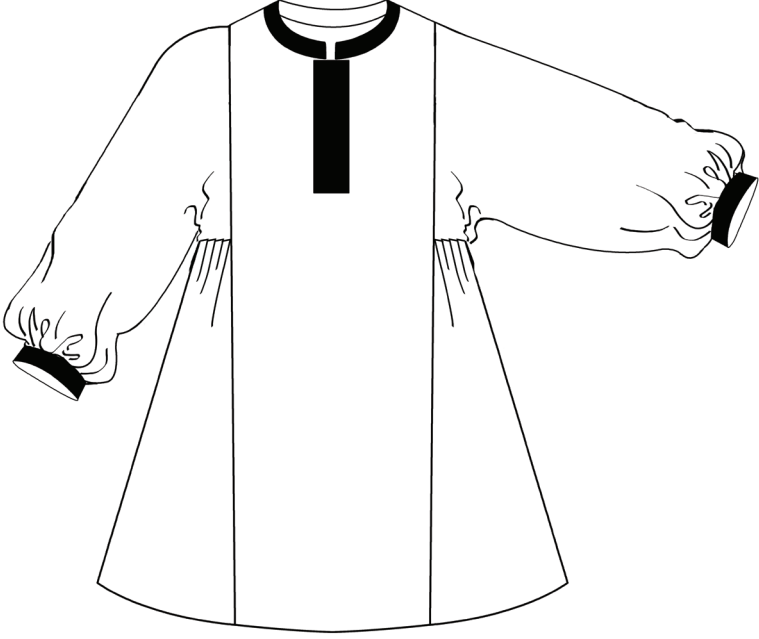
Nakış Türü : KASNAK NAKIŞI

Kullanılan Malzeme: RENKLİ CAM BONCUKLAR



Gömlek Kalıbı 4

3.3.5. Gömlek Tasarımı 5



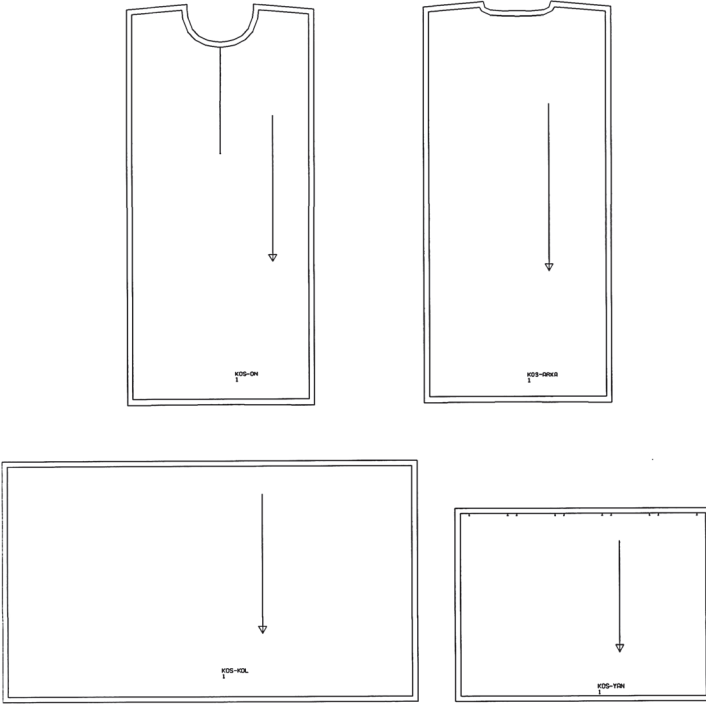
Tasarımın Adı : GÖMLEK 5

ıkış noktası :

Kumaşı : % 100 PAMUKLU VUAL KUMAŞ

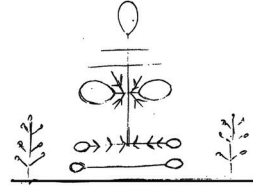
Nakiř Türü : DEMONTE KOL VE YAKA DETAYI

Kullanılan Malzeme: GELENEKSEL GRNML DANTEL

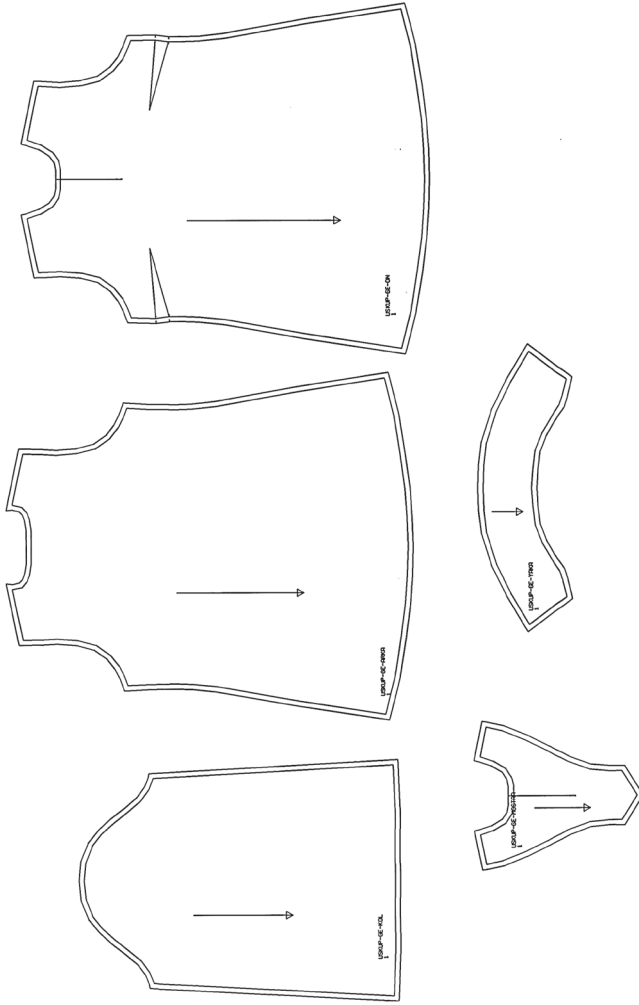


Gömlek Kalıbı 5

3.3.6. Gömlek Tasarımı 6



Tasarımın Adı	: GÖMLEK 6
Kumaşı	: % 100 DEMİŐ İPEğİ
NakiŐ Tr	: KASNAK NAKİŐİ
Kullanılan Malzeme	: İNCİ , SİM SİRMA İP



Gömlek Kalıbı 6

BÖLÜM 6
CHAPTER

**AN APPLICATION ON THE
RELATIONSHIP BETWEEN
SUSTAINABILITY AND INNOVATION IN
FASHION¹**

Safiye SARI²
Betül ELİBOL³

1 The article was presented orally in the INTERNATIONAL AEGEAN SYMPOSIUMS Social Sciences & Humanities-V under the title "SUSTAINABLE FASHION PRACTICES, RELATIONSHIP BETWEEN REUSE AND INNOVATION". The study has been extended as a continuation of the research with the data obtained and has been made available for publication in article format as the next stage of the study.

2 Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, safiye.sari@atauni.edu.tr, 0000-0002-1324-5352

3 Öğr. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Erzincan MYO Tasarım Bölümü, betulelibol@yandex.com, 0000-0002-2091-0752

INTRODUCTION

Textile wastes, which have reached high quantities and are expected to accelerate in the future, have brought the need for sustainable fashion practices with strategies such as reduce, reuse and recycle into the agenda. Many different projects are implemented for this issue in several countries in the world. Although the issue has not been discussed with an integrated approach, it is a reality that attention is drawn to environmental problems that are created with textile waste in every country where it is discussed and debated. Countries mostly try to reduce or at least partially eliminate textile pollution with various projects that they conduct with brands, non-governmental organizations, municipalities, activists interested in the issue, scientists, and volunteering environmentalists. The fast fashion movement that has recently been influential has paved the way for excess consumption, and it has led to environmental textile pollution starting with the amounts of post-consumer waste reaching colossal levels.

The damage of the clothing industry to the environment arises at various stages that exist in the lifecycle of the product. Some of these stages are operations that start with raw material production, clothing design processes, manufacturing processes at the factory, and the end-use of the clothing item and continue after consumption in a stagnant manner due to various reasons. The most prevalently adopted approach in fighting these wastes originating from the lifecycle of a textile product involves waste management strategies, namely sustainable fashion practices. The main purpose of these practices is to prolong the lifetime of the product in the form of fabric or fiber and obtain the maximum utility from the product (Fletcher, 2014: 117).

From 3R strategies to 10R strategies, which are frequently seen as sustainable fashion practices are practical strategies that cover the reuse of products that are produced out of recycled or recovered materials. What is aimed with these strategies is to raise awareness about the effects of clothing design and production processes (pre-consumption and post-consumption, industry and raw materials) on society and ecosystems and achieve lower quantities of production with environmentally sensitive methods.

This study focused on the transformability of post-consumer clothing wastes, which play a significant part in environmental pollution, into new designs in the context of the reuse strategy among sustainable fashion practices. The selection of this topic was led especially by the qualifications of the researchers in this field, as well as their research and development activities where this topic is handled with technical and theoretical information.

The study was conducted by focusing on sustainable fashion practices as the population and the reuse strategy as the sample. In the determination of the implemented strategy, a survey was utilized, and the method was decided in light of the obtained data. The aim of conducting the survey that determined the constraints of the topic was to provide information to the consumer about wastes originating from clothing items, of which they are users, in relation to the method they wanted to learn about. To present the topic of study in a clear, explicit and comprehensible manner, the research questions were formed as follows:

Question 1: Is there a relationship between the preparation of an original clothing design and the reuse strategy in terms of sustainable fashion?

Question 2: Assuming that such a relationship exists, what are the dimensions of the relationship brought to the garment design processes?

Humans harm nature, which they are a part of, and consequently their environment in many ways. Unconscious consumerism, wasteful shopping, high-volume production, and manufacturing flaws all contribute to an increase in textile waste and, as a result, increase pollution. Scientists, academics, environmentalists and specialists have developed a number of results-oriented ideas and techniques, including sustainable fashion practices, to address these issues. One of them is sustainable fashion practices.

The purpose of this research is to define the relationship between the reuse strategy, which is one of the sustainable fashion practices, and the creativity it contributes to designing clothes. A consumer survey was used to establish the “reuse” strategy, which is the research’s application subject, and the design process was begun. The fabric, material, clothes and pattern features of the post-use waste clothes provided in the study were investigated as detailed, and original patterns were created based on the findings. As a result of the research, it was discovered that this method incorporates creative ideas, which are increasingly represented in the clothing design processes, from garment design to pattern drafting and sewing procedures.

This article consists of four sections. In the first section, the relevant literature is summarized. In the second section, explanations are made about the research method and data. While the first subheading of the third section provides technical and theoretical information about sustainable fashion practices and the reuse strategy, the second subheading includes the interpretation of the analyses and results of two authentic clothing designs to shed light on the interaction among the concepts of design, theory and implementation. Finally, the conclusions of the study are given in the last section.

LITERATURE REVIEW

Lee (2016) stated that the textile and fashion industry is responsible for 10% of the global carbon emissions, and it is in the second place among sectors that pollute the environment most and cause the highest amounts of water consumption (Cited in Necef, Tama & Boz, 2020: 68). Dobilaitė et al. (2017) emphasized that production processes in the textile and fashion design sector pass through several stages from the raw material to the end-product, water, chemicals and many non-renewable energy resources are used in all these processes, and several resources that are used create high quantities of various solid and liquid wastes from production to usage, and even after usage (http1).

Steiner and Wiegel (2009) stated that in recent years, many researchers, environmentalists and individuals interested in this issue have had some ideas that support the solution of environmental problems that are caused by textile wastes, whereas the most significant one among these ideas is recovery through sustainable fashion practices (Steiner and Wiegel 2009:12-22). Türkmen (2008) also asserted that pre-consumer and post-consumer textile wastes constitute a substantial environmental problem, but in the assessment of these issues, a solution can be produced only by the mutual and responsible stances of each link in the chain (http2). According to Kipöz (2020), these practices in question are significant practices that considerably reduce the environmentally hazardous effects of products (Kipöz, 2020: 43). The common objective of these practices to prevent textile products that have completed their lifetime from becoming waste and reduce their environmental effects by improving them (before or after consumption).

Fletcher (2017) argued that the most prevalent approach in addressing wastes that originate from the lifecycle of textile products involves the concepts of reduce, reuse and recycle, which are usually known as 3R (Fletcher, 2014: 117), while Durmuş (2008) stated that the sustainable fashion sector frequently prefers recycling, but this method can only be utilized by minimizing end item density (http3).

In their study on the design processes of sustainable fashion practices, Yücel and Tiber (2018) emphasized that fast fashion creates more clothing waste by using high quantities of materials (http4), whereas Mangır (2016) suggested that these wastes can be resolved with the phenomenon of sustainable design in the textile and fashion design process, and the designer, manufacturer and consumer should act together (http5), Alpat (2011) argued that a new understanding of creativity will be introduced if today's designers adapt themselves to sustainable fashion strategies (http6), Rissanen (2011) said sustainable fashion practices are design

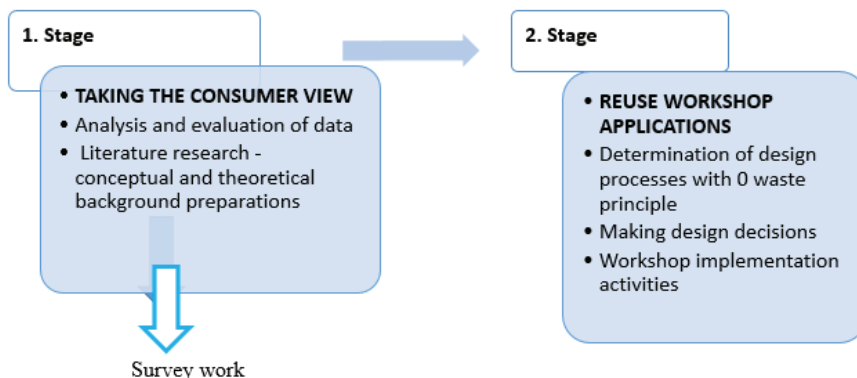
strategies that include innovation (Gwilt & Rissanen, 2011: 157) and Pandit et al. (2020) stated that reuse is a significant method in preventing clothing industry waste creation (Pandit, 2020: 99).

Previous studies have revealed the possibility of reducing textile wastes that lead to environmental pollution by sustainable fashion practices. They have also clearly demonstrated the existence of an innovation relationship introduced by these practices to authentic clothing designs.

METHOD

This study employed a mixed-method research design that is favored by many social scientists. For example, Kelle (2005) defended the idea that the combination of qualitative and quantitative methods in sociological research processes may be used for cross-validation or the integration of different perspectives with the phenomenon that is studied (Kelle, 2005: 117). In this context, the “screening model” was used in the literature review in this study, whereas the “design-based research” method was used in the applied design processes. “Screening models can be categorized from various aspects. These are usually generalized screening models and case-based screening models” (Karasar, 2020: 111). In this study, the case study design, which is “screening model that aims to identify a past or present phenomenon as it is” (Karasar, 2020: 109), was used. Case studies are “screening methods that involve the determination of a certain unit in the universe (e.g., individual, family, school, hospital, organization), within itself and with its relationships to its environment in a broad and in-depth manner. These are also known as ‘monography’ studies” (Tütengil 1975, cited in Karasar, 2020: 119). In this study, information in the literature that was obtained with the case study method was investigated particularly in the context of the reuse strategy among sustainable fashion practices, and the obtained data constituted the material of the design-based research method that was used in the studio practices. The design-based research method is a method that emerged based on the need to advance the interaction among the concepts of design, theory and implementation by the formative investigation of education designs depending on a theoretical framework (<http://>).

Research Pattern



Data Analysis

This study investigated the relationship between the “reuse” strategy among sustainable fashion practices and the concept of innovation that is contributed to authentic design processes by this strategy. Similar studies in the literature have mostly examined the theoretical aspect of the topic. This study is original in that it not only examined the relevant information from the theoretical perspective but also allowed its observation from an applied point of view. It is stated in the introduction part of this study that previous studies that were reviewed in the literature review section have conducted surveys to learn the context in which consumers want to know about the topic. In this study, the relevant information was obtained by conducting a survey on the internet. This online method was used due to the scarcity of data about the studied topic and because the existing data were not adequate or up to date.

The survey method is a method that is frequently used by researchers in their national and international studies. “Especially the highly advanced nature of information technologies has allowed researchers to carry out large-scale surveys and analyses” (http8). The survey that was used in this study included questions with predetermined response options (closed-ended questions). The analyses and interpretations of the collected data were carried out based on the assumption that the responses of the participants were sincere, impartial, rational, relevant, and voluntary. Based on this assumption, ten “yes-no” questions were asked in the survey in which a total of fifty-five individuals participated.

As it was aimed to learn the sample of a particular practice in the universe of sustainable fashion practices where the topic of study would be included, a ranking scale was developed based on the numbers of questions that were answered. The practice that the participants wanted to learn about was numerically determined, and a result was reached by a

direct measurement. Accordingly, Table 1 shows the survey questions that were asked, and Table 2 presents the relationships of the responses to these questions with each other.

Table 1. *Survey questions*

No	QUESTIONS	RESPONSES	
		Yes	No
1	Are you aware of the negative effects of the field of textile and fashion design on environmental and human health in the context of the industry?	Yes	No
2	Would you donate your old, unused clothes or those that you think are now out of fashion to a charity organization/people in need?	Yes	No
3	Have you thought about reusing clothes by repairing them or adapting them to different forms or styles?	Yes	No
4	Do you think sustainability is a design strategy?	Yes	No
5	Are you aware of problems that are encountered in natural resource supply in clothing design?	Yes	No
6	Do you think future generations will meet their needs without compromising their ability to meet needs?	Yes	No
7	Do you believe the effects of fast fashion on production resources and the environment can be reduced with the concept of sustainability?	Yes	No
8	Do you believe in the contribution of second-hand clothes or clothes that are revived by personalization in sustainable fashion?	Yes	No
9	Do you have a prediction about sustainable fashion strategies?	Yes	No
	Which of the following practices in the 3R strategy would like to learn about?	Yes	No
	Reduce	Yes	No
	Reuse	Yes	No
	Recycle		
10	Do you believe in the feasibility of decomposing textile product pieces/ materials and recycling them?	Yes	No

Table 2. *Relationships between responses to survey questions*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	100%	87%	93%	86%	92%	83%	89%	87%	100%	90%
2	96%	100%	95%	96%	100%	96%	100%	96%	95%	98%
3	87%	81%	100%	80%	84%	88%	83%	83%	85%	81%
4	94%	94%	93%	100%	97%	96%	94%	94%	95%	98%
5	74%	73%	73%	73%	100%	75%	74%	69%	95%	75%
6	43%	44%	48%	45%	47%	100%	57%	46%	45%	46%
7	66%	67%	66%	65%	68%	83%	100%	65%	65%	69%
8	96%	96%	98%	96%	95%	100%	97%	100%	90%	98%

9	43%	37%	39%	37%	50%	38%	37%	35%	100%	40%
	1. 20%	1. 12%	1. 20%	1. 9%	1. 29%	1. 21%	1. 15%	1. 32%	1. 20%	1. 18%
	2. 61%	2. 52%	2. 64%	2. 81%	2. 51%	2. 52%	2. 55%	2. 42%	2. 57%	2. 44%
	3. 19%	3. 36%	3. 16%	3. 10%	3. 20%	3. 27%	3. 30%	3. 26%	3. 23%	3. 38%
10	91%	90%	89%	92%	95%	92%	94%	90%	95%	100%
TOTAL	87%	96%	81%	94%	70%	44%	65%	96%	37%	89%

Question Pairs

The survey consisted of pairs of questions related to each other. These relationships are explained below based on the responses of the participants to these questions.

- The number of participants who responded as “yes” to the question “Are you aware of the negative effects of the field of textile and fashion design on environmental and human health in the context of the industry?” was 47. Thirty-five of those who said “yes” also responded as “yes” to the question “Do you believe the effects of fast fashion on production resources and the environment can be reduced with the concept of sustainability?”, indicating that they thought the concept of sustainability will have an effect on fast fashion.

- The number of participants who responded as “yes” to the question “Did you donate your old, unused clothes or those that you think are now out of fashion to a charity organization/people in need?” was 52. Forty-four of those who said “yes” also responded as “yes” to the question “Have you thought about reusing clothes by repairing them or adapting them to different forms or styles?”, indicating that most participants who would donate their old clothes to charity organizations were able to repair their clothes for reuse.

- The number of participants who responded as “yes” to the question “Are you aware of problems that are encountered in natural resource supply in clothing design?” was 38. Twenty-four of those who said “yes” also responded as “yes” to the question “Do you think future generations will meet their needs without compromising their ability to meet needs?”, indicating the level of awareness among the participants about natural resource use.

- The number of participants who responded as “yes” to the question “Do you believe in the contribution of second-hand clothes or clothes that are revived by personalization in sustainable fashion?” was 52. Twenty of those who said “yes” also responded as “yes” to the question “Do you have a prediction about sustainable fashion strategies?”, indicating that most participants did not have a prediction about concepts related to sustainable fashion strategies.

- The number of participants who responded as “yes” to the question

“Do you think sustainability is a design strategy?” was 51. Forty-eight of those who said “yes” also responded as “yes” to the question “Do you believe in the feasibility of decomposing textile product pieces/materials and recycling them?”, indicating their belief that sustainability is feasible as a design strategy.

- For the question “Which of the following practices in the 3R strategy would like to learn about?”, the rate of the participants who responded as “yes” to the “reuse” strategy was 59%. Chart 1 shows the ratios of the participants who responded “yes” to each survey question. These results showed that the majority of the participants of the survey wanted to learn about the implementation processes of the “reuse” strategy.

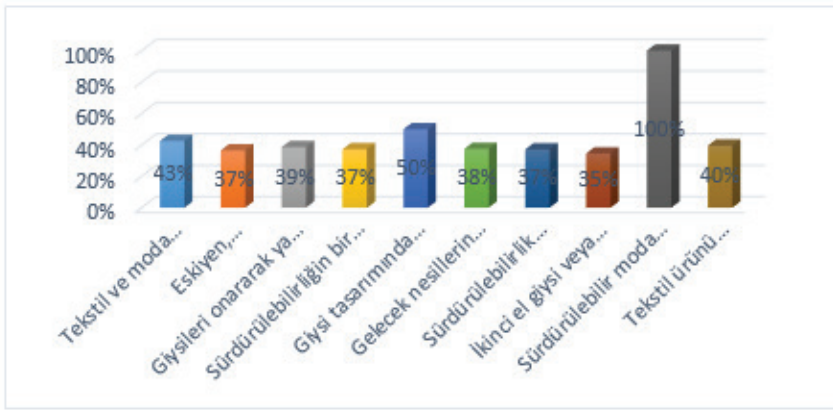


Chart 1. Rates of “yes” responses to survey questions

Study according to the results of the survey; It was prepared in the universe of sustainable fashion strategies, in the sample of reuse application.

FINDINGS AND DISCUSSION

In the solution of environmental problems caused by solid wastes in recent years, especially recovery has become one of the effective methods that have been stressed (Steiner & Wiegel, 2009: 18). Each year, tons of textile products are sent to garbage collection areas with household wastes. In a study conducted in the United Kingdom in May 2020, it was determined that individual household wastes increased by 94%, while recycling wastes increased by 93% (http9).

High quantities of chemical waste are produced as a consequence of bleaching, dyeing, sizing, and finishing steps in the textile industry. These chemicals contain high amounts of poisonous heavy metals and lead to environmental pollution (Lee, 2007: 57). In addition to environmental pollution originating from textile raw materials and factories, the scrap

clothing industry also pollutes the environment at an increasing rate. Anthropogenic harmful impacts on the environment have resulted in the emergence of the concept of environmental responsibility ethics (Pieper, 2000: 93) and led scientists working in this field towards the discovery of new research areas. One of such areas is sustainable fashion practices.

Sustainable fashion practices cover strategies that are too comprehensive and detailed to be examined merely in the context of the triangle of natural product, studio, and designer. They may be considered under a broad spectrum that starts in the mind of the designer and extends towards awareness raised in the consumer about usage and environmental production. The objective of sustainable fashion strategies is to provide the product with a long lifecycle by using sustainable methods.

Sustainable fashion strategies propose an effective and productive relationship between long product lifecycles and sustainable consumption. In these practices where sustainability is the starting point, environmental efficiency is the source of sustainable fashion practices. “Sustainable fashion practices that contribute to the protection of natural resources develop strategies for reducing the effects of clothing wastes on the environment. It is believed that in the future, textile recycling will become an industrial operation that is as large as textile production” (Chavan, 2014; Yıldırım, 2017: 487).

Sustainable fashion strategies that are known as 3R and 4R include the components of reduce, reuse, and recycle, as well as the component of rebuy in the latter. With new strategies produced at this point, these classifications were improved upon as 5R and 7R. “5R and 7R are the forms of the strategies described above to which the components of repair, rethink, renovation, and regulation are added ([http10](http://10)).

Reuse Strategy

Reuse, which is defined as the re-utilization of unused items, involves the transformation of second-hand or post-consumer waste products into a form that is usable again. “The use of second-hand items is not a phenomenon that is unique to our time, but it is a practice that has had a market in Europe for a long time. Lemire stated that second-hand clothing markets have been in place since the Middle Ages. Some studies have traced these markets back to the Renaissance Era. For various reasons, second-hand clothing sales have increased and decreased at certain times. The opportunity of purchasing new products at affordable prices provided to consumers by mass production in the early 20th century led to a decrease in the demand for second-hand products in Europe” (Weinstein, 2014; Yıldırım, 2017: 489).

With the reuse of second-hand clothes, it is possible to make use of the fabric and other materials of clothes, detail them with other materials, or give them a new identity by interpreting them from scratch. Remanufacturing involves the disassembly of a part or product for its components, cleaning these components, followed by checking, repairing, changing, and reassembling them (Sinha, Muthu & Dissanayake, 2016: 19).


Sustainable Fashion Practices in the Context of the Reuse Strategy: Model 1

This section of the article discusses the topic of the study in the context of the reuse strategy among sustainable fashion practices and presents the applied examination of the relationship of the strategy to the concept of innovation it brings into authentic clothing design processes. In the study, a two-piece ensemble consisting of a skirt and a jacket was transformed into an ensemble of a coat and a skirt. In the implementation, information about the post-consumer waste clothing item was first analyzed, and the design processes of the clothes began.

Information About the Post-Consumer Waste Clothing Item

Information about this model is given in Table 3.


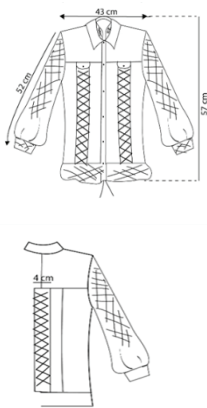
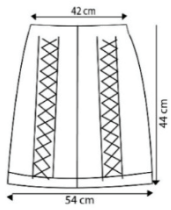
Table 3. *Post-consumer waste item information (S.S. clothing collection)*

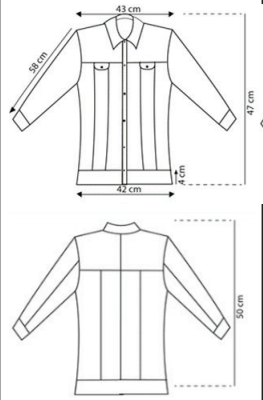
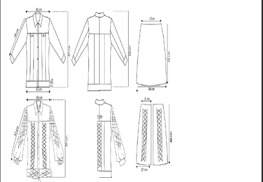

	Information about the Model	Image of the Model
Denim Fabric Metal Buttons Metal Zipper	Clothing item: It is slightly used, does not have tear or holes on it, but has become unused due to fashion preferences. It consists of two pieces as a skirt and a jacket. The model properties of the jacket and skirt are given below.	
	Denim jacket Set-in sleeve Flat collar Pleated-gored Empire waistline Pockets Waistband Cuffed Plackets	
	Denim skirt Belted Front zipper Back vent	

Information About the Transformed Design

The transformed garment and its design information are given in Table 4.

Table 4. *Transformed design information*

	Information about the Model	Images
Artistic and Technical Drawing	<p>Model characteristics</p> <p>The design consists of two pieces. The model designed to consist of a coat and skirt was created by removing the sleeves of the jacket and sewing the sleeves, front-middle and hemline of another waste blouse piece inside. The reference skirt of the item was designed as a pleated skirt for the transformation. In the fitting process, seam allowance was not given due to the nature of the cut, and instead, patches were attached from under and sewn adjacently. The purpose of this process was to preserve the reference body size measurements of the skirt.</p>	
	<p>Coat measurements</p> <p>Height (from shoulder): 57 cm Back width (shoulder to shoulder): 43 cm Front width (shoulder to shoulder): 39 cm Sleeve length: 58 cm Yoke (front): 9 cm Yoke (back): 12 cm Collar height: 7 cm Cuff width: 5.5 cm</p>	
	<p>Skirt measurements</p> <p>Waist: 82 cm Hip: 96 cm Model width: 52 cm</p>	

Garment Pattern Feature	<p>Denim jacket</p> <p>The tailoring plan of the coat was obtained by preserving the fitting and yoke properties of the reference post-consumer waste clothing item. The waistband of the item was removed and used as an additional piece for the hem of the skirt. The pleat pieces that were perpendicular to the yoke and attached to the body with the pocket were cut from inside in the form of windows and the drape was given a different form. This way, it was ensured that the blouse attached to the coat from the inside with these pleat pieces was visible. The same step was followed for the back middle pleat piece of the coat, and the coat was given a decorative appearance with a thick jute thread passed through diagonal hooks attached to the pleats whose middle sections were removed.</p>	
	<p>Denim Skirt</p> <p>The post-consumer waste denim skirt was disassembled first and deconstructed. The main body piece was crossed with vertical pleats and decorated with thick jute threads as in the case of the tailoring plan of the coat.</p>	
Sewing Feature		
<p>A. Trial of cutting the drape of the jacket from its side pleats and placing the jute thread onto the pleats</p> <p>B. Cutting the sleeves of the item and placing pieces of another post-consumer waste clothing item inside (body, collar, front-middle and hem)</p> <p>C and D. Setting the sleeves on the body</p> <p>E and F. Design image</p>		

Sustainable Fashion Practices in the Context of the Reuse Strategy: Model 2



As in Model 1, this section of the article discusses the topic of the study in the context of the reuse strategy among sustainable fashion practices and

presents the applied examination of the relationship of the strategy to the concept of innovation it brings into authentic clothing design processes. In the study, two handmade blouses were transformed into a single blouse. In the implementation, information about the post-consumer waste clothing items was first analyzed, and the design processes of the clothes began. The relevant information and designs are presented and supplemented with images.

Information about the Post-Consumer Waste Clothing Items

The image of the post-consumer waste items belonging to Model 2 and information about these items are provided in Table 5. The clothing items were post-consumer waste items found in the clothing collection of S. S. (one of the researchers of this study), dated 1996. As these clothes had remained in a chest for a long time, they were partly worn out. Nevertheless, there were no deformation signs such as tear or holes on the clothes.

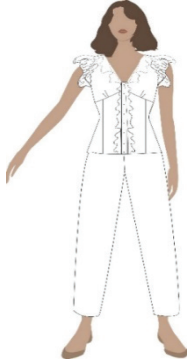
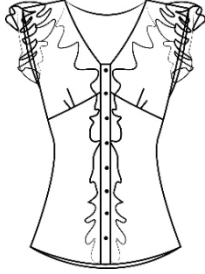
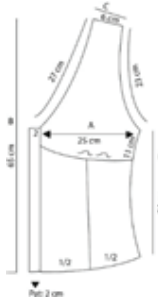

Table 5. *Post-consumer waste item information (S.S. clothing collection).*

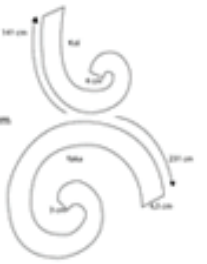

	Information about the Model	Image of the model
White muslin fabric Black muslin fabric	Blouse 1 The hand-sewn blouse made out of white muslin fabric has an empire-seamed and unfitted tailoring form. The blouse that was designed neckless has a short, puffed sleeve attached to the body. The hand-sewn item is short in terms of model height and sleeve length. The neckline of the model is detailed with the black version of the same fabric by piping.	
White muslin fabric Hand-crafted plant figures made with embroidery on the front neckline	Blouse 2 The blouse made out of white muslin fabric was designed neckless with set-in sleeves. It has plant figures on the front neckline with simple machine embroidery. The wristband is detailed by piping.	

Information About the Transformed Design

The transformed garment and its design information are given in Table 6.

Table 6. *Transformed design information*

	Information about the Model	İmages
Artistic and Technical Drawing	<p>Model characteristics</p> <p>The design was created with fabric pieces that were obtained as a result of the disassembly of two different blouses. The fabric pieces taken out of both blouses were placed into the design by considering potential wear that could occur based on the degree of usage. For example, while Item I was used in the main torso parts of the design, Item II was used in the puffed pieces that decorated the outer lines of the design. The blouse that was designed as sleeveless and with a V-neck was fitted to the body using pleats and darts.</p>	
	<p>Blouse measurements</p> <p>Model height (from shoulder):65 cm Front width: 50 cm Back width: 46 cm Shoulder size: 6 cm Placket width: 2 cm Number of buttons: 8 Back neck drop: 3 cm Front neck opening: 8 cm</p>	
Garment Pattern Feature	<p>Front</p> <p>The blouse that was designed with a waist-fitted tailoring form was fitted to the body with pleats on the front and darts in the back. A pleat passing under the chest line and a torso pleat cutting this pleat at an angle of 90° allowed the design to be fitted onto the body. The latter that passed through the ½ point of the chest line was detailed with a placket in the front middle.</p>	
	<p>Back</p> <p>The model was fitted to the body with a dart cutting the back of the torso at the ½ point.</p>	

	<p>Twirl</p> <p>Twirl pieces were used on the sleeve, neck and front-middle placket of the model on the right and left sides. The frill drapes were placed at a 90° angle and prepared in a helical form. The drape was cut diagonally on the fabric and sewn by placing it on the neck, sleeve and placket lines.</p>	
<p>Sewing Feature</p>		
<p>Preparation of the drapes Placement of the drapes onto the disassembled clothing pieces and fabric cutting Pleat and dart fitting E. Frill attachment and sewing F. G. Design image</p>		

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

The results obtained from the findings of the research are given below under the headings.

Results of The Literature Review on Textile Wastes

1. Although environmental problems and especially the increased pollution rates appear to gain significance just today, these issues can be traced far back in the past. This can be seen as a function of industrialization. However, the peaking of environmental pollution in recent years as a consequence of industrialization has given rise to the necessity of investigating this problem from all aspects.

2. As textile wastes, both pre-consumer (factory production waste, defective product waste, clothing sample waste) and post-consumer wastes

destroy the environment at substantial degrees each year and harm human health.

3. New strategies of the producer addressing the purchasing habits of the consumer regarding attractive and desirable fashion trends emerging every season have triggered the phenomenon of excessive purchasing, and this has raised the negative environmental impact of post-consumer textile waste resulting from the purchase and fast consumption of clothes.

Results on Sustainable Fashion Practices and the Reuse Strategy Based on the Literature Review

1. Materials that are organic or recycled and those that allow the re-utilization of textile wastes are practices that reduce the harmful effects of a product on the environment.

2. The common goal of sustainable fashion practices (3R-4R-5R-7R-10R) is to improve textile products that have reached the end of their lifetime due to various reasons (pre-consumption or post-consumption), prevent them from becoming waste, and reduce their environmental impact.

3. Post-consumer textile waste products are products that are generally not used for production, transformation or consumption. Some of these wastes are utilized by recycling at their point of production or by transformation with another waste product in the context of reuse.

4. The process of transforming waste clothes into clothing designs involves the stage of designing the reuse of these products based on the design philosophy that is discussed in the context of this study's topic.

Results on the Relationship Between Reuse and Innovation Based on the Implementation of the Reuse Strategy in the Studio Part of this Study

1. The four post-consumer waste clothing items that were used in this study were examined within the framework of sustainable fashion practices and in the context of reuse. In this process, the aforementioned clothing items were transferred into 2 clothing designs by considering design elements among visual/basic design elements and principles, especially form/style, color, texture, harmony, balance, and unity in light of the design philosophy of this practice. The lifecycle analysis results of the designs are given in Chart 2.

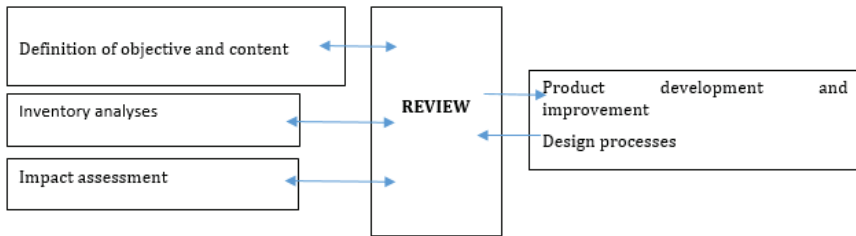


Chart 2. Results of the lifecycle analyses of the product developed¹ for Model 1 and 2.

As seen in Chart 2, in the implementation of the study, the first step consisted of deciding on the product by defining the objective and the content, followed by the analyses and reviews of the transformed clothing designs that were made for determining constraints, and finally, the review of their design-related effects. At the stage of inventory analyses, data about the products were collected, and the remaining material amount was calculated. At the stage of impact assessment, the obtained data were qualitatively and quantitatively analyzed, and material and component classification was performed for the design processes as the basis of this study. Product development and improvement processes were started after all these analyses.

Based on the information shown in Chart 2, two clothing designs were determined, and their implementation steps were carried out. The implementation steps of the designs and results of these steps are listed below.

1. In the implementation of Model 1, a denim jacket was transformed into a coat design, and a reference skirt was transformed into another skirt design. The initial size was preserved in the transformation process, and to prevent the template allowances in the cutting drapes from affecting the initial size, when needed, they were placed side by side with the help of another piece of fabric under them instead of overlapping them. This tailoring technique was also utilized in the pleat attachments of the transformed skirt design, and size differences were prevented.

2. In the implementation of Model 2, two post-consumer waste clothing items were transformed into one final blouse. The post-consumer waste items that were used in the implementation were hand-made clothes found in the collection of one of the researchers. These hand-sewn clothes had a history of 30 years that were not disposed of but had completed their usage lifetime. After the disassembly of the clothes, the fabric pieces were gathered, the pieces that were considered worn out (storage stains) were separated, and the implementations were started after the design process. The muslin fabrics that were used in the clothes were very old, and the embroidered piece on the front neckline was produced by using the gemming technique on machine embroidery. As the piece

¹ Chart; Prepared with reference to Gürcüm and Tanyer (2021), [http10](http://10).

had been worn out as a result of friction in the chest where it had been stored, it was not used in the transformed design in this study, but it was kept considering that it could be a reference to another implementation.


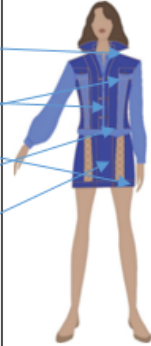


3. In the transformed clothing designs,

- Designs were prepared by considering the fabric-related defects of the post-consumer waste clothing item such as wear, tear and holes, and the design philosophy of the reuse strategy, as well as visual/basic design elements and principles.

- In addition to style and form, color and texture values of the items were examined, and the materials that were used as common materials were implemented by paying attention to the establishment of a relationship of measurement/proportion, repetitions, harmony, contrast, dominance, balance, and unity.

Based on all these results, sustainable design cards of Model 1 and 2 that were implemented in this study and the innovation relationship brought by these designs into authentic designs are presented in Table 7.

Table 7. *Depiction of sustainable design cards and innovation relationships of Model 1 and 2*

Model	Post-consumer waste item 1	Redesigned clothing	Model	Post-consumer waste item 2	Redesigned clothing
1			2		

As shown in Table 7, the reuse strategy among sustainable fashion practices that constituted the topic of this study is an innovative approach in the creating of authentic clothing designs. With the design processes applied in this study with the reuse strategy, four items of clothing that had remained unused due to various reasons were transformed into three items of clothing by subjecting them to design, tailoring and sewing steps. In this process, through the redesign of post-consumer waste items, the reuse of these items was achieved, and textile pollution in the environment was prevented. The most significant result among the findings of this study is the usability of the innovative approach brought by the implemented strategy in studio applications. With the implemented design practices, new design elements were provided to the products at a very little cost and with creative design processes, and a contribution was made to the usability of new, environmentally sensitive authentic clothing designs.

BIBLIOGRAPHY

- Fletcher, K. (2014). “Sustainable Fashion and Textiles Design”. Journeys. New York: Routledge.
- Gwilt, A., Rissanen., T. (2011). “Shaping Sustainable Fashion Changing the Way We Make and Use Clothes. Earthscan”: London.
- Karasar, N. (2020). “Bilimsel Araştırma Yöntemi”, İkinci Yazım 36. Basım, Nobel Yayınları, ISBN 978-605-5426-58-3.
- Kelle, U. (2005). Sociological Explanations between Micro and Macro and the Integration of Qualitative and Quantitative Methods, Historical Social Research, Vol. 30, 2005, No. 1, 95-117. (Akademik Google).
- Kipöz, Ş. (2021). Sürdürülebilir Moda (III: Baskı). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Lee, M., (2007). “The A to Z of Eco Fashion”. Ecologist, October 2007, Vol. 37, Issue 8, 7. 56-62.
- Sinha, P., Muthu, S., Dissanayake, G. (2016). Remanufactured Fashion (1st ed. 2016.).
- Steiner, M., Wiegel, U. (2009). “Katı Atık Yönetimi - Atık Yönetiminin Temellerine Yönelik Rehber Kitap” Elif Yayınevi.
- Kurtoğlu, N. Ö., Tama, D., Boz, S., (2020). “Moda Endüstrisinde Uygulanan Sürdürülebilirlik Stratejilerine Örnekler”, TJFDM, 2020, 2 (4): 67-78.
- Pandit, P. Ahmed, S., Singha., K., Shrivastava. (2020). “Recycling from Waste in Fashion and Rathoure, Zero Waste Management Practices for Environmental Sustainability. Taylor & Francis Group, LLC: Boca Raton, FL.
- Pieper, A. (2000). “Etiğe Giriş”, Ayrıntı Yayınları.
- Yıldırım, L. (2017). Geri Dönüşüm/İleri Dönüşüm/Tekrar Kullanım Kapsamında İkinci El Giysiler ve Sürdürülebilirlik, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Aralık’17 Cilt:10 Sayı:20 ISSN 1308-2698.

Internet Resources

- http1: Dobilaitė, V., Milerienė, G., Juciene, M., Saceviciene, V., “Investigation of Current State of Pre-consumer Textile Waste Generated at Lithuanian Enterprises”, International Journal of Clothing Science and Technology, 29(4), 491-503.
- https://www.researchgate.net/publication/318127190_Investigation_of_current_state_of_preconsumer_textile_waste_generated_at_Lithuanian_enterprises/link/5de79b7f92851c8364601344/download, Last access date: 23.02.2022.
- http2: Türkmen, N., “Tekstil ve Moda Tasarımı Açısından Sürdürülebilirlik ve Geri Dönüşüm”, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/Ulusal-TezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp, Last access date: 28.12.2021.

- http3: Durmuş, Ö., Yeşil Verimlilik, Ankara: MPM Yayınları.
- https://www.okyanusbilgiambari.com/bilgiambari/TPM/S8.Cevre.TemizUretim/TemizUretim.Ye%C5%9FilVerimlilik.2007.pdf. Last access date: 12.12.2021.
- http4: Yücel, S., Tiber, B., “Hazır Giyim Endüstrisinde Sürdürülebilir Moda”, Google Akademik. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/618499 Last access date: 15.11.2021.
- http5: Mangır, A. F., “Sürdürülebilir Kalkınma İçin Yavaş ve Hızlı Moda”, Google Akademik. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/264360, Last access date: 12.12.2021.
- http6: Alpat, F.E., Yavaş Moda Nedir?, Akdeniz Sanat Dergisi, Google Akademik. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275379, Last access date: 12.01.2022.
- http7: Kuzu, A., Çankaya, S. ve Mısırlı, Z. A., “Tasarım Tabanlı Araştırma ve Öğrenme Ortamlarının Tasarımı ve Geliştirilmesinde Kullanımı”, Google Akademik. https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423869382.pdf, Last access date: 22.01.2022.
- http8: Kandır, S.Y., İskenderoğlu, Ö., Önal, Yıldırım, B.. Finansal Gelişme Ve Ekonomik Büyüme Arasındaki İlişkinin Araştırılması, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 16, Sayı 2, 2007, s.311-326 31. Google Akademik. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/551880, Last access date: 23.01.2022.
- http9: Yavuz, C. I., “Yeni Koronavirüs hastalığı (COVID-19) ve Çevre Sağlığı Açısından Değerlendirmeler”, GoogleAkademik. http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/23191/yeni_koronavirus_kitabi_one_cikanlar.pdf?sequence=1#page=61, Last access date: 14.12. 2021.
- http10: Gürcüm, B, H., Tanyer, S., Moda Tasarımında Sürdürülebilirlik İle Yeniden Doğuş, İdil, 80 (2021): s. 549–562. doi: 10.7816/idil-10-80-01. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1615579275.pdf, Last access date: 27.01.2022.

BÖLÜM 7
CHAPTER

**EXPERIMENTAL PRINTING
APPLICATIONS OF A FINISHED
TRADITIONAL HANDICRAFT
“BERVANIK” IN MALATYA**

Songül ARAL¹

¹ Assoc. Dr. Inonu University Faculty of Fine Arts and Design, Traditional Turkish Handicrafts Department Lecturer.E-mail;aralgul@gmail.com ORCID: 0000-0003-3794-2256

I. INTRODUCTION

The handicraft has emerged within the needs of the geography of the regions where it is produced, has been maintained and recognized. Examination and research of handicraft productions lead to the recognition of the cultures of the societies in which they are produced. The skill of the craftsman, who reveals the product, is to determine and develop the mass production methods that will meet the needs and to have a technical command of the materials, tools and equipment used in his craftsmanship. Bervanik printing is a handicraft that has the ability to produce it and has been produced by master Hıdır Oral in Malatya until 1996 in terms of production stages defined as troublesome. It is a completely local production in that the master carves the molds by hand, supplies the fabric from local hand weaving, and the pattern motifs used in the molds contain geographical descriptions of the region. It is among the important handicrafts for the region. In the traditional women's clothing of many countries around the world, ornamented textiles worn on the front part are seen as a complementary element of their clothes. The general and common purpose of these textiles, which are produced with various designs in past and present visual sources, is to protect the clothes from daily work. As in the traditional women's clothing of the Turkish communities and countries that have ruled over a wide geography, waist bindings appear in different arrangements and diversity in Turkey's geography (Photo1-2).



Photo 1: Beldemçi past and present examples in Kyrgyzstan Traditional Women's Clothing fig1. Source: A. Klaudia, 2004.

Photo 2: Access: <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/kirgiz-gocebe-kadinlarin-beldemci-etegi-gunumuze-uyarlandi/1098031Bishkek> - Nezir Aliyev 2021. Access: <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/kirgiz-gocebe-kadinlarin-beldemci-etegi-adapted-to-our-day/1098031Bishkek> - Nezir Aliyev 2021.

In historical sources, it is stated that the waist tie and its derivatives, which can be considered as productions to facilitate people's work, are decorated with their functional features such as adornment, status indicator, war gear, covering, protection from the cold, gaining physical posture, keeping warm, taking on the role of a bag, protecting and carrying small tools. seen. Traditional women's waist bindings, which are movable tangible cultural heritage, also have differences in terms of construction

techniques. waist ties; These are auxiliary clothing elements, mostly cotton and liquid absorbent, produced from thick-surface weavings with handwork motifs and patterns, tied with two laces from the waist to overlap the clothing.



Photo 3: Fidan Atmaca from Ardahan Hanak Turkomans before processing atamine (Aral Archive: 2019).

Photo 4: Kastamonu Azdavay apron in Traditional Women's Clothing (Aral Archive: 2019).

These clothes complements used in Turkey are produced from local weavings and we can see that these textiles are embroidered, printed, etc. It is seen that the variety of waist tie, which is formed by the application of handicrafts, decoration and joining techniques. When we look at the general common feature of traditional women's clothes in Anatolia, we come across similar discourses in the local dialect; Traditional dresses called as enterifitan-goynek- Üçesek and worn are defined. Commonly defined two of these dresses are traditional one-piece dresses made of kutnu fabric and specified as three skirts, and most of the skirts are sewn in three pieces with slits. It is regionally known in Malatya and its surroundings that the sleeves are divided into three skirts and a straight skirt without a piece and the front part of the skirt is called "peş". In the local language, the word peş is common; It has been encountered in field research with sentences such as "fill it after you, wash it, bring it after you, carry the fruits after you, follow the grapes from the vineyard". What is pesh? In the question, showing the skirt part of the dress, and the definition of the cloth used on the front part of the skirt as a napkin was stated in settlements close to the city center where Bervanik was not used. There are many definitions of the word peş in the dictionary of Turkish language institution. Meaning explanations such as the piece of fabric added to the sides of some clothes to make them loose (1), the skirt part of the dress (2), the reverse side of the dress (3), the women's clothing called three skirts (4), the back side (5), the skirt (6) has been made. This word, which is in the local spoken language, is used as a prefix, loincloth, waist tie in almost all of the women's clothing, which is partless. Barzın is a work apron that is worn while milking. All of these waist bindings, which are used lovingly, are helpful and functional in daily life, home and garden works.



Photo 5: Bervanik in Malatya Traditional Peasant Women's Dress and Folk Dance Dress, (2005 from Malatya HEM folklore team Aral Archive).

Photo 6: Three Skirt Fistan and Waist Belt and Woven Waist Tie Folk Dance Costumes in Malatya Traditional Peasant Women's Clothing (2006 Fatma Yardim collection, Tecde- Malatya).

Peshkirs are tied to the front of the body, to the waist, to the waist, with laces on both sides from the back, to dry hands or to protect clothes during housework. Bervanik is a handicraft produced only to be used as a towel. It is a garment complementary apron, which is patterned by printing with waxed batik on hand-woven fabric cut in a rectangular form with dense textured cotton and produced by going through fabric dyeing dipping processes, gaining form by sewing and tied to the waist. The Bervanik print, which has very difficult production stages and method, was used only by women as a waist tie. According to the upper almond pattern stance of the printed fabric, which is cleaned by using hidden sewing techniques with simple hand sewing, binding strips are added from its own fabric and tied at the back of the waist. We learn from the son of the master we interviewed that the laces of some fabrics were sewn in the wrong direction after they were sold. Bervanik edition also; It is a kind of blue print waxed batik, which is used as a part of traditional women's clothing in Malatya and its environs and is prepared by hand printing with wooden molds, also known as apron, workshop, loincloth, peşkir, beforek. In the past, all women, young and old, used it with the name of apron, which eventually led to its recognition as a local piece of clothing.

Its construction was continued until 1996 by Hıdır ORAL, and its production was terminated upon his death. These fabric prints he made for Oral were awarded by the Traditional Handicrafts Research Foundation (GESAV). With the use of wooden molds in its printing, the art of writing is similar to the art of batik with a dip dye bath. It is a production that exhibits local characteristics with its unique technique, the composition of which is formed by pressing the mixture of melted wax and paraffin on the fabric with wooden molds, the pattern of which is prepared by carving

the wooden molds by hand, and dyeing by dipping in an indigo dye bath. Patterns and motifs, stylized life elements and geographical descriptions carved into molds are defined and are local features. For example; almond, a fruit grown in the region, rooster and rose are stylized plant and animal figure motifs adapted by the master as a result of observation. It is stated that in all the motifs mentioned in Samsat, the name of Adıyaman's district and the descriptions of the hills in the district. Written and visual resources in the literature allow us to obtain historical and current information about the world examples of printing art. Today, batik, which is an important source of income in many Far East countries, continues to be produced in traditional ways, with its derivatives and textile dyeing processes.

The Bervanik pressure, which was continued in Malatya by Hıdır Oral Usta, who was born in Adıyaman, and which could not be continued after his death; The information that the master's family settled in Malatya and that he learned the printing art, which was used before him, from his father and his friends, was obtained from the interview with his son. The subject has been chosen in order to reproduce the pattern and motif features of the Bervanik print, to make print experiments and to promote a lost handicraft, as well as to make it sustainable. It has been revealed that it is necessary to conduct research on the sustainable textile product designs of Malatya traditional Bervanik printing and its applications using experimental printing methods within the scope of smart tourism, with objectives such as attracting attention to Bervanik printing, encouraging its production, increasing its recognition, and handling it within the framework of sustainable handicrafts in local tourism. Subject; It is important for the city in terms of promoting handicrafts and keeping the cultural transfer alive, in general, and in terms of containing experimental results and suggestions that will allow reproduction in the region in particular.

The workshop and work area of the master were examined by the researcher as the subject of a graduate seminar in 2004, in the Fabric Shops Inn, located in the city center, behind the Jewelers Street, across from the current new mosque. In the interview with Oral Usta's son; The details of the raid were obtained. The wooden molds on the upper floor of the small sales workshop were photographed with the permission of his son, and two prints of the master's existing prints were purchased and used for trial production in the field of fashion design. In 2006, at the Denizli 1st National Handicrafts Symposium, fashion design applications and Bervanik print presentations were made and an academic evaluation was obtained for new productions. Over time, it has been observed that the studies on local printing continued, but the production remained at an almost non-original and unprofessional level.

The study also includes sample application studies that will help transform the pattern into current designs with experimental printing. With the study, it is planned to design techniques that will experimentally facilitate the production methods of the pattern of the priority printing and to implement the work shop. The design ideas and prototype applications of these ideas were obtained based on qualitative data before the findings obtained by qualitative study methods were technically applied to the workshop applications. Experimental printing studies, the applicability of which were tested by obtaining prototype productions, were carried out within the scope of the original printing course in the work shop environment during the academic year. In order to make it sustainable, analyzes and evaluations were made in theory and in practice. The work has an educational role in terms of re-promotion by preserving the local pattern and motif features, establishing small production areas, workshops and forming a supply chain. The content planning of the study includes designing a touristic product, considering it as a local product, re-sculpting the patterns of the motifs using experimental printing methods, printing them on locally produced cotton cloths, and handling them within the scope of sustainable handicrafts. The study also includes; It also includes the information obtained after the interview conducted by the researcher in the field in 2004-2005 with the son of the printing master Hıdır Oral, in which all stages of the printing were recorded. This information; It was presented at the 1st Handicrafts Symposium on May 10-12, 2006 with the title of Malatya Bervanik Print and Its Reflection on Clothes. In this study, it has enabled a recent chronological comparison in terms of being a study that includes the evaluation results and suggestions of the current analysis of the art of printing in the region during the process.

1.1 Writing- Batik- Bervanik

Rock; while defining the art of writing; He used the explanation that painting by printing is the art of decoration, of patterns carved into wood and hand-drawn and painted on cotton woven fabrics with organic and inorganic dyes (Kaya, 1974, p.9). As for Girgök; He stated that the traditional art of writing, which was printed on cotton fabrics such as cheesecloth, organza, linen, and marbeleşahi, was called “writing”, which comes from the verb “to write”, in the sense of writing with brushes defined as “pen” (Girgök, 1997, p.1929). If the self; He defined writing as the art of decorating various hand weavings by using brushes, molds or together with them (Öz, 2017.p.57). The techniques of drawing patterns on the fabric, which are called pen work and elvan printing in Tokat manuscripts, are ornaments made with molds. Most of the wood molds used in Arseven printing art; It states that it was prepared by hand carving by taking sections from linden, pine, hornbeam, and pear trees. He adds that the long-lasting ones in the

molds are carved into linden and hornbeam (Arseven, 1973, p. 279). In Öz's statement about the history of handwriting; "Although there is no definite evidence on this subject, it is found in various sources of Anatolian archeology that it was also built during the Seljuk period. The brilliant era of handwriting dates back to the Ottomans. During the Ottoman period, as in all handicrafts, great importance was attached to handwriting. In this period, printing was allowed only in Tokat, but later on, printing was also done intensively in cities such as Kastamonu, Ankara, Elazığ, Bartın, Gaziantep, Malatya and Hatay (Öz, 2015, p.3-4). In peace; It is stated that it is possible to collect the manuscripts in two groups, single and multi-colored, by looking at the examples that have survived to the present day, and the decoration in two groups is made by pressing the wood molds and dipping the paint into the fabric, or by applying the paint to the fabric with a brush (Barışta, 1998, p.192). Molds; It is obtained with patterned fabric by dipping the patterns on the surface of the fabric by dipping in a mixture prepared with wax, paraffin, resin or glue, after covering the patterns made with this mixture, the fabric is dipped into the cold dye mixture prepared separately. This writing pattern work, which is made with patterns, is also one of the types of batik, as it is the art of patterning on the batik fabric surface by using reserved methods.

Batik is one of the oldest known fabric patterning and dyeing methods. Among the reserved methods, there are various methods for the preservation of patterns on the fabric surface. Batik batik is the simplest known method of patterns created by wrapping waxed cotton threads on cotton fabric. Dipped batik, which is created by passing the patterned fabrics through an immersion dye bath by placing a mixture of melted wax and paraffin in metal pens with chambers, is one of the most popular printing types that can be sustained in countries with the use of various materials, tools and equipment. Patterns made by hand carving wood or shaping metal plates are known and applied, such as fabric dyeing and patterning, which are created by printing batik types and techniques, which are obtained by immersing them in the prepared and pattern-sealing solution and making decoration patterns on the fabric surface. The oldest known history is the Egyptian indigo print, also known as the batik blue print.

As in the past, the prominent in this art in the world today are mostly India, Indonesia, Malaysia, Japan, Africa and China. Batik is a technique in which threads are shaped by bonding methods, as well as drawing patterns with wax on the fabric by stretching it on the frame or hoop, or after the fabric is completely covered with wax and dries, breaks are made on the waxed surface, and patterns are formed on the surface of the fabric. Wax paraffin or resin protects the color of the fabric and allows the formation of patterns with the use of secondary dye. There are various batik techniques

applied around the world, depending on the type of fabric used and the dye application or reserve methods. Various tools are being developed and new printing trials continue to be followed.

Fabric patterning batik methods, in which local applications such as writing, batik, and printing are made, are still applied today. Kastamonu, Tokat and Kandilli are among the fabric dyeing batik centers. In addition to metal bowl pens, metal molds, wooden molds and batik printing wax paraffin closing method are applied. Bervanik apron works, which are made by Hıdır Oral Usta by printing patterning with wooden carving patterns and by dipping dye bath, are made by two methods. Printing with immersion dye baths is defined as batik. Batik can be obtained by making a dip dye bath, as in printing, a mixture of indigo and wax can be melted into the fabric with wooden molds, and then patterns can be made with lime by dipping the painted bath tubs.

It is similar to the Egyptian blue print. Similar technical printing methods are used with the pencil work batiks and writings we follow in Turkish practices. By means of copper distillation chamber pens seen in the Far East, patterns are taken with wax melted first, as in fabric printing, or patterns are prepared by printing method with copper molds. Today, the artist Atif Atalayer comes to the fore with the production of metal molds and fabric patterning works. It is similar to Bervanik with the Egyptian blue print. In terms of the natural methods and pattern structure used in printing experiments, batik and printed fabric manuscripts were produced and used under different names in Anatolian geography, for example; Elazığ fence print produced and used as tablecloth, Bervanik print made with the same methods is known as work apron.

2. TRADITIONAL BERVANIK PRINT

2.1. Materials Used in Traditional Bervanik Printing

2.1.1. *indigo*

From Uyghur's statement of indigo; We learn that it is the first known dyestuff. He states that its history dates back to five thousand years BC and has been used since these dates, that its content is suitable for dyeing cellulose and protein fibers, and that the dye is obtained naturally from plant species belonging to the indigopheria family and is used in the dyeing of fabric and mostly warp threads in today's weaving world. It is seen that blue colored coarsely woven cotton fabrics and cloths in which indigo dye is used are generally in high demand in sportswear. Indigo has abrasive properties. For this reason, it was stated by the son of Oral master that indigo bervanik dye immersion baths were carefully made under five minutes and with warm water. With the printing dipping indigo dye

baths, light and dark color distinctions are seen according to the tones of the fabric and the pattern, and the printing is followed during the drying stages and repeated in accordance with the desired results.

2.2. Tools and Equipment Used in Traditional Bervanik Printing

It was printed by the last master of Bervanik in two techniques. The first technique is the printing method used to complete the job when the number of orders increases. It is the coloration of light-colored woven cloth fabric with dark indigo blue dipping dyeing, drying and bleaching and producing a lime-mixed melt by printing pattern work with molds. It is faster than the other method and it is effortless in terms of not repeating dye baths. The second method is the original waxed batik and bervanik printing called blue. In this printing technique, toning can be done in patterns of blue color from light to dark. The wax and paraffin mixture, which is melted in a copper metal deep bowl, is dipped with wooden carving molds on the colorless woven cloth with molds and left to dry in the sun after being pressed on the cloth with rapid movements. It is a waxy batik method, which consists of giving patterns to the fabric with wax-paraffin and dyeing it with dip dye baths, drying it and repeating the washing baths. The material application of both prints is different, and the patterns are the same.

2.2.1. pattern motif patterns



Photo 7: Bervanik print design motif names (2006 from the Aral Archive).

The print is produced using natural materials. The master has prepared the printing patterns as separate motifs in the technique of hand carving and shaping. The integrity of the print composition pattern, which is created as a result of using each motif together, on the fabric is defined as Bervanik. Patterns were obtained by using the known pear fruit of the Akçadağ district in mold making and shaping the local geographical motif descriptions on the trunk parts of the tree in a stylized form. The molds are carved in accordance with the high printing technique. The pattern has two different printing patterns, the long and short comb motif is used for the pattern borders for the frame of the pattern. For the upper middle, the belt is sewn from a fabric called a waist tie, and the lace is pressed sequentially on the right and left almond navel-cutters. The motif names of the other patterns that make up the pattern; Rooster, Branch, Flower, Sultan Willow, Side Cutters, Star, Samsat's Bear-Star, Samsat's Teki- Samsat, Çınak, Big

Çınak, Terdek, Rooster, Rose, Big Rose, Five of Samsat, Payam. In terms of wood mold structure, it is similar to Kastamonu and Tokat writing patterns.

2.3. Traditional Bervanik Printing Application

2.3.1. Tools and materials used in the production of Bervanik with indigo bath in wax printing batik technique

Wax melting and printing pot, paraffin, indigo-indigo, American cloth, calico woven with thick yarn or Yeşilyurt raw cloth of colorless woven cotton until 1996, aluminum and copper metal containers for dip dyeing, aluminum basin for dye removal baths in local language test, smelting furnace.

2.3.2. Preparation of printing patterns

-The molds are mostly made of pear wood found in the region, and motifs are carved on it by taking sections from its trunk.

-The outer and inner frame molds that make up the pattern are rectangular and long, the others are square or polygonal with a geometric outline of large and small wooden carvings.

- The molds are prepared in accordance with the high printing technique, they are deep carved and carved up to 2.5 cm in height.

- The motifs found in the molds were carved based on local geographical definitions. For example; Samsat is the name of a town and a hill in Adıyaman. The mold is a geometric shaped motif depicted with this name. The general pattern formed by the motifs is defined as Bervanik.

2.3.3. Preparation of printing fabrics

- Calico or American cloth cotton fabric is cut in two sizes (length) as two standard cuts in women's sizes (bride girl-woman). There is a difference of 20 cm between the measurements.

-The fabric or the raw cloth is kept immersed in water in order to drain the starch and it is hung on the rope without wrinkling without tightening. The starchy hard cloth prevents dye and paraffin from reaching the fibers.

-The fabrics are taken off the rope when they are slightly damp, close to drying.

-The nail trace is indicated in the middle of the width and length, which ensures that the pattern is transferred to the fabric in full size.

-The wooden crate is stretched on top of each other and made ready for printing.

2.3.4. Preparation of wax and paraffin for printing

Paraffin and beeswax prepared by the master's hand are melted on the electric stove in a metal pot with the bain-marie method.

- When the mixture, known as the bain-marie technique, gets sediment at the boiling point, it is made very low without turning off the stove, and it is used at medium temperature. Wooden molds are dipped in this mixture, the pattern is printed on the fabric stretched on the crate in order, and when the mixture decreases, it is increased by adding.

-Bervanik patterning consists of different motifs. The master starts by printing the pattern he calls comb in order to obtain the punctuation print image on the borders separating each row of motifs. It prints the stylized almond motif (navel right and navel left), similar to the buckles seen on traditional metal women's belts in the region, and stylized large and small flower (rose) motifs on the upper middle and sides of the combs. The motifs are printed by filling the gaps between them after the carding process. The areas patterned with a mixture of wax and paraffin were covered, and the areas remaining in the fabric color were patterned in such a way that they would not absorb the dipping paint. Thus, the original fabric color will be preserved and the patterning will be made.

2.4. Traditional Bervanik Printing Process Steps

- The starch of American cloth or cotton woven ball fabric is soaked in warm water, removed and dried.

- They are cut in two different sizes (small and large) and stacked on top of each other. According to the information given by the son of Hıdır Oral Usta, its width is 80 cm. 1m from the length of the ball fabric. prepared by cutting. After all the processes are finished, the remaining spaces on the edges are cut and used to make seam allowance and waist tie.

- When the fabrics are slightly damp, they are prepared in bundles of 25, overlapping each other.

- It is placed on the wooden crate to be printed on the same level, preventing it from slipping.

- Molds are placed on the floor next to the chest.

- A melted wax and paraffin mixture is prepared in the cauldron on the electric stove, at the level of the chest, at a distance where the master can move comfortably.

- In order to create the contour on which the patterning will be made on the fabric, the first pattern, the comb, is shaken slightly to take the mixture with two movements up to the height where the motif is carved

into the hot mixture and leave the excess in the cauldron, and the comb motif is printed from the right and left at the lines determined on the fabric with quotation marks in the width and length.- Other motifs are printed on the entire surface of the fabric with practical movements and the printing process continues until the pattern is completed.

- Until the stack is finished, every piece of fabric that is out of print is taken from the stack and laid on a string or placed on the ground in the open air to allow the candle to dry. The wax mixture should also be on the back surface of the fabric. Since American cloth is cream-colored, after the wax-paraffin printing pattern process is completed and the surface of the cloth dries, a pattern close to yellow becomes available. It is left to dry.

- All fabrics are checked when the wax print is finished and dried. Drying waxed printed cloths are stacked on top of each other.

- To be added to a large cauldron or barrel filled with warm water, in a separate small bowl, it is crushed and mixed with an indigo wooden stick in hot water. Sometimes, by shaking the glass jar, the powder indigo is dissolved until the lump is removed and transferred into the warm water in the barrel. It is stirred with a long stick so that the water in the barrel absorbs the paint and equalizes it.

- Waxed prints are dipped into bundles in the prepared dyed water, the gap between each fabric is opened to absorb the paint, the fabrics are taken from the barrel for a maximum of 3 to 5 minutes, and the excess paint is removed without damaging the waxed surface, then left to dry. The fabric with the first appearance in dark green color starts to turn blue as it comes into contact with the air. If a light and dark pattern is desired after drying, the wax print is repeated intermittently on the pattern before dipping into the paint. Drying and immersion baths are repeated in the same way. According to the information given by the master's son, he stated that dipping dyeing was done seven times in this edition.

- Dried fabrics are stacked on top of each other.

- Two handfuls of rock salt are thrown into the boiling water in a large aluminum cauldron, mixed with a stick, bervanik fabrics whose printing and dyeing have been completed are dipped and dewaxed. The candles flow into the boiling water and go down to the bottom of the cauldron, the fabrics are dipped a second time in clean boiling water, washed in the cauldron and removed.

- Warm water is filled into a large aluminum pit-pot called Teşt-legen, a bag of soda is poured, mixed, and the bervaniks are washed for the last time to allow the remaining candles to flow out like fences.

- The final rinse water is prepared, rinsed and removed, left to drain, then laid on a string and dried in the sun.

In the information given by the master's son in the field meeting, the processes that he stated as batik tips; While working with beeswax, it is aimed to work by mixing it on the stove with a wooden spoon in between without losing its fluidity and freezing at the constant melting temperature of the wax. Being cold will cause it to freeze instantly, so it will not come into contact with the melted fibers. As soon as the hot melt comes into contact with the surface during patterning on the fabric, it will dry out, penetrate and adhere to the fibers with heat. When the melt is very hot in boiling state, its fluidity will be high and it will not be able to be controlled on the fabric. For this reason, the temperature must be kept at the same level by constantly controlling it. Since a single color of indigo blue is used in Bervanik, dyeing can be done right after the pattern. If a multi-colored design is desired, shades of blue, shading blue, light and dark dyeing are done, and the waxing process is repeated after each washing and drying. In dye baths, washing is done from light blue to dark blue gradually. It requires multiple sealing and painting operations for each color layer.

It is important that the dyeing is done cold, especially when dyeing cotton and silk fabrics, it is suitable for dyeing with cold water or warm water. It is important to keep the fabric taut during the printing-patterning stage so that the patterns do not slip. In order not to damage the waxed surfaces after the printing pattern and to obtain a clear pattern, the fabric should be dipped into the paint prepared in the dyeing pot without folding and bending too much. When printing with a mold, it is important that the fabric is straight, stretched on the wooden crate. Boiling water is used to remove the wax.

Bain-marie method; Paraffin melting is the melting of paraffin and wax in a separate metal container placed in a metal container with boiling hot water on the burning stove. When it is placed directly in the pot on the stove, there is a burning and sticking problem.

Soda; It is an unnatural, inorganic white chemical with water-soluble properties. It is used to hold the print on the fabric. It is used for dye fixation and mordant, and for washing in cold water in Bervanik printing.

Mordant; natural and unnatural methods used to fix the dyeing process in textiles.

Caustic; It is a chemical that provides foaming in solid soap materials. Since it is a strong solvent in daily cleaning, it is used to remove dirt and stains. It is used in Bervanik so that the fibers of the cotton fabric can absorb the dyestuff more and more easily. Causticizing also causes

shrinkage and compression of the cotton fabric fabric.

Briefly, it is used to increase dyestuff uptake during dyeing and printing.

Aniline dye; It is an organic dyestuff obtained by distillation from hard coal ether, mostly used in wood dyeing. Aniline dye, on the other hand, is obtained by adding aniline salt, copper sulfate (bluestone) and potassium chlorate to water in certain proportions (Öz, 2006, p.31). A mixture of anal prepared for the Bervanik edition; For dyeing colorless woven cotton fabric, add 1 dessertspoon into 1 liter of liquid and wait for 30 minutes to dissolve or mix it to dissolve.

3. APPLICATION OF BERVANIK PATTERNS AND MOTIFS WITH SUSTAINABLE TRIAL PRINTS

It is a handicraft that can be brought back to life in a workshop environment by procuring the tools and materials used in the printing of Bervanik, producing and printing them in their original form, in line with the information conveyed by the son of the last master who made the printing, and the explanations given. The sustainable test prints that are the subject of the article are prototype prints planned with the aim of developing the project idea of touristic productions. Printing patterns have been tried to be obtained by using different materials. Printing trials were carried out with the prototype molds obtained. In the trial prints, the material qualities of the original work-kitchen apron Bervanik print were changed, but the motif features on the mold were preserved. Dyes are classified as washable and non-washable for textile surfaces. Natural dyes were used for the textiles to be washed, printing ink was used for the non-washable (decorative souvenirs). The dyeing methods and techniques have been tried with paraffin resin wax and lime, and the cost and production area has led to high cost productions compared to other methods. Printing on ready-made colorless cloth bags, cloth pouch specimens (such as eyeglass cases, mobile phone cases, scent pouches, etc.) motif pattern studies were tried. Fixing dyes and mordants were used as soda and salt in these washable trials.

Tested in colorless vinegar. Printing ink, printing ink and ready-to-dye liquid ink types are used for non-washing decorative product design textile prints. The use of wall panel designs has been tested and found to be appropriate. A printing logo was created for the inscription "Malatya Memory-Bervanik Print" on souvenir and touristic trial print textiles where patterns will be used. In order to make application, chamber pens with melted wax were designed, metal tests were made from the coppersmiths and stove-makers bazaar and prototype designs were produced. The examples were developed over Indonesian silk dyeing

batik pens. Original local linen and cotton cloth weavings were stretched on wooden embroidery hoops, and motifs were reserved with prototype metal pens, which were designed by copying the transfer of paper patterns reproduced by digital copying, on which metal chamber pens and print pattern patterns were placed. The application on the hoop can be displayed decoratively in its natural state with wax, or it can be used by scraping the surface covered with wax after drying.

The linoleum mold release material used in the original printing course content was used in the printing trials. The idea of preparing the pattern for printing as a whole pattern was applied. Pattern carving was made using linoleum carving tools. Local Yeşilyurt raw linen and cotton cloth weaving samples were obtained from a small number of manufacturers from their homes, and trial prints were made with aniline dye and plain blue. Fabric weaving types are preferred to be dense and sparsely surfaced, but completely linen and cotton, and attention has been paid to the fact that they have high fiber absorbency and twisted properties. By taking the original wooden molds as an example instead of the whole mold with Styrofoam, a single mold was worked and deep carving molds were prepared with falçata. Small size trial prints were made on cotton fabric. On rubber petroleum product tablet erasers, motifs were tried as carving patterns and miniature print motifs were studied. In addition to paint, experiments were made with printing ink, writing ink and aniline paints for decorative uses besides paint and to make prints that will not come in contact with water. Ready-made wooden embroidery hoops were used as a frame. All prototypes were also used in addition to the “Malatya Memorial-Bervanik Print” pattern. The patterns were prepared as linoleum, styrofoam, eraser and wood trials, and the patterning was tried on fabrics in the form of monolithic or small-sized motifs forming the pattern. The dyes were supplied from the provinces of Tokat and Afyon, which were ordered as aniline. Also, printing ink was used and indigo and blue prints were tested. Tried fabrics are woven in plain technique. Table cloth and thick twisted fabric, called fence, were tried on colorless weavings.

EVALUATION

Malatya has a geographical structure that has hosted the communities of historical settlements in the Eastern Anatolia Region and has been in the status of a culture, art, trade and life center. Due to this geographical structure in which cultural differences integrated with social life are located, it has led to the development of craft branches as trade centers. Today, besides being a popular tourism center, it is also the center of forgotten handicrafts. It is known from historical records that the trade centers known as yarn and horse bazaar are located in the city’s bazaar

and that this commercial life includes tanning, jewelry, weaving, etc. We learn that prominent crafts such as The dyehouse is a working area where the yarns of the famous hand weavings are obtained as a natural dyeing business line. In addition to dyeing weaving materials, yarn dyers made productions in line with the needs such as leather dyeing and printing on fabric.

When we look at the central structure of the city, which received immigration in the past, it is observed that the surrounding cities such as Maraş and Adıyaman, which have the status of a province today, continue to produce with similar characteristics in terms of handicrafts. We observe, through visual and written sources, that the Bervanik print was used as an integral part of traditional women's clothing in Adıyaman and Malatya-based daily life in the past. It is also exhibited as the folklore folk dance costume of the region. Printing is the production and business line in the used handicrafts, which were produced as a necessity in the past. Production ceased with the death of the last master in 1996. It was used by women in rural areas by being tied around the waist like today's kitchen apron, and it was used for many purposes such as protecting their clothes in their daily work such as vineyard / garden / housework, drying their hands, carrying vegetables. Belt tie is a regional craft, which was used with definitions such as before, peşkir, loincloth, apron, and was produced by men using waxed batik technique, with mold printing, and its original production ended with the death of its master Hıdır ORAL. Can Bervanik, which was a part of traditional women's clothing in Malatya and its surroundings in the past, and which we can rarely see in folk dance dresses today, be a promotional element of Malatya's cultural richness? and can it be reused with different designs? Can it be produced? The study was completed using qualitative research methods and techniques. The fieldwork was carried out between 2004-2006 in and around the office where the last productions were made in Malatya city center.

The data of the researcher's graduate seminar study were obtained and then the data obtained from the paper study were presented. These two previous studies were taken into consideration as a source for re-accessing the technical data of the article and were used as a source in printing trials. Today, there are no field consultants from whom we can obtain original information. A certain number of molds are in the exhibition showcase of Malatya Ethnography Museum. Hıdır Oral Usta's son could not be reached in 2022. When the master's patterns and work area were examined with the help of his son, the photographs of 2005 were included in the text of the article. Based on the information expressed by Oral describing his father's profession and art, practice trials were created. The use of the Bervanik print, which was introduced as a statement with women's clothing designs

in Denizli in 2006, was cited as a source, and it was concluded that daily clothing designs could be produced as local products, as in the mass productions and the similar ones in Kastamonu, Tokat, Şile, Kandilli prints and manuscripts.

Can it be made in its original form as a work apron, can it be re-marketed, can it be produced as a tourist attraction, can it be made into a mass production business line with different easily accessible production materials and methods, etc. It has been tried to find answers to such ideas with trial productions. By blending the literature information and the researcher's professional experience in the field with the findings obtained from the field studies and all written and visual data, experimental pattern printing studies and dye printing experiments with patterns were carried out in the workshop environment and in the university original printing course applications in order to make a local craft that has stopped production today producible and sustainable. . It was thought that it would be appropriate in the academic context to give the original production technique and trial production techniques together without repeating the article and the production technique of the Bervanik edition, which has two printing methods. The construction materials taken from Şahin's work, whose printing technique is presented as a compilation, are detailed with field work.

In this article, besides the content information, the results of the trial print studies on the interpretation, design and application of the pattern and motif features of the print, which have a local character, with different materials and techniques are presented. Sub-targets have been determined to reach the general goal, such as expanding the sphere of influence of a lost craft with easy and sustainable methods, increasing its local production, ensuring visibility. Basically, the aim of developing Bervanik practices from the perspective of handicrafts is to encourage interdisciplinary use and to evaluate the production area with different potentials. Prototypes have been obtained in a detailed framework on reviewing the sustainable and reproducible resources in terms of cost values within the framework of accessible materials, material access and availability of the studies carried out for these purposes. After the printing results were transformed into products, it was possible to create a text that could form the basis for project initiatives such as planning market elements and touristic purchasing routes.

It is a handicraft with an introductory practice structure within the scope of cultural tourism potential with touristic textile designs and different product designs of the region in general and the city center in particular. It has an educational and sustainable craft structure with planning for women's employment. It can be applied at rest stations in

touristic destination areas and can be used in the development and promotion of regional tourism. As it is known, when the applications of the cities that succeeded in the European Capital of Smart Tourism initiative, which was launched by the European Union in 2018, are examined, the best ones are Copenhagen, Malaga, Helsinki, Tallin etc. prominent works of the cities are seen. Bervanik printing has an invisible income status like other regional handicrafts among sustainable tourism resources that can be developed indirectly by taking these projects as an example. The trials can be easily transferred to today's world with the easy methods that can be welded to existing product designs in the digital environment, and they can be produced as promotional elements.

Is it possible to reproduce Bervanik printing with experimental printing other than traditional methods? Can it be made sustainable? Can you give an example of the idea of opening the way to produce touristic items by using the pattern of printing on the surface of textile designs? The questions were answered, and the potential for a sustainable business area idea with a high income area was created with low-cost methods. It is important to use digital web markets and to become a member of local product markets in terms of marketing the production. In order to achieve the general purpose of the article research study; It has been seen that success can be achieved in the prototype designs made to ensure the functional revival of the print, which is a part of the local women's clothing belonging to the cultural past, and to gain a sustainable quality. In order to reach the sub-goals determined in terms of handicraft discipline, what needs to be done with interdisciplinary studies; To ensure the creation of sustainable space initiatives and application areas in appropriate public spaces (Education and Culture-Tourism) in order to ensure the cultural promotion and production of Bervanik printing,

Establishing a small-scale business area for women and disadvantaged individuals to reuse a local and cultural element (business-establishment-lifelong learning),

In order to encourage the use of Bervanik printing, which is more environmentally friendly, instead of the work aprons that are widely used in social life, cooperation calls and product promotion fashion shows-competitions-workshops (university-industry cooperation, handicraft designers, field educators and academics)

To use it as a visual communication language in spaces to ensure that motifs and patterns, which are the traditional communication language, are recognized and used in the fields of art, instead of disappearing,

To convey the knowledge that there is an art branch that will support disadvantaged groups from local governments and business establishments,

It is among the suggestions to get support from the academicians of the Faculty of Fine Arts and Design, Traditional Turkish Handicrafts in order to teach how the workflow can replace traditional production methods.

In order to ensure sustainability in the teaching of the Bervanik edition; It is recommended to get support from the academicians of the Traditional Turkish Handicrafts Department of the Faculty of Fine Arts and Design,

In order to train instructive trainees, the participants should be given a lesson on creating motifs and patterns from motifs and transferring them to patterns, and it should be encouraged to use the pattern of the motif in its traditional original form without being damaged. The technique should be taught in its original form, and the existence of production with easily accessible materials should be stated in alternative ways.

Transfer to printing with mold engraving should be explained,

Competitions should be organized in order to make the best pattern and the best print,

- Increasing the number of learners

-Productions gaining a sustainable quality

-As a touristic object and on the tourism route, it takes place at the activity stations with the acceptance of workshop visits.

-Include in the additional presentation in the local apricot production and consumption potential

The subject of the article is a qualitative study that aims to update a handicraft in the Education, Training and Skills section, transfer technical knowledge of the Bervanik edition, develop artistic capacity, encourage the use of new skills and new production crafts in a traditional craft related to cultural heritage, and improve the existing one.

Trial print images and trials; The Original Printing course of the researcher, who is a lecturer at Malatya İnönü University Traditional Turkish Handicrafts Department, also includes application studies.

TURKISH RESOURCES

- Anonymous (2014). Encyclopedia of Islam. Turkish Religious Foundation, 41, 226-227
- Arseven, C. E. (1973). Turkish art. Istanbul: Cem.
- Aral, Songul. (2003). Malatya Bervanik Edition, Unpublished Master's Seminar, Supervisor: Ayşe Özkan, Selçuk University Institute of Social Sciences, Department of Handicrafts, Konya-Turkey.
- Aral, S. Ozkan, N. (2006). Malatya Bervanik Print and Its Reflection on Clothes. Denizli 1st National Handicrafts Symposium Proceedings 10-12 Mayıs .Denizli-Turkey.
- Barışta, H. Ö. (1998). Turkish handicrafts. Ankara: Ministry of Culture. 2168, Series of Artworks.192.
- Beduk, G. (1992). "Bervanik Printing, a Traditional Handicraft in Malatya", Culture and Art Magazine, Issue:16, Ankara, p. 55.
- Durul, Yusuf, (1978), Kandilli Pen Handwritings, Our Turkey, Year: 8, Issue: 24, Apa Ofset Press, Istanbul.
- Ergur, A.(2002) Dictionary of Textile Terms, Boğaziçi University Press, Istanbul, p.24.
- Girgök, Tulip, (1997), Eczacıbaşı Art Encyclopedia, Volume 3, Yapı Endüstri Merkezi Publications.
- Kaya, Reyhan, (1974), Turkish Printmaking Art, Türkiye İş Bankası Culture Publications: 140, Art Series: 15, Istanbul.
- Kopuz, F. (1992). Malatya Region Bervanik Printing, Unpublished Master Thesis, Istanbul: Marmara University, Institute of Social Sciences, p. 13-14.
- Öz, Naime Didem, (2006), Turkish Printmaking Art and Recent Istanbul Manuscripts, Mimar Sinan Fine Arts University Institute of Social Sciences, Traditional Turkish Arts Department Unpublished Master Thesis, Istanbul, p.31.
- Oz, Naime Didem, (2015). Interpretation of Hittite Works in Our Art of Screenwriting, Mimar Sinan Fine Arts University Social Sciences Institute, Traditional Turkish Arts Department, Unpublished Art Qualification Text. Istanbul, p.3-4.
- Oz, Naime Didem, (2017). Handprints on Manuscripts, Title of the Department: "A Research on Üsküdar's History of Printmaking", Chapter 2, KTÜ Printing House, Editor: Ünal Hamdi, Aydın Nazmiye, 1st Edition, P. 57-79, ISBN:978-605-2271 -00-1, Turkish.
- Sürür, A. (1986). "Bervanik Printing", Türkiyemiz Magazine, Issue: 48. Ak Publications, Ankara, p.10.
- Şahin, H. (1993). Traditional Beravanik (Pestamal) Production in Malatya, Com-

- pilations from Turkish Folk Culture, Ministry of Culture Publications, Ankara.
- Tepecik, A. (1999). Printing techniques. Ankara: Ministry of National Education.
- Uygur, A. (1987). Discharge Print Studies of Indigo Dyed Cotton Products. Textile and Engineer. Volume 1, Issue 6, p.300 – 309. Access: Dergipark: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teksmuh/issue/12928/156312>
- Yildirim, N. (2011). Atif Atalayer Waxing Batik Workshop, Production and New Application Suggestions, Undergraduate Thesis, İzmir: Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts.
- Anonim (2014). İslam Ansiklopedisi. Türk Diyanet Vakfı, 41, 226-227
- Arseven, C. E. (1973). Türk sanatı. İstanbul: Cem.
- Aral, Songül. (2003). Malatya Bervanik Baskısı, Basılmamış Yüksek lisans Semineri, Danışman: Ayşe Özkan, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü El Sanatları Bilim Dalı, Konya-Türkiye.
- Aral, S. Özkan, N. (2006). Malatya Bervanik Baskısı ve Giysilere Yansıması. Denizli 1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri 10-12 Mayıs .Denizli-Türkiye.
- Barışta, H. Ö. (1998). Türk el sanatları. Ankara: Kültür Bakanlığı. 2168, Sanat Eserleri Dizisi.192.
- Bedük, G. (1992). “Malatya’da Geleneksel Bir El Sanatı “Bervanik” Baskıcılığı”, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:16, Ankara, s. 55.
- Durul, Yusuf, (1978), Kandilli Kalem İşi Yazmaları, Türkiyemiz, Yıl: 8, Sayı: 24, Apa Ofset Basımevi, İstanbul.
- Ergür, A.(2002) Tekstil Terimleri Sözlüğü, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s.24.
- Girgök, Lale, (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kaya, Reyhan, (1974), Türk Yazmacılık Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:140, Sanat Dizisi:15, İstanbul.
- Kopuz, F. (1992). Malatya Yöresi Bervanik Baskıcılığı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 13-14.
- Öz, Naime Didem, (2006), Türk Yazmacılık Sanatı ve Son Dönem İstanbul Yazmaları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, s.31.
- Öz, Naime Didem, (2015). Yazmacılık Sanatımız İçinde Hitit Eserlerinin Yorumu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni. İstanbul,s.3-4.

- Öz, Naime Didem, (2017). Yazmalardaki El İzleri, Bölüm Adı: “Üsküdar’ ın Yazmacılık Tarihine Dair Bir Araştırma”, 2. Bölüm, KTÜ Matbaası, Editör: Ünal Hamdi, Aydın Nazmiye, 1. Basım, S. 57-79, ISBN:978-605-2271-00-1, Türkçe.
- Sürür, A. (1986). “Bervanik Baskıcılığı”, Türkiyemiz Dergisi, Sayı: 48. Ak Yayınları, Ankara, s.10.
- Şahin, H. (1993). Malatya’da Geleneksel Beravanik (Peştamal) Yapımcılığı, Türk Halk Kültüründen Derlemeler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Tepecik, A. (1999). Baskı teknikleri. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Uygur, A.(1987). İndigo ile Boyanmış Pamuklu Mamullerin Aşındırma Baskı Araştırmaları. Tekstil ve Mühendis. Cilt 1, Sayı 6, s.300 – 309. Erişim: Dergipark: <https://dergipark.org.tr/pub/teksmuh/issue/12928/156312>
- Yıldırım, N. (2011). Atıf Atalayer Mumlama Batık Atölyesi, Üretimleri ve Yeni uygulama Önerileri, Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

ATTACHMENTS

Photos

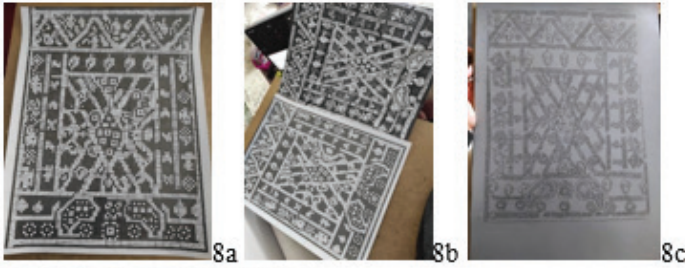


Photo 8: Bervanik drawings

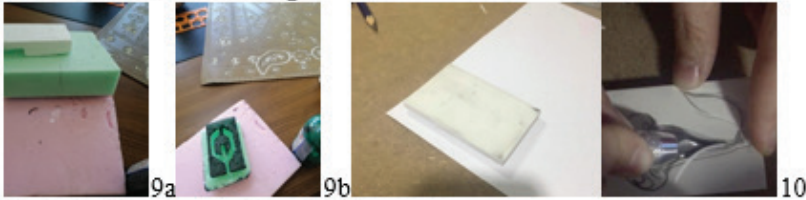


Photo 9: Styrofoam pattern trials

Photo 10: Eraser pattern trials



Photo 11: Linoleum A4 and Bervanik full-length pattern work (dark blue)

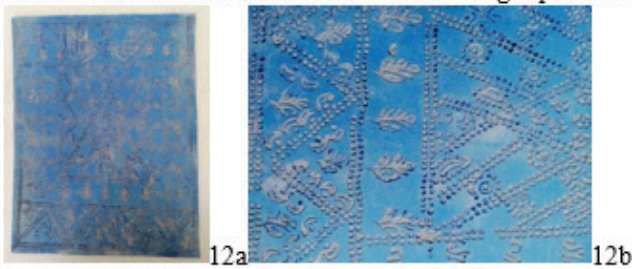


Photo 12: Linoleum A4 and Bervanik full size pattern moldings (blue)



13



Photos13: Bervanik used for trial printing; aniline dyes, ready-made fabric dyes, printing ink

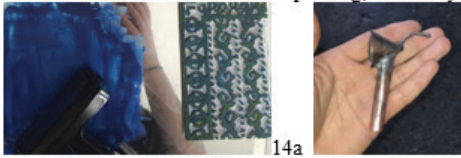


Photo 14: Styrofoam mold, printing with printing ink. Copper wax pattern drawing pen



Photo 15: Printing on hand-woven cotton and linen fabrics (flake cloth and hash)



Photo 16: Printing ink linol raw linen print. Linen cloth as a result of aniline dye blue printing

Photo 17: Fabric dyed navy blue print linen cloth. Fabric dye navy blue print cotton sensitive cloth

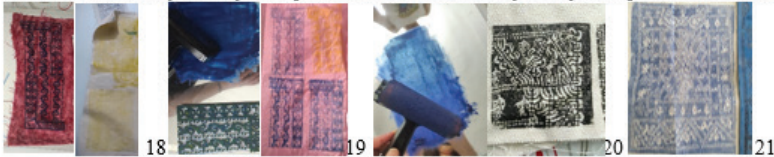


Photo18: Styrofoam mold printing trial printing paint and aniline paint

Photo 19: Styrofoam mold printing paint. Styrofoam printing trial linen cloth after aniline dye

Photo20: Trial prints on linen with printing ink (5)

Photo21: Linen cloth linol print aniline dye.



22

Photo22: Original unwashed wax batik “Bervanik” (Aral Archive 2005).



23

Photo23: Original Bervanik (Aral Archive 2005).



Photo24: Original washed wax batik detail (Aral Archive 2005).



Photo25: Bervanik hand-carved wood motif patterns(Aral Archive 2005).



Photo26: Bervanik hand-carved wood motif patterns detail(Aral Archive 2005).



Photo27: Work apron in Bervanik traditional clothes



Photo28: Son of Bervanikçi Hıdır describing wooden motif patterns (Aral Archive 2003).

BÖLÜM
CHAPTER 8

**SIGN PRODUCTION IN POSTDRAMATIC
STAGING AND CHRISTOPH
MARTHALER'S POST-MUSICAL
THEATRE¹**

Emre YALÇIN²

1 Doktora tezinden üretilmiştir. "Postdramatik Tiyatro: Estetik Bir Rejim Olarak Postdramatik ve Çağdaş Alman Tiyatrosu (Postdramatic Theatre: Postdramatic as an Aesthetic Regime and Contemporary German Theatre Danışman: Prof.Dr. Semih Çelenk

Yer Bilgisi: Dokuz Eylül Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Sahne Sanatları Bölümü

2 Doktor Öğretim Üyesi, Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü,

ORCID: 0000-0003-3569-5730

INTRODUCTION:

The last century of western drama is as sophisticated as well as a revolutionary epoch with its experimentations, new forms, rich discussions about dramas' ontological existence and the motivations it produced in order to subvert dramatic conventions in terms of the writers, directors, actors, dramatists and designers. The same case goes for the drama theorists. While theorists were facing many and diverse theories and theatre practices than ever before in this century, they have taken drama studies out from the monopoly of the philosophers and literary platform to the theatre platforms and performance studies established at the universities. While having built laboratory practices on new theatrical manners on the one hand, these departments have created significant studies that discuss in detail and analyse current theatre examples on the other hand. Academicians, such as Erika-Fischer Lichte, Elinor Fuchs, Marvin Carlson, Patris Pavis and Hans-Thies Lehmann, carried out studies that enabled current theatrical practices to be analysed and comprehended. The postdramatic theatre theory, having been developed especially with the guidance of Hans-Thies Lehmann, has created such an influence that almost none of the recent studies made on western drama, especially on staging, could pass it without taking it into consideration. While serving as an explanatory guide for the developments in drama that are difficult to be comprehended on the one hand, postdramatic theatre also created a theoretical basis that proves its new identity independent from drama's norms of dramatic aesthetics.

One of the most important mainstays that present this “new” state of drama, which provides a basis for Lehmann's discourses and which many theoreticians continued to develop later on, is about the “sign production” of current staging. Undoubtedly, the semiotics studies, which started to rise after World War II, had a great contribution to the huge progress in dramatic theory mentioned above. While creating a theoretical and terminological equipment with a more scientific approach on the ongoing philosophical disputations and problems about the performance manners in particular, the developments in the field of semiotics also brought a breath of fresh air to drama studies. Accordingly, it occurred that the structuralists and post-structuralists took the theatre analysis out of the text's boundaries and carried it to a sphere where the priority of signs that comprise staging and performance are taken as a basis. These interferences created a descriptive space for the staging practices that proceed with “a distinctive language and identity seek of the theatre players”, which can be epitomized with the concept of “becoming theatric” (Silvia, 2013, p. 40).

It is observable that dramatic theatre established all its signs, ranging from text writing to staging, upon the identicalness of “the signifier and the

signified". According to Martin Esslin, contemporary semiotics theorists, such as Peirce, Eco, Pavis and Erika Lichte, have determined three fundamental signs that also exist in dramatic theatre: iconic, indexical and symbolic signs. Iconic signs are the most basic kind of signs, of which the meanings are understood at first sight and all drama performances are, according to Esslin, fundamentally iconic. Every moment of a dramatic action is a direct visual or auditory sign of the imagination or reality (Esslin, 1996, p.36). Indexical signs, as the secondary type of signs, place the beings or things they interrelate to an appropriate context and comprise spatial and temporal holds for them. Hence, indexical signs produce their content from their connection to the object they define (Esslin, 1996, p.37). Smoke is the index of fire; a man, who is walking as if being on a ship that proceeds tottering on a wavy sea, is probably a sailor; a gesture, that points with the finger on a place on the stage as an answer for the question "where?", functions as an index. Indexical signs in dramatic theatre are frequently produced within gestural and proxemic involvements, as in glances among the characters for instance. These kinds of indexes correlate with issues such as the actor's presence on the stage, the general rhythm of the performance and the direct or distant reading of the work. By bridging between varied moments of the action, they secure the wholeness and continuance between the episodes that constitute its spine and thus the consistency of the work (Pavis, 1998, p.183). Being the last of the three fundamental signs, the symbolic signs, contrary to the iconic and the indexical signs, cannot be comprehended immediately in their relationships with the things that make them meaningful. Therefore, the symbol acquires an interpretation and is based on the agreement between people. For instance, words in natural languages are symbols based on an agreement. The fact that a scale figure represents justice is symbolic as well.

The sign production in dramatic theatre primarily starts with the text and the word that comprise it. The first function of the text is to establish the first connection between reality and staging in such a way to make mimesis function, to create a holistic centre for all of the staging components and, may be most importantly, to enable the repeatability and reproducibility of the theatrical performance, which is described by many as "writing on water". The production in dramatic theatre generally begins with the text and only the text remains when everything is over (Leach, 2013, p.21). Each of the iconic, indexical and symbolic signs created in the dramatic text is a meaning carrier that is prepared so as to build a representational relationship with real life. The signs created in the text are presented as narration, plot, characters and time-space via words. Accordingly, words are the most significant signs of the text. The presented narration represents the human action, whereas the plot represents the narration.

While the characters show, to express it with Aristotle's words, "what we ascribe as attribute on their part to the acting persons", time and space are revealed with the information within the text, sub text (Nebentext) or main text (Haupttext) in relation to the writer's statement, message, or theme. Therefore, the writer's versatile duty is to write the text by envisioning all stage elements and create the meaning system within the main text (dialogue, monologue or didaskalia) as well as the subtexts (the wordless parts of the text). Doubtlessly, the most important iconic sign in dramatic theatre is the actor: he/she is a real human being as a sign of the human being (Esslin, 1996, p.46).

While the sign system of dramatic theatre presents a closed system with the task to produce meaning in this way and to transmit the statement which the writer or staging intends to create to the audience by establishing a homogenous structure, post dramatic aesthetics attempts to create signs that are full of ambiguities, go to a mediation relationship with the meaning, fragment it mostly and that liberate the audience's universe of thought. Accordingly, a play produced within a postdramatic frame demands to be comprehended in an open and fragmented way. It is avoided to make the signs, which are one of the main elements of dramatic aesthetics, reach a coherent unity or create a synthesis with universal symbolic references in postdramatic theatre. The new language of theatre approaches the chaos theory where consistence or synthesis recedes. Reality becomes closer to changeable and unstable systems rather than closed cycles and the new theatre acts with a dramaturgy that interconnects fragmented structures with features such as polyvalence and synchrony, rather than whole patterns.

Paratactic signs, dream images, mannerist principles, performance texts, the synchrony of signs, the intensity of signs, rhizomatic connections, musicality and physicalism stand out as explanatory topics for the sign production of postdramatic theory's current staging. In the advancing chapters of this study, these topics will be focused on and it will be intended to reveal how the on stage signs are constituted in postdramatic staging. Thereafter, in the light of this theoretical basis, the theatre of Christoph Marthaler, who is among the leading directors of postdramatic theatre, will be scrutinized. As it will be ascertained, in Marthaler's theatre practices, postdramatic theatre is not the theatre of meaninglessness, but of polysemy. The fact that it is not conceivable by means of dramatic conventions rests on its search for a different theatrical aesthetic, in a way based on its rejection of these conventions beforehand or its free usage of them.

Paratactic Signs:

The almost universally working feature in postdramatic staging is based on its endeavour not to produce the hierarchical structure, unlike the

dramatic regime. A non-hierarchical structure contrasts with the dramatic tradition that separates theatrical elements as primary and secondary, then connects them in order to guarantee the harmony and comprehensibility and avoid confusion and disorder. Postdramatic theatre's main tendency in this respect is the "paratactic" structure, which is constituted by laying together the images that are different from each other and of which the connections are not clear.

Parataxis is a Greek word coming from *παρα* *para* "beside" + *τάξις* *táxis* "arrangement". Having the meaning "asyndetic coordination" in linguistics, the term exists as the contrast of syntactic and hypotactic structures. While syntactic structures are structures in linguistics comprised with meaningful units juxtaposed so as to form a sentence within the rules of the relevant language, hypotactic structures are the arranging of similar but unequal structures by intertwining them in an artistic way. For both of the sequences concreteness and hierarchy are in the forefront. For paratactic structures, on the other hand, the case is that unlike images or fragments are laid together without an explicit connection. Accordingly, a person, who encounters a paratactic structure, has to create one's own connections. Heiner Goebbels' following statement about how he makes use of signs in his theatre should be enlightening for comprehending the paratactic structure in postdramatic theatre:

"I am not interested in incessantly deriving signs... I am interested in creating a theatre that does not copy and exemplify only one of all means, is not based on conventional hierarchy, but that instead maintains its own ability "by participating together". This means that, for example, you suddenly watch only the light where the it is very strong and forget about the text. The costume speaks its own language. There is a distance between the speaker and the text and a tension between the music and the text." (Goebbels, 1996, p.76).

As Goebbels exemplified in his ideas, within post dramatic theatre, dance, narrative theatre, performing arts and many more genres are intertwined and all theatrical means are given equiponderant tasks. Signs composed with staging tools, the theatrical language and with intertwined types indicate synchronously to different aspects of the meaning. The result obtained accordingly, is the audience's changing attitude. Lehmann explains this attitude with Freud's concept "evenly hovering attention", which he brought in psychoanalytic hermeneutics. Freud has built this concept upon the analyst's way of listening to the analysand. Hereunder, nothing is dependent on understanding straightaway during the listening process. Rather, the analyst's perception has to be open to connections, affinities and clues when least expected. In this way, the meaning is postponed principally. All minor and senseless details are recorded,

because these details may turn into something that may become important within the analysand's statements. Similarly, postdramatic theatre's audience is willing to postpone creating meaning (semiosis) and to store sensual impressions via the "evenly hovering attention" and not for an immediately occurring comprehension process (Lehmann, 2006, p.87).

Dream Images

The synthesis phenomenon, which puts a firm stamp on dramatic theatre, is not only an idea of coherence concerning signs and other staging components, but also an idea that functions audience oriented. From ancient Greek tragedies to critical or socialist realist theatre, this idea has regarded society, whether consisting of various classes or of individuals, as a whole or a union and structured theatre accordingly. The withdrawal of the synthesis phenomenon enabled the new theatrical idea to envision society as heterogeneous and as people each having a special imagination. This fact intersects with Mallarmé's desire for the sharing of the Parisians' dream with each other, rather than for daily events in the newspapers. Many stagings in today's theatre produce plays resembling dreams' structure. One of the most essential features of a dream is, according to Lehmann, that the images, doings or words within are not hierarchical. Dream concepts form a pattern that resembles collage, montage and fragments, rather than a consequentially structured array of events. "As a legacy of surrealism, the dream sets a unique model for a non-hierarchical theatrical aesthetics" (Lehmann, 2006, p.84).

Mannerist Signs

When focusing on the stylistic features of postdramatic theatre, traces of "mannerism", which has been effective in western arts since the Renaissance, can be observed. Mannerism is an artistic movement that emerged during the transition stage from High Renaissance to the Baroque period between the 1520's and 1580's. The leading names of this movement, which developed contemporaneously with the protestant reformation that divided central Europe and the great plague, which lead to thousands of people's death in these years, have receded from Renaissance ideals in a similar way to the depolitization process of western artists towards the end of the 19th century. Therefore, by developing a reaction against classicism's harmonic rules and Renaissance naturalism, they put the importance and meaning of the theme in art aside and turned to style and technique. Artificiality, bizarre and condensed spaces, exaggeration and contrast, laying together intense and unnatural colours in an inharmonious way, abnormal sizes, creating mixtures of visual references of classical motives and antique periods being rendered entirely irrational sometimes and the grotesque are outstanding features of this movement (Britannica Encyclopaedia, 2020). Contrary to the Renaissance, Mannerist artist,

led by names such as Michelangelo and El Greco, abandoned triangular and circular compositions and produced asymmetrical and dynamic compositions.

Showing a distaste to closure in art with its tendencies to extremism, deconstruction, irritating ambiguities and paradoxes, the mannerist stylistic properties refer to the utilization of signs in post dramatic theatre. Instead of the contiguity in dramatic narrative, where A is connected with B and B turns into C and thus creates a line or sequence, the heterogeneous structure, in which a detail can easily be replaced by another detail, is frequently produced in post dramatic theatre in a correlating way to the mannerist equivalence principle. What such a sign structure causes for the audience is a profound comprehension process of linking the signs to each other with an active imagination and trying to reveal similarities and analogies. The fact that the ambiguities, disconnections or inconsistencies, which emerge in many postdramatic practices, are structured with scenic poetry, causes a difficult comprehension process that will lead the audience to seek and find meaning sequences by their own, to uncover cues and to signs, which will slip away from their hands the moment they believe to have discovered their meanings (Lehmann, 2006, p.84).

Performance Text

Even though textuality has a faint place in postdramatic theatre, performance texts always reflect the interconnections of semiological elements. The performance text has a determining role for the “linguistic” text and the “staging-miscene” text. Therefore, postdramatic theatre is not simply “a new kind of staging text”. It is rather a new way of signs utilization. “The here and now rather than representation, what is shared rather than the experience with communication, presenting rather than meaning and [producing] an energetic drive rather than knowledge” (Lehmann, 2006, p.85) constitute the function of the produced signs in performance texts.

The Simultaneity of Signs

As another phenomenon that shows itself in various practices produced within postdramatic aesthetics, we can see the simultaneous functioning of signs. In dramatic theatre is a process in question, in which the cues, transmitted in any moment of the performance, emphasize only one certain point and gather at a central place. However, in postdramatic theatre the paratactically arranged signs lead to an experience of simultaneous perception. Particularly in stagings in which more than one language is spoken (Terzopoulos, Yael Ronen), it can be observed that in postdramatic practices a second level of reality emerges along with the sounds, music, noises and visuality. This circumstance makes it difficult to catch the

signs. When additionally there is scarcely any associative support for the narration's or scenario's sequential connections, the audience's pursuit for a coherence or synthesis becomes almost impossible. Placing the signs in such a simultaneous way also provides a realm of freedom for the audience, in which they can realise their own choices and structurings. To abandon the coherence in this way is not a lack in regards to the audience, but it signifies a reuniting and possessing the liberating possibilities of the imagination (Lehmann, 2006, p.86).

The Intensity of Signs

Breaking the conventional rules via “intensifying” the signs by reducing or increasing their numbers has become a precept in postdramatic theatre. Many staging practices in today's theatre fulfil this idea. Such a minimalist usage of the stage space in Tadashi Suzuki's theatre for instance, gives room to intense signs, which the actors create with their bodies. The combination of the physicality (for example, the feet moving so as to give the impression of walking in the air, while the actors' upper bodies and faces hold still as a sculpture or move at a minimal level) and the stylistic space, which Suzuki created by basing upon Noh and Kabuki theatres and which comes to light with a strict discipline in the actor's training, enables the emergence of a different communication between the audience and the stage. Suzuki defines the emergence of signs with such a motion of the actor as cozening:

“This cozening does not arise from an intellectual interpretation of the text, but rather the act of speech itself becomes a drama... This transformation is what we call acting. To put it more specifically, the power of cozening comes to light when the actor applies action and energy for speech and space and produces a visceral transformation, a miraculousness that occurs nonstop between him-/herself and the audience” (Suzuki, 2015, p.21-22).

Suzuki comprises the signs on stage mainly with the dynamism within the speech and space the actor creates with his/her body. In both areas, the actors and the minimalism used on the stage space produce intensive signs for the audience. Directors such as Wilson, Jan Fabre, Michel Laub, and Christoph Marthaler as well as groups such as Theatre du Radau and Matschappei Discordia make the audience, who has been extremely exposed to sign and image within daily life, go through an intense and new world experience with a similar minimalist approach by using little action, wide and empty spaces and silence.

The Multiplication of Signs and Rhizomatic Connections

The abandonment of dramatic conventions (coherence, self-identity, symmetric structure, formal logic, readability, etc.) and the rejection of

the standardized form of the image in postdramatic practices are realised as well (frequently) with extravagancies. The array of images being knot into the tools are disturbed by the multiplication of the signs. What Deleuze and Guattari suggest with the term “rhizome”, that “realities that are constituted by unsearchable branching that hinder synthesis and by heterogeneous connections”, is also becoming prevailing for theatre. The term rhizome is an opposition against the western thought’s approach of basing everything with a metaphysical reason on a root, vertical and linear connections, on hierarchy, as Descartes reflects by comparing philosophy to a tree. Deleuze and Guattari have referred to an endless horizontal combination model and to rootlessness with the rhizome, which has a horizontal body. Having no particular order, the rhizome is a multiplicity that has never a unity or coherence (Ayitgu, 2016, p.137).

Unlike the tree-like structured traditional western way of perception and thinking (and the roots of this tree), the rhizome is able to connect any spot with another and put totally different sign regimes, even non-sign forms, into play. Hence, it can neither be reduced to “one” nor to “many”. It consist of dynamic ways, of dimensions and not of units. It builds multiteity. It has nobeginning and no ending, ends in the middle and rises (Zourabichvili, 2011, p.105).

Such kind of rhizomatic connections produce themselves frequently in postdramatic staging. Multiplying the space via techniques such as the division of the stage period into minimal sequences with semi-filmic takes, sound effects or mapping and the adjoining presence of costumes, props or stage music without constituting a coherence set a good example for the multiplication of signs in this manner. Postdramatic dance theatres that have produced very competent examples in the 1990’s in particular¹, works of ensembles such as La La La Human Steps, artists such as Johan Kresnik, Wim Vandekeybus and Pina Bausch and stagings of directors such as Frank Castorf, Andreas Kriegenburg and Réne Pollesch bring the rhizomatic connections produced with multiplied on-stage signs onto the stage (Lehmann, 2006, p.91).

Musicality

One of the most significant factors playing a decisive role in the structuring of signs in postdramatic theatre is “musicality”. This fact is not correlated with the usage of music in dramatic theatre (providing coherence, expressing the written audibly or creating ambiances that will

¹ See for examples:

La La La Human Steps, Amelia <https://www.youtube.com/watch?v=ZHU5QLEjGAg>

Wim Vandekeybus, Blush <https://www.youtube.com/watch?v=QtKUONLBP-8>

Johan Kresnik, Gründgens https://www.youtube.com/watch?v=fzz0XDwK0_A

Pina Bausch, Orpheus ve Eurdycei <https://www.youtube.com/watch?v=pcaZwls1i14>

lead to mimetic effects), but is equal to an independent “audial semiotic”. This semiotic develops the idea of “theatre as music”, rather than the existence of music for theatre.

Directors such as Peter Brook, Arienne Mnouckine, Terzopoulos on the other hand acquired musicality with speech melodies, speech rhythms, accents and differences in the speech performances of the actors from different cultures and different ethnic origins having different mother languages. Contrary to the thought of some French critics that Japanese and African actors lose the musicality of the French language, Peter Brook intended to discover the other and acquire a richer music with such practices. The intercultural sound figures of speech gestures and polyphonic sounds brought this rich musicality with it. (Lehmann, 2006. p.91).

Another phenomenon that serves the musicality is the change in the manner of utilization of the music art itself. For instance, the developments in electronic music manipulate the sound parameters as required and hereby provides totally new opportunities for the sounds in theatre (human and other sounds) to musicalize. While singular tones already consist of attributes that synthesizers such as frequency, pitch, overtone, timbre and volume may change, the combination of electronic sounds and tones engenders a completely new dimension of sound in theatre. With even newer opportunities computer technologies provide, it is possible today to change and structure the sound extension of a theatre in order to serve any staging. Just as the dramatic action cannot proceed any longer, the musical process can also not be structured in a linear manner any longer in postdramatic theatre. Rather, vocalic superimpositions that occur synchronously are prevailing. These superimpositions can occur via sound compensation and sound recording programs everyone can use easily on their home computers, tablets and even cell phones and not with expensive recording technologies of audio systems like before (Lehmann, 2006, p.92)

Corporeality

Lehmann has argued that, despite the effort of catching the expressive potential of the body within reason, grammar and rhetoric, except the aura of the physical presence, all the designed meanings disappear. There is no meaning carried through the body in postdramatic theatre and indeed signs that permanently wait to be named are presented. The actor’s body, mostly presented with a shocking physical construction, accordingly settles in the centre of attraction. Yet, this centrality of the body occurs within its own corporeality and gesture and not as a meaning carrier. While rejecting to serve the meaning, the body as a central theatrical sign exhibits a corporeality that is self-sufficient with its own intensity, potential of gesture and aura. (Lehmann, 2006, p.95). Furthermore, frequently an “abnormal” body brings itself into existence in postdramatic practices that

exceeds the bounds through sickness, disability or deformities and leads to an entrancement that is not able to sort out the sheep from the goats and to unease or fear. Therefore, repressed, debauched or marginalized potentialities of existence come to the forefront in versions of postdramatic theatre that bear a high degree of corporeality. This approach implies at the same time a rejection of all the acceptances and conceptions that impose themselves through the “normalities” in the world.

One of the basics of postdramatic theatre in the process of constituting the signs is to invalidate the separation of the body from the language and to reintroduce the spirit zone within the process of sign constitution, which is a bitter and pleasant corporeality and which Kristeva calls “semiotic”. This spirit zone contacts the “semiotic”, which Julia Kristeva puts as the mother’s female language in opposition to Lacan’s definition of language as “symbolic”, which she regards as the “father’s language”. As Kristeva puts forward, semiotic is based upon the view that reveals language’s pre-language, pre-symbolic existing dimension and finds this dimension in the pre-oedipal period in the specific relationship between the baby and the mother. Hereunder, the semiotic language provides a source for the urges, rhythm, energy and libidinal impulses that come out maternally before the father’s symbolic language (Özkazanç, 2015, p.55-79). Though being repressed by the symbolic sphere in the phase of entering language, these impulses defining the semiotic sphere do not disappear completely, but reveal as the sphere of the desires, fantasies and passions. In this regard, they get reshaped as “poetic language” and provide source for avant-garde literature. The “poetic language” presents a paradoxical and heterogeneous structure that rejects the grammar of the symbolic language and produces meanings this language labels as irrational. As Kristeva exemplifies from Mallarme, Joyce and Artaud, this lyricism bears a disruptive qualification that blows up the subject’s boundaries and re-familiarizes with the body, which has been marginalised by reason (Kristeva, 1984, s.15-16).

In postdramatic theatre, the body becomes absolute with its moving from a mental and comprehensible structure towards intensive physicalism. This is a volte-face. The body correlates with social reality where it does not demonstrate anything else than itself and turns from the body of meaning to meaningless gesture (dance, rhythm, kinetic existence, strength etc.). The only matter is the body alone now and henceforth all social matters have to get through this pinprick and adapt to a physical or bodily manner of issue.

Postdramatic Signs in Cristoph Marthaler’s Staging:

These aesthetic qualities of postdramatic theatre practices, which are made use of in sign constructions notably by musicality, become concrete in Cristoph Marthaler’s theatre, which occupies an important position in,

though being Swiss originally, German theatre, which realises stagings that almost crosscheck the writings of postdramatic theatre theoreticians. “Having found a distinctive theatrical style” (Till, 2005, p.219). while reflecting the general features of postdramatic theatre, Marthaler has rendered primarily a contemporary choir and a structuring musicality as the fundamental principles. With the advantage of starting his art life as a musician, he applies music as an attribution of theatre in all stage components and theatrical processes from acting to stage design, text writing to stage management and from rehearsals that are based on improvisation to performances.

Music is in Marthaler’s theatre determining for the total of the performance. While carrying out this determining role, he is, as a typical postdramatic attribute, parenthesizing the performance and producing an aesthetic structure that is removed from signs that create direct meanings, from coherence, speeches and stories that contain unity, dramatic conflicts that are based on cause and effect relations and from a linear plot. Accordingly, ambiguity, incoherency, or “polysemy”, created so as to go beyond the representation, leave its mark on the stage by the way of synchronously working signs. The synchronous signs that participate in repetitions, slowness and paratactic structures, which Marthaler detected in Wilson’s theatre in particular, produce themselves on Marthaler’s stage too. By giving the audience the opportunity to rewrite the theatre script within the performance and freely create the arrangement of meaning with such a use of signs, Marthaler leads them to a free watching process in which they hold control of the imageries.

The following statement of the famous director Heiner Goebbels about the play *Kill the European! Kill him! Kill him! Kill him! Kill him! A patriotic evening* (Murx den Europear! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend, 1993), which has brought the director great success and continued to be enacted for many years, is insightful in regard of Marthaler’s theatre and its postdramatic signs:

“There was only a range of different spheres, songs, emotions and images in Murx. As the audience... we tried to understand the centre focus of the play. We were already more engaged than we would be in a play that simply translates the story and the classical theatre script. Looking beyond the play’s contents (without intending to exclude it), this production develops a new relationship between the stage and the audience, indeed. Cristoph Martaler says “we do not complete the songs”. He does also not complete the narration in any way and this is not a symbolic manner of performance. It [the production] has a reality of its own on stage: more than the performance of classical theatre, which is generally right in front of the audience with its explicit, fictive work... In short, stunningly one has

the freedom to choose, connect and think about what applies to oneself” (Goebbels & Lehmann, 1996, 52.)

Kill the European...! (Murx...) is one of the productions that exemplifies Marthaler’s theatre the best. Having been performed for almost 14 years in Volksbühne and having become a classic by reaching 178 performances, the play has been characterized as a tragic as well as absurd requiem in memory of the demolished socialist German Democratic Republic (GDR). In a design reminding the German Democratic Republic (the stage is a place that resembles a home for elderly, a dining hall seeming institutive and public) the play is constituted upon a complex musicality that consists of Socialist Revolutionary and National Socialist anthems, pop songs, classical music and folk ballads. 11 actors seeming as if being flung from real life on a stage, which consists of plastic tables, high walls with plastic pipes, giant stoves that recall the Nazis’ crematories and a public toilet, partly play and sing these songs and anthems and partly utter disconnected lines in a way to create associations about Germany’s history, culture and even current life. The figures, who seem to be locked somewhere by the regime because they do not conform to society, but do not show any sign of discomfort to their condition, wash their hands and drink tea with mechanical repetitions and start singing the moment they get the signal. The only ones speaking to each other in the play, though rare, is an elderly couple. Their conversations, again, are mechanical and based on repetitions. “Equality rules over the world, but everything is fine in heaven.” “Shall we take a nap?”,- “You poisoned the dog”, -“I did not poison the dog”, -“The poor dog!” Including this elderly couple, all figures are lonely even though they are together and every (weird) attempt of approach fails (Shevchenko, 2017, p.173-178). The unpleasant and fat woman from these figures firstly sings an overly emotional song about a good young man. Then a youth song of German Democratic Republic... Then she starts to tell a story about her neighbour’s illness and, after a short while, begins to fill her story with insults. Another figure with leather pants, on the other hand, reads his mother’s letters aloud. Another man shows his biceps and body to the audience as if he were a sex symbol. The most foolish one of the women regularly shows her anger to the foreign looking one (immigrant or refugee). The foreign looking one, on the other hand, seems to have completely lost his brain functions. He scratches himself ceaselessly, eats very slowly and sickeningly, belches and masturbates. Ceaseless repetitions, the same emphasises, gestures, scenes and profoundly humorously expressed songs spread throughout the whole play. One of these humorous songs is the pop song “Thanks” (Danke) from the 1960’s, which contains gratitude for all the beautiful things in life. The actor, who acts like the master and personnel of this official institution and is the pianist and cantor of the group, plays this song on the piano. In every verse, he plays a higher pitch

and the effort of the actors to take up this new pitch turns to a pitiful struggle that makes the audience burst into laughter.²

Marthaler produces various postdramatic features simultaneously and in an interwoven way in this manner in *Kill the European...* while creating the on-stage signs. In the indirect relation, which the above-mentioned characters and the composed “performance text” establish between Europe’s political and cultural history and the present, signs emerge that work simultaneously (simultaneous signs), build poly-meaning arrangements (multiplication of the signs-rhizomatic connections) and intensify with “repetition” and “slowdown” techniques in various moments of the play.

We can see “corporeality” as the outstanding postdramatic element in the sign usage in Marthaler’s theatre. While proving to be a typical postdramatic director by not reducing the body to a simple object of representation, Marthaler varies from most of them with the fact that he does not ground the corporeality on a firm practice in any way and does not produce a performance that would lead to a physical pain for the actors. At the root of Marthaler’s rehearsal process lies the relaxation of the actors. Being a former dramaturgist and having worked with Marthaler, the director Matthias Lilienthal has described his rehearsal processes as following: “Marthaler devotes almost two third of the rehearsal period to create a bed for the actors to lay into. The actors find courage to ‘create’ (perform their art) with a sense of comfort”. (Lilienthal, 2000, p.120).

According to Barnett on the other hand, Marthaler has always worried about “Erschöpfung”, which has been translated to other languages with the meaning “exhaustion” and which mostly took the form of a stage condition. The root of this term is the verb “schöpfen”, meaning “to create” in German, but it also carries “the meanings to scoop-to scoop out”. As the affix –erformer showed the perfective form of a verb in German, beside the meaning of “scoop something out completely”, “Erschöpfung” also carries the meaning of exhausting, tiring out, discharging someone to further activity. Marthaler’s actors do not experience such a physical exhaustion on stage. Further, a sleepy state and slowness exist as the main features of all the characters. This mode of performance corresponds to the temporality meaning “Zwischenzeit” in German and signifying “to be in between”, “between time”. Hereby, the characters on stage are discovered within states and in between the time (Barnett, 2013, p.195). Besides being not able to change or have an effect on anything, they possess bodies that move within cycles consisting of repetitive actions, speeches, songs and gestures.

Another one of the most important postdramatic signs that stands out

² See for “Danke”: <https://www.youtube.com/watch?v=wogECVmzsT0>.

in Marthaler's theatre is the "dream structure". According to Lehmann's assertion, the main feature of dreams is that the images, movements or words therein are not hierarchical. The dream concept that frequently produces itself in postdramatic theatre is formed in a texture resembling rather a collage, montage and fragment than the consequentially structured arrangement of the events. Besides this, one of the most significant effects that the dream structure produces in postdramatic theatre is that it puts dramatic theatre's time perception aside. Accordingly, the dream structure deactivates the linear time, which proceeds with the dramatic action's consecutive tensions, developments and climaxes. The dream's structure, which is fragmental, incoherent, episodic, works sequence-wise, renders it temporarily ambiguous where the "beginning, middle or end" is, is carried out on the postdramatic stage as a strategy in which meaning and coherence are fragmented perpetually. The sequential lacks of logic lead the audience to questions about whether the dream features on the stage are to be perceived as real, ironic or symbolic and to thought processes in this direction (in a similar way as Freud researched on individuals). The dream paradigm in Marthaler's theatre as well is used to disturb the theatrical plot with its epistemological ambiguity and to withhold the stage and theatrical material that serves the stage from signs that contain readymade meanings. Instead, language and images are presented to the audience to be experienced and it is not allowed for interpretation or explanation on the stage. Although the audience cannot experience theatre out of time, this quality of postdramatic theatre attempts to put the linearity of time aside or at least to render it pretty problematic in the performances so that it can transmit a self-reflexive theatrical reality on the stage that is rich, does not submit answers and produces its own sense of time and space (Barnett, 2013, p.188).

In *Groundings* (2001), another one of his plays, Marthaler produced this dream structure by bringing together a whole range of "actions" and "repetitions" that, though each of them is correlated with the main theme of the production, do not comprise any kind of consistency or coherence. In the production, which is shaped with the existence of eight male and one female actor, just like in *Kill the European...* collectively shared moments, solo performances, duets and other small arrangements have been realised. One of the repetitions that comprises this dream structure, in which the actors are wholly involved, is the proclamation that the presumptive flight, the figures will go on a journey with, will be delayed. The duration of the delay turns, again in a dreamlike absurdity, into a delay starting from 35 seconds to 8-10 days and starting from January 4, 1984 backwards to 19 years. Every proclamation that is read out gets a ritualized response from the actors, eight people being at different places and at different moments complain about a disturbing physical problem

and ask about the nearest pharmacy (Barnett, 2013, p.189). Marthaler has written in the programme postscript of the play *The Butzbach Revolution: A Permanent Colony* (Riesenbutzbach: Eine Dauerkolonie), which he adopted in 2009, the phrase “a musical-dramatic course of the last days of consumption”. Again, a dream structure has been produced in the play and neither a narrative line nor a sensible theme has been presented. Rather, the scenario has not been created for meaning but for sound, in such a way as to cause a comparison between Marthaler’s theatre and jazz music. (Innes & Shevtsova, 2013, p.182).

Finally, we may make mention of the existence of mannerist signs within the stage structure as an outstanding element in Marthaler’s productions. The tendency of “centrifugal”, which is known to be regarded as a danger by dramatic theatre, is viewed in postdramatic theatre as a strategy to lead the audience’s perception to multiple options via simultaneously occurring actions on a wide space and, as many of his contemporary do, Marthaler too applies this strategy in his plays. The famous designer Anna Viebrock, who put her seal to Marthaler’s various productions, accordingly has created waiting rooms, institutional rooms, sport halls, train stations and cafes with extremely big stage designs. These spaces have been designed as dystopic public spaces in which each individual is suppressed and alienated (Ovadija, 2013, p.315). It is always hard to enter Viebrock’s spaces cognitively. The artificialities of these spaces, which do not accept proportions, reawaken the “mannerist signs”, which Lehmann identified in postdramatic theatre. With this artificiality, mannerist signs constitute interwoven multiple meaning layers.

We observe that mannerist structure features with tendencies of extremism, deconstruction, disturbing ambiguity and paradoxes are effective not only in relation to space, but in the whole of the staging in Marthaler’s theatre. For instance, in the communication between the actors within the performance and in stage sequences that proceed with long, monotone repetitions, the mannerist elements produce themselves in a dominant way. In *Kill the European...* typical characters we know from real life (elderly couple, immigrant, hysterical woman etc.) appear before us in a dystopic atmosphere as figures that are excessive, their presence being full of ambiguities and possessing an annoying indifference. In a paradoxical way, these figures are, on the one hand, incompatible with each other and on the other hand, they are like musicians of a stylized orchestra, who play their own musical score with a high coordination within the musicality designed for the whole of the stage. In addition to this, the signs created in mise-en-scenes and stage direction choices that bear the performance text in *Kill the European...* constitute a heterogeneous structure with a mannerist style in which a detail can easily switch places with another one, rather than a contiguity in which A is connected with

B, B turns into Cand thus a line or sequence is created, as is in dramatic narration.

CONCLUSION:

Giving an opinion about western productions, which present structures difficult to comprehend within the boundaries of dramatic aesthetics with their genre and narration features with overly diversities in terms of forms of theatre practices and motivations, becomes harder day-by-day. The “postdramatic theory” stands at an identifiatory place in regard to the apprehension and analysis of contemporary stagings that are autonomous from the laws of mimesis, place staging to the centre with the motto of theatricality, make use of the dramatic elements at will and put aside dramatic principles such as unity, coherence, linear time, realism, representation or reflection, make quick transitions between genres and get organized within hybrid structures.

As Marthaler tried to exemplify in his productions, postdramatic stagings render the meaning polysemic beyond representation by sometimes deconstructing and fragmenting it with techniques such as montage, collage and fragment, sometimes postponing the meaning in such a way that the signs always refer to each other, and sometimes placing the meaning into synchronism, repetitions and paratactic structures. Accordingly, postdramatic signs are established with qualities and techniques such as dream sequences, performance texts, paratactic sequences, mannerist attributions, corporeality and reduction or multiplication of signs. Thus, the audience lands in an active, productive, or with a more advanced expression, in a performative process, in which they cannot catch the meaning at first hand and, by obtaining meaning or representation codes with associations, are forced to make their own inferences.

As it is seen, Marthaler includes postdramatic signs in his productions to such an extent to almost crosscheck Lehmann’s detections and ideas. While putting on the one hand flesh on the bones of Lehmann’s definition “theatre as music” not music for theatre, the musicality leaving its mark on Marthaler’s productions indicates a new genre within postdramatic theatre on the other hand. Creating a new stage grammar between the stage and the audience where the music takes over the stage and dramatic conventions are put off, this genre, which we may define as post-musical, possesses such a strong, theatrical and aesthetic richness that it opens new production areas for theatre practices and theories.

BIBLIOGRAPHY:

- Ayıtgu, G. (2016), “Deleuze’ün Felsefesi ve “Tarih”, *Dört Öge*, 10, 133-143.
- Barnett, D. (2013) “Cristoph Marthaler: The Musicality, Theatricality and Politics of Postdramatic Direction”. In *Contemporary European Theatre Directors*. Ed. Maria M. Delgado and Dan Rebellato, (185-203 pp), New York: Routledge.
- “Mannerism”. In Britannica Encyclopaedia, Accessed <https://www.britannica.com/art/Mannerism>.
- Esslin, M. (1996) *Dram Sanatının Alanı*, (trans. Özdemir Nutku), Istanbul: Yapı Kredi Yayınları,
- Goebbels, H. and Lehmann, H-T. “*Gespräch*”, *Das szenische Auge, Bildende Kunst und Theater*, (Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996), 76.
- Innes, C. and Shevtsova M. (2013) *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, J. (1984), *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.
- Leach, R. (2013), *Theater Studies- The Basics*, London: Routledge.
- Lehmann, H -T. (2006), *Postdramatic Theatre*, (trans. Karen Jürs-Munby), Oxon: Routledge.
- Lilienthal, M. (2000) “Eine untergegangene Welt ein letztes Mal imaginieren”, in *Christoph Marthaler. Die einsamen sind die besonderen Menschen*, ed. Klaus Dermutz, (113-124 pp), Salzburg and Vienna: Residenz.
- Lopéz, I. S. (2013), “Contemporary Theatre in “Post” Perspective, Postdrama as the Antisemiotical (R)evolution”, *Cincinnati Romance Review* 35, 39-48.
- Ovadija, M. (2013), *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, London: McGill University Press.
- Özkazanç, A. (2015), *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Pavis, P. (1998) *Dictionary of the Theater: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press.
- Suzuki, T. (2015), *Culture is The Body*, New York: Theatre Communications Group.
- Shevchenko, A. R. and Shevchenko, E. (2017), “Postdramatic Theatre of Director Christoph Marthaler”, in *Journal of History Culture and Art Research*, 5, (173-178). <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v6i5.1292>
- Zourabichvili, F. (2011), *Deleuze Sözlüğü*, (trans. Aziz Ufuk Kılıç). Istanbul: Say Yayınları, 2011.
- Till, N. (2005), “On the Difficulty of Saying ‘We’: The Unheimliche Heimat in the Music Theatre of Christoph Marthaler”, *Contemporary Theatre Review*, 15, (219-233).