

GÜZEL SANATLAR ALANINDA TEORİ VE ARAŞTIRMALAR II

EDİTÖR: DOÇ. DR. VASFİ HATİPOĞLU

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı
Editör / Editor • Doç. Dr. Vasfi Hatipoğlu
Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2020
ISBN • 978-625-7702-91-1

© 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 Sanatlar Alanında Teori ve Araştırmalar II

Editör

DOÇ. DR. VASFİ HATİPOĞLU

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

TÜRK OPERASI'NIN GELİŞİM SÜRECİ, HAYATTA OLMAYAN TÜRK OPERA BESTECİLERİ, OPERALARI VE OPERETLERİ

Mehmet Şahin AKINCI 1

BÖLÜM 2

ANADOLU KİLİM GELENEĞİNDE KORKU-KORUNMA (AKREP, YILAN, KURT AĞZI, ÇENGEL, MUSKA VE NAZARLIK) MOTİFLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Emine KOÇAK & Eda ERDOĞAN 35

BÖLÜM 3

OSMANLI DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE TÜRK ASKERİ BANDO OKULLARI

Fatih AKMAN 61

BÖLÜM 4

19. YÜZYIL FRANSIZ VE İNGİLİZ RESSAMLARININ DOĞU'YA YAKLAŞIMI: ORYANTALİST RESİMLER

Umran BULUT 81

BÖLÜM 5

KÜLTÜR EKONOMİSİ VE KARACASI DERİCİLİĞİ

Ayşegül KOYUNCU OKCA 99

BÖLÜM 6

VAN GOGH'UN RESİMLERİNDE KULLANDIĞI SARI RENK VE RENGİN PSİKOLOJİK AÇIDAN ELE ALINIŞI

Fahrettin GEÇEN & Ümit PARSIL 119

BÖLÜM 7

GESTALT GÖRSEL ALGI KURAMININ YARATICI KULLANIMI; FİĞÜR ZEMİN VE ODAK NOKTASI İLKELERİ

Birsen ÇEKEN & Merve ERSAN 135

BÖLÜM 8

GRAFİK TASARIMDA SOYUTLAMA

Gültekin AKENGİN & Merve ERSAN 153

BÖLÜM 9

SANAT VE TASARIM NESNESİ: PİSUVAR

Figen İŞIKTAN 171

BÖLÜM 10

AMBLEM TASARIMLARINDA MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR VE ÖNEMİ HAKKINDA BİR İNCELEME

İbrahim Gökhan CEYLAN & Hatice BAHATTİN CEYLAN..... 189

BÖLÜM 11

KAYNAŞTIRMA EĞİTİMİNE DEVAM EDEN ÖĞRENCİLERİN YALNIZLIK VE SALDIRGANLIK DAVRANIŞINA DAİR RESİMLERİNDEKİ MEKÂN OLGUSUNUN ANALİZİ

Gülten CACA & Aylin GÜRBÜZ 205

BÖLÜM 12

ANTİK YUNAN TRAGEDYASINDA KORONUN TEATRALLİĞİ

Züleyha EŞİĞÜL 235

BÖLÜM 13

RİCHARD SCHECHNER'İN PERFORMANS KURAMI VE ÇEVRESEL TİYATRO ANLAYIŞI

Züleyha EŞİĞÜL 253

BÖLÜM 14

RÖNESANSTAN 20. YÜZYIL BAŞLARINA KADAR RESİM SANATINDA YİYECEK VE İÇECEKLERİN DÖNÜŞEN ANLAMI

Menekşe AYDIN 275

BÖLÜM 15

VAN GOGH'UN RESİMLERİNDEKİ GERÇEKLİK: EMEĞİN GÖRÜNÜŞÜ ÜZERİNE

Burhan YILMAZ 293

BÖLÜM 16

BESTECİLİK TEKNİĞİ OLARAK ÇEŞİTLEME'NİN (VARYASYON'UN) MÜZİK TEORİSİ EĞİTİMİNE KATKISI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Kutup Ata TUNCER..... 311

BÖLÜM 17

EXAMINING GOOGLE PLAY APPLICATIONS IN TEACHING COLOR CONCEPT IN PRE-SCHOOL CHILDREN AND AN INTERFACE DESIGN EXAMPLE

Gültekin AKENGİN & Asuman AYPEK ARSLAN &

Damla TUĞRUL..... 333

BÖLÜM 18

BAŞLANGIÇ KEMAN EĞİTİMİNDE TEMEL ÖZELLİKLER

Ayşe Özlem AKDENİZ..... 355

Bölüm 1

TÜRK OPERASI'NIN GELİŞİM SÜRECİ, HAYATTA OLMAYAN TÜRK OPERA BESTECİLERİ, OPERALARI VE OPERETLERİ



Mehmet Şahin AKINCI¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat Dalı, Zonguldak, mehmetshinakinci@hotmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2404-330X>

GİRİŞ

Tiyatro, edebiyat, bale ve müzik sanat alanlarını bünyesinde birleştiren opera, yüzyıllar önce oluşmuş birikimleri ve tarihi ile yaşamaya devam etmekte olan bir sanat alanıdır. Yaratıları bitmiş veya önceden verilmiş örnekleri durağanlaşmış bir sanat alanı değildir. Hala geçmişteki örnekleri kadar canlı, önemli ve sanatsal boyutta nitelikli operalar bestelenmeye devam etmektedir. Opera sanatı devletlere bağlı olan ve olmayan opera evlerinde ve tiyatrolarda farklı karakter ve müzik dönemsel özellikleri ile sahnelerde yaşamakta, sanatsal yaratıların içinde hassasiyet taşıyan önemini izleyicilerine göstererek sunumlarını sürdürmektedir.

Kökeni Latince “Opus” (yapıt)’tan gelen opera, sözlerinin çoğunluğu ya da tamamı şarkı ile seslendirilen sahne oyunudur. Solo, koro, bale ve orkestra müziğinden oluşan bütündür. Perde ve sahne gibi bölümlerin dışında çalgısal ve vokal türler olan uvertür, giriş, arya, recitatif, ikili (düet), üçlü (terzet), dördü (kuartet), beşli (kentet), dans, koro, final gibi öğelerden oluşmaktadır (Sözer, 2005: 516). Tarihsel seyirde “Melodramma” (melodram) ve “Drama per Musica” (müzikli dram) isimlerini de almıştır. Tiyatro metni şeklinde yazılan libretto üzerine bir veya birkaç perde halinde sunulacak biçimde oluşturulan vokal-çalgı müziğinin dans ile birlikte sunulduğu sahne eseri türüdür (Aktüze, 2003: 398). Dramatik ifadeler, görsellik ve müziğin birleştiği sahne sanatıdır (Grundy Fanelli, 2008). Tiyatronun müziksel ifadesi olan opera, müzik tiyatrosudur. Orkestranın ve doğal sesleri ile şarkılar seslendiren solistlerin varlığı ve ayrıca müziğin sözden öncelikli olması operayı tiyatrodan ayıran özelliklerdir (Şahin, 2019: 27).

Operanın içeriğindeki öğeler ve çalışanlar olan reji, dramaturji, dekor, kostüm, orkestra şefi ve yorumcular farklı kurallar çerçevesinde birlikte çalışarak opera eserlerini sahnede sunmaktadırlar. Birden çok disiplini ve sanat alanını içeriğinde barındırmakta olan opera eserlerinin yazılması ve sahnelenmesi yoğun emekler gerektirmektedir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:12). Her ülke kendi müzik kültürel ürünlerini biriktirerek hem geleneksel müzik ürünlerini yaşatmakta hem de bu müzikal örnekleri uluslararası ortamlarda tanıtmaya çalışmaktadır. Ülkemiz açısından bakıldığında Türk operasının tarihsel gelişimini, Türk opera bestecilerini, operalarını ve operetlerini sunmayı amaçlamış olan bu çalışmanın, içinde belirtilen konu başlıkları ve açıklamaları ile ilgililere tarihsel ve gelişimsel açıdan bilgiler sunması, birbirlerinden farklı kaynakları gerekli yöntemlerle inceleyerek ve birleştirerek okuyuculara iletmesi açısından önem arz ettiği düşünülmektedir.

Ülkemizdeki opera bestecileri sayıca çoğalmakta ve opera sanatına yeni bakış açıları sunmaktadırlar. Ülkemizde operanın gelişimi uzun süre önce değil yakın zamanda oluşmuştur. Operaya yeni bakış açıları sunabil-

mek, yeni eserler ortaya koyabilmek için Türk opera tarihimizi, bestecilerimizi ve eserlerini tanımak önemli bir gerekliliktir (Atak, 2007).

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kapsamında betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Opera, Türk Operası, Türk Opera Tarihi, Türk Opera Bestecileri, Türk Operetleri başlık ve konulu literatür Yüksek Öğretim Kurumu Yök Tez veri tabanında taranmıştır. Erişime açık olan tezler incelenerek veriler elde edilmiştir. Akademik nitelikli yayınlar sunmuş-sunmakta olan internet/web sitelerinden makale çalışmalarına ulaşılmıştır. Ayrıca basılı kitaplar taranmıştır. Elde edilmiş olan kaynaklar Türk Operası/Opereti gelişim adımları, tarihsel süreçleri ve bestecilerin doğum sırası kriterlerine uyarak çerçevelenmiş, sıraya koyulmuş, konuya-amaca hizmet etmesi ihtiyacı ile değerlendirilmiş ve gerekli olan öz bilgiler derlenerek açıklamalar şeklinde sunulmuştur.

Bilimin, insan ve iletişim odaklı nitel araştırmanın internet teknolojisine ilgisiz kalması beklenemeyecek bir durumdur. İnternet deyince sadece teknolojik bir sanal ortamdan bahsedilmemektedir, kendisini yenileyen bir ortam olarak dikkate alınmalıdır. Bu özelliği nedeniyle internet, sosyal bilimci araştırmacıların etkili kullanım alanlarına girmektedir. Zaman ve veri elde etmede kolaylık sağlaması da araştırmalara önemli bir pratiklik kazandırmaktadır. Bu nedenlerle internet ne bilimin ne de sosyal bilimlerin kapsamı dışında kalmamalıdır, kalamaz (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 220-223).

Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel (2009)' a göre betimsel araştırma, araştırılan durumun olabildiğince ayrıntılı yani tam olarak tanımlandığı ve eğitim alanında en yaygın kullanıldığı bilinen araştırma çeşididir. Karasar (2009: 77)'a göre tarama araştırmalarında geçmişte var olan veya halen varlığı devam eden bir durum olduğu şekliyle betimleyerek sunma amaç edinilir. Araştırmaya konu olan nesne, olay ya da birey kendi koşulları içinde olduğu gibi tanımlanır.

BULGULAR

Türk Operasının Tarihsel Gelişim Süreci

Cumhuriyet Dönemi Öncesi Opera

Osmanlı Devleti var olduğu uzun yıllar boyunca çok kültürlü bir yapı içinde yaşamını sürdürmüştür. Bu farklı yapıların en anlamlı küçük üyeleri ve varlık göstergeleri bireyler ve bireylerin ürettiği kültürel ürünlerdir. Bu süreçte mevcut olan zanaat ve sanat alanlarında diğerlerinden farklı olan kültürel ürünler zamanla benzeşmiş, ortak bir görünüm ve biçim kazanmış, Osmanlı tarz ve biçimini oluşturmuştur. Sosyal hayat ve içindeki müzik yaşamı devam ederken Osmanlı kültürel ürünlerinden olan Osmanlı Müzi-

ği ve Geleneksel Halk Müziği de müzikal ürünlerini sunmaya ve yaşamaya devam etmiştir. Müzikal farklılıklar sayesinde müzikal beğeni eğilimleri de farklı yönlerde kendisini göstermiştir. Osmanlı saraylarında Geleneksel Türk Sanat Müziği yaşamaya ve icra edilmeye devam ederken saray dışında Osmanlı halkının evlerinde Geleneksel Türk Halk Müziği ürünleri yaşamaya ve icra edilmeye devam etmiştir.

Osmanlı’da müzik dini, askeri ve eğlenceler için farklı anlayışlar ile sunulmaya yaşıtılmaya çalışılmıştır. Müziğin Osmanlı Devleti süresince gelişmesi ve yaşaması çoğunlukla devletin hükümdarlarının sanat ve müzik anlayışları ile belirginleşmiş, durağanlaşmış veya gelişmiştir. Toplumdaki sosyal ve kültürel her öge zamanla değişikliğe uğrayınca müzik anlayış ve beklentileri her bireyde değişiklikler yaratmıştır. Yeni sahne sanatları ve ürünleri zamanla her ülkede kendisini göstermeye başlamıştır. Bazı ülkelerin sanatsal ürünleri dünyaya hızlıca yayılma gücünü elde etmişken bazı ülkelerin ürünleri kendi ulusal boyutlarında yaşamaya ve gelişmeye devam etmiştir. Evrensel müzik kültürüne ve dinleyicisine hızlıca ve etkili biçimde yayılma gücü olan sanat ürünlerinden birisi de opera sahne müziği-sanatı olmuştur. Bu bağlamda opera sanatının Osmanlı Devleti içinde hangi müzikal adımlardan sonra kendisini göstermeye başladığının zaman akışı içinde incelenmesi daha faydalı olabilecektir.

İtalya’da doğup gelişen, yeni bir sanat alanı olarak yayılan opera sanatının İstanbul’a geliş süreci Venedik’ten gelen bir opera grubu sayesinde 17. yüzyıla kadar dayanmaktadır (Özcengiz, 2006: 21). Diğer yandan opera ile Türkler’ in tanışması, padişahlar tarafından yurtdışına gönderilen elçilerin gittikleri yerlerde gördüklerini rapor halinde “Sefaretname” isimli yazılarda anlatmaları sayesinde olmuştur. Batı sanatı ve opera hakkındaki ilk gerçek birikimleri Osmanlılar’a bu bilgiler vermiştir. Bu elçilerden birisi olarak Padişah 3. Ahmet’in yurt dışına gönderdiği elçi Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin verdiği bilgiler opera hakkında bilgi verilmiş olan ilk kaynak olarak kabul edilmektedir (1719). Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi oyunun (operanın) büyük bir kalabalık önünde gösterildiğini, kralın ve şehrin önde gelenlerinin bu gösterileri izlediğini, sahnede yüzden fazla çalgı olduğunu, salonda yüzlerce mum yandığını ve yaldızlı duvarların muhteşem ışıltılı görüntüler yarattığını, seyircilerin çok şık kıyafetlerle gösterileri izlemeye geldiklerini, çalgı çalan sanatçıların önünde çok büyük ve çok güzel işlemeli bir perde olduğunu, bu perdenin açılıp kapandığını, perde açılınca özel kıyafetleri ile dans eden dansçıların çıktığını ve tüm gösterilerin kitaplar halinde basılmış olduğunu, sahne dekorunun çok güzel yapıldığını ve duruma göre değiştiğini belirterek bu gösterilerin onu ve izleyenleri ne kadar mutlu ettiğini, etkilediğini ve şaşırttığını belirtmiştir (Sevengil, 1969: 8-9).

1797’de III. Selim döneminde Topkapı Sarayı’nda yabancı bir tiyatro topluluğu opera temsili vermiştir. 1797 yılı mayıs ayında gerçekleştiği bilinen bu temsil Osmanlı topraklarında ilk opera temsili olarak kabul edilmektedir (Sevengil, 1969: 18). Sefaretnamelerdeki operalardan 18.ve 19 yy. larda da bahsedilmeye devam edilmiştir. İstanbul’da yapılan tiyatro binaları sayesinde birçok opera temsil edilebilmiş ve bu konuda İtalyan opera sanatının incelenerek örnek alındığı söylenebilir.

III. Selim zamanında Avrupa ile ilişkiler artmış ve bu nedenle birçok yabancı vatandaş şimdiki Beyoğlu civarlarına yerleşmişlerdir. Bu yabancı vatandaşlar için Beyoğlu civarında kiliseler, lokantalar, elçilikler, oteller, eğlence yerleri ve evler yapılmıştır. Yabancılar ticaret ile uğraşmakta iken sanata da gereken önemi ve ilgiyi göstermişlerdir. Bu süreçte Avrupa adetleri de yaygınlaşmaya başlamıştır. Gaetano Mele isminde bir İtalyan, padişaktan izin alarak tiyatro binası yaptırmıştır. Bu binada birçok türde temsil sunulmuştur (Sevengil, 1969: 18-20). III. Selim İstanbul’a gelen opera topluluklarının temsillerini seyretmiştir. III. Selim dönemi ile birlikte (18. yy. sonları), Osmanlı İmparatorluğu’nda siyasal ve kültürel alanlarda uygulanan batılılaşma politikalarından müzik sanatı da olumlu etkilenecek kültürel ve sosyal alanda önemli değişiklikler edinmiştir (Özcengiz, 2006: 25).

II. Mahmud’ un daveti üzerine Sardunya Devleti’ nden 1828 yılında Giuseppe Donizetti İstanbul’ a gelmiştir ve padişah tarafından kendisine “Osmanlı İmparatorluğu Mızıkaları Genel Eğitmeni” ünvanı verilmiştir. Donizetti sarayda 28 yıl çalışmıştır. Ordu bandolarının ve ilk saray orkestrasının kuruluşuna emek vermiştir (Altar, 1993: 260). Osmanlı sürecinde dram sanatını anlatan ilk yazı 1814 yılında “Ceride-i Havadis” isimli gazetenin ekim ayında çıkarılmış olan sayısında yer almıştır. Bu yazı Bosko Tiyatrosunda sunulan temsiller sonunda oluşturulmuştur. Bu yazıda trajedi, komedi, melodram, vodvil, pantomima, opera, bale, mystere sahneleme türleri hakkında anlatımlar sunulmuştur (Sevengil, 1969: 22-24).

İstanbul’da 1840-1877 yılları arasında açılan üç önemli opera sahnesi, sosyal yaşama damgasını vurmuştur. Bosco, Naum tiyatroları Pera’ da, Gedikpaşa Tiyatrosu ise İstanbul’un sur içinde kalan semtlerinden Gedikpaşa’da kurulmuştur (Özcengiz, 2006: 26).Tanzimat’tan sonra kurulmuş olan Saray Tiyatrosu da bu tiyatrolardandır (Ertekin, 2007: 44). 1860’lı yıllarda canbazhane olarak bilinen ve eski halde bırakılıp terk edilmiş olan bir bina Ermeni bir vatandaş tarafından kiralanmıştır. Bu bina zamanla Gedikpaşa Tiyatrosu olarak anılmaya başlanmıştır. 1866 yılında yabancı bir yönetici tarafından kiralanmış ve Osmanlı Tiyatrosu olarak bilinmeye başlamıştır (Sevengil, 1969: 50-51).

Bosko isminde İtalyalı bir canbaz Padişah Abdülmecid’den Beyoğlu’nda bir tiyatro binası yapmak üzere izin almıştır (Sevengil, 1969: 18-20).Bu bina Galatasaray Lisesi karşısındadır ve 1840 yılında yapılmış-

tır. Binanın iyi bir sahnesi ve 400 kişilik salonu vardır. Bosco tiyatroyu açtığında her sınıftan insana seslenebilecek bir oyun türü olarak operayı düşünmüş, İtalya'dan bir tur derleyerek, temsillerine başlamıştır (Ertekin, 2007: 44).1841 yılı Ekim ayında Bosco' nun tiyatrosunda Avrupalı sanatçılar tarafından operaların sunulduğu o tarihte yayımlanmakta olan Ceride-i Havadis'te açıklanmıştır. Hatta bu yayınlarda o dönemki izleyicilere operaların nasıl izlenmesi gerektiğine yönelik eğitici açıklamalar da yapılmıştır (Özcengiz, 2006: 28).

Bosco Tiyatrosu'nda verilen dramatik oyunlar 1841 yılı kışında ve 1842 yılı baharında devam etmiştir. Oynanan eserler İtalyan besteleri ve sanatçılar da İtalyan'dır. Seyircilerin çoğunluğu yabancı dil bilen Hıristiyan ve Müslümanlar, İstanbul'da yaşayan yabancılardır (Özcengiz, 2006: 28). Sevengil (1969)'e göre oyunların Türk izleyiciler tarafından da beğenilmesi üzerine yabancı dil bilmeyen Türkler için oynanmış olan İtalyan operalarından biri Türkçe' ye çevrilerek kitap halinde basılmış ve tanesi 6'şar kuruşa satılığa çıkmıştır (s.24). Dilimize çevrilmiş ilk dramatik eser G. Donizetti' nin "Belisario" operasıdır ve Türkçe tercümesi 1842 yılında basılmıştır.1842 yılında Bosco tiyatrosunda Bellini' nin "Norma" (18 Kasım 1841) ve "Belisario" (1842) operalarını takiben "Gemmadi Vegy", "Chi dura Vince", "Lucia L'elidir D'Amore" ve "Otello" operaları oynanmıştır. Temsiller 1844 yılında salonun devredilmesi ile sona ermiştir (Özcengiz, 2006: 28).

İstanbul'da 19.yy boyunca gerçekleştirilmiş olan temsiller dönemin Türk yazar ve aydınlarını etkilemeyi başarmıştır. Ünlü şair Abdülhak Hamid'in babası Hekimbaşı Zade Hayrullah Efendi tıp fakültesinde öğrenci iken "İbrahim Gülşeni ile İbrahim Paşa'nın Hikayesi" isimli librettoyu yazmıştır. Bu libretto ilk Türkçe libretto olması nedeniyle tarihte önem kazanmış ve ilk opera denemeleri girişimleri olarak kayıtlara geçmiştir (Altar, 1993: 266-269). İlk Türkçe libretto yazma çalışmalarına ilişkin diğer girişim ise Ahmet Adnan Saygun' un müzik öğretmeni olan İsmail Zühdü tarafından yapılmıştır. Abdülhak Hamid' in "Tezer" isimli romanından esinlenerek Türkçe libretto metni oluşturmaya çalışmış ancak tamamlayamamıştır. Bitmemiş olan bu librettonun nerede ve ne durumda olduğu hakkında bilgi bulunmamaktadır. Yine bu tarihlerde Türkçe "Pembe Kız" isimli ilk Türk operetinin Haydar Bey isminde bir mızıkacı bando subayı tarafından yazılmış olduğu bilinmektedir. Bu operetin bestesinin Macar Tevfik Bey tarafından çoksesli yapıya kavuşturulduğu bilinmektedir (Altar, 1993: 269-270).

İlk olarak tiyatro gösterileri sunulmuş olan Naum tiyatrosunda ise 1849-50 temsil sezonundan itibaren sadece opera temsilleri sunulmuştur. Verdi' nin "Macbetto" ve "Due Foscari" operaları sahnelenen operalardan bazılarıdır (Özcengiz, 2006: 28).Gaetano Donizetti'nin "Lukrezia Borgia"

(Lucrezia Borgia) isimli operası Naum Tiyatrosunda oynanan ilk eserdir. 23 Aralık 1844 de temsil edilmiştir. Bu eser ile birlikte Naum Tiyatrosu ve Donizetti isimleri Türk Opera tarihine önemle yazılmıştır. Bundan sonra tiyatrodan oynanan ikinci eser Giacchino Rossini' nin "Sevil Berberi" operasıdır. Donizetti'nin "Pariziana" operası ise 1845' de sunulmuştur. Donizetti ismi bu dönemde Türk opera tarihi gündemine girmiştir (Ertekin, 2007: 45).

1851-52 temsil sezonunda Naum Tiyatrosu'na, 15 yıl süreyle opera oynatma hakkı verilmiştir. Bu sebeple İtalya'dan koro, orkestra, teknik personel ve yöneticileri ile birlikte 117 kişilik bir opera topluluğu Naum Tiyatrosuna davet edilmiştir (Özcengiz, 2006: 30). Donizetti' nin "Lucrezia Borgia", Rossini' nin "Sevil Berberi", Bellini' nin "Norma", Donizetti' nin "Don Pasquale", Auber'in "Fra Diavolo" ve "Porticili Dilsiz Kız", Verdi'nin "Atilla", "Rigoletto", "Un Ballo in Maschera Ernani", "La Traviata" ve "Nabucco" operaları Naum Tiyatrosunda sahnelenen operalardır (Özcengiz, 2006: 34).

Osmanlı sarayının isteği üzerine İtalya' da bestecilik eğitimi almış olan Dikran Çuhacıyan' ın operetleri İtalyan Opera Buffa, Fransız Komik ve Alman disiplin özelliklerini barındırmıştır. "Leblebici Horhor" ve "Arif'in Hilesi" önemli operetleri olmuş ve bu tarz zamanla önemini kaybetmiştir (Gazimihal, 1957:11). Dikran Çuhacıyan'ın ilk operası Arcağ II (Arsas) isimli operası 1868 yılında İtalyanca sahnelenmiş, ertesi yıl ise aynı yapıtın yeni düzenlemesi olan "Olimpia" Ermenice oynatılmıştır. Naum Tiyatrosu kapanmasının nedeni ise 1870 yılı Haziran ayında Beyoğlu'nda çıkan bir yangın olmuştur. Naum Tiyatrosuna rakip olarak 1868 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu açılmış ama belirli bir süre sonra kapanmıştır. Dikran Çuhacıyan' ın Türkçe yazdığı üç opera olan "Arif'in Hilesi", "Köse Kahya" ve "Leblebici Horhor" 1874 yılında Opera Hane-i Osmani'sinde sergilenmiştir.

Padişah Abdülmecid döneminde Dolmabahçe'de padişahın emri ile kurulan bir diğer tiyatro da dönemin kültür merkezi olarak önemli bir yer tutan Dolmabahçe Saray Tiyatrosudur. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu' nun yapımında Türk ve yabancı mimarlar birlikte çalışmıştır. Bu tiyatrodan pek çok temsil verilmiştir. Orkestra G. Donizetti, Arenda ve Dussek Paşalarca eğitilmiştir. Türk sanatçılarından kurulu bu tiyatrodan ilk Türk opera sanatçısı Mehmet Zeki Bey Avrupalı bir sanatçı ile başrolleri paylaşmıştır. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu beş yıl süre temsillerin ardından 1864'te bir yangında kül olmuştur (Özcengiz, 2006: 34- 36).

Yıldız sarayında ikinci tiyatro binası Sultan Abdülhamid tarafından yaptırılmıştır. Bu tiyatro daha kurumsal yapıda çalışmıştır. İtalyan bir sanatçı aile bu tiyatronun temsillerini düzenlemiş ve sunmuştur. Bu tiyatrodan Verdi'nin "La Traviata", "Un Ballo in Maschera", "Rigoletto", Rossini'

nin “Sevil Berberi”, Donizetti’ nin “Albayın Kızı” ve Auber’ in “Fra Diavolo” adlı yapıtlarının sergilendiği bilinmektedir (Özcengiz, 2006: 37). Devlet bütçesi ile desteklenen ilk opera topluluğu (1889) Yıldız Saray Operası olmuştur (Şahin, 2019: 34). Özetlemek gerekirse Osmanlı İmparatorluğunda 19. yüzyıl ortalarında batılılaşma hareketleri çerçevesinde kurulmuş olan Bosco, Naum, Gedikpaşa, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu ve Yıldız Saray Tiyatrosuyla opera sanatının oluşumu yolunda ilk adımlar atılmış olmuştur (Özcengiz, 2006: 37).

Osmanlı döneminde III. Selim, Sultan Mahmud ve Abdülmecid batı müziği ve örneklerine ilgi duymuşlardır. Hatta opera temsillerinde maddi açık-kayıp olduğunda devlet bütçesinden yardım etmişlerdir (Gazimihal, 1957:10).Türkiye’ de batı müzik tekniğine uygun tarzda yazılmış olan ilk operalar Cumhuriyet döneminde yazılmış olanlardır. Bu dönemden önce yazılmış olan operet, operalar hafif müziksel özellikleri içerdiğinden belirli bir süre adını duyurabilmiş ve gerçek başarıyı yakalayamamışlardır (Gazimihal, 1957: 380).

Cumhuriyet Döneminden Günümüze Opera

1839 Tanzimat Dönemi’ nden sonra müzik alanında yapılması planlanmış olan yenilikler devreye girememiştir. Bunun önemli nedenlerinden birisi planlanmış olan bu yeniliklerin eğitim-öğretim ile ilişkilendirilememiş olmasıdır. Tanzimat dönemi ile birlikte belirli bir müzik dinleyicisi çoksesli müzik ve operaya ilgi duymuştur ve bu ilgi de maalesef zamanla etkisini kaybetmiştir. Türkiye Cumhuriyeti döneminin başlaması ile birlikte yaklaşık 50 yıl boyunca birçok kurum yenilenmiş ve çeşitli düzenlemeler yapılmıştır (Altar, 1993: 274). Avrupa’da operanın ve balenin gelişiminden sonra, ülkemizde ancak 18. yy’ın sonları ile 19. yy’ın başlarında opera sanatının, daha sonralarda ise bale sanatının başladığı görülmektedir (Özhancı, 2009: 200).

Türkiye Cumhuriyeti hükümeti geleneksel ulusal kültürü ve öğelerini çevreye ve dış dünyaya yayma fikrine önem vermiş ve bu fikirle ilişkili olarak güzel sanatlar eğitiminin yeni öğretimlerle modernleştirilmesine büyük imkanlar sağlamıştır (Altar, 1993: 272).Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte atılan önemli adımlardan birisi İstanbul’da özel bir topluluk olarak çalışmalarını sürdüren Dar-ül Elhan’da atılmıştır. Bu topluluğa uluslararası çoksesli müzik teknikleri ile eğitimler vermekte olan bölümler eklenmiş ve ayrıca çoksesli koro da ilave edilmiştir. Dar-ül Elhan bir süre sonra yeniden ele alınmış ve 1926 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı’ na dönüştürülmüştür (Altar, 1993: 276).

Cumhuriyet’in ilanından sonra resmi devlet kurumlarının açılması, yenilenmesi ve gelişimleri için planlamalarının yapılması sürecine başlanmıştır. Gazi Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde hayatın her alanın-

da gerçekleştirilmiş olan yenilikler o dönemin şartlarındaki gerekliliklerle birlikte sosyal hayatı değiştirmeye ve insanlar için daha rahat-gelişime açık koşulları oluşturmaya devam etmiştir. Kültür, sanat ve müzik alanında yapılmış olan araştırma-geliştirme ve evrensel kriterlere ulaşabilme amacındaki çalışmalar da dikkat çekici gelişmeler olarak değerlendirilebilir.

Cumhuriyet döneminde opera türüne ilk örnekler Cemal Reşid Rey tarafından verilmiştir. “Sultan Cem”, “L’ Enchantment”, “Zeybek”, “Köyde Bir Facia”, “Çelebi” Cemal Reşid Rey’in başlıca operaları olmuştur. Ahmet Adnan Saygun’un “Özsoy” ve “Taşbebek”; Necil Kazım Akses’in “Bay Önder” operaları da bu dönemin önemli operaları arasına girmiştir (Altar, 1993: 271). Ayrıca 1930 yılında İstanbul Gülhane Parkı’nın Alay Köşkü’nde bir “Opera Cemiyeti” kurulmuştur. Bu cemiyette operaların konuları tartışılmış, sözleri Türkçe’ye tercüme edilmeye çalışılmış, ulusal akademik opera konuları gündeme getirilmeye çalışılmış ve konuşulmuştur. Bu cemiyet belirli bir süre sonra dağılmıştır (Gazimihal, 1957: 11).

Ferit Alnar 1932’de “Yalova Türküsü” ve 1933 yılında ise “Sarı Zeybek” isimli müzikaller yazmış ama opera bestelememiştir. Necil Kazım Akses ise öğrencilik yıllarında cesur davranarak “Mete” isimli operasını bestelemeye başlamıştır (Gazimihal, 1957: 369). 19 Haziran 1934 yılında ilk olarak Atatürk ve İran Şahı Rıza Pehlevi’nin huzurunda sahnelenen “Özsoy” operasının librettosunu Münir Hayri (Egeli) yazmıştır. Türkler’le İranlı’ların aynı soydan geldiğini işleyen “Özsoy” operasının diğer adı “Feridun”dur (Özcengiz, 2006: 67).

1934 yılında gerçekleştirilmesi açısından büyük öneme sahip olan operalar sunulmuştur. Saygun ve Akses’in bestelemiş oldukları üç opera halk evi salonlarında halka sunulmaya başlanmıştır (Altar, 1993: 277). Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin müziksel gelişme hareketlerinden yola çıkılarak genç kompozitörlere opera besteleme görevi bizzat Atatürk tarafından verilmiştir. Ahmet Adnan Saygun’a Cumhuriyet’in ilk opera eserini besteleme görevi verilmiştir (Özcengiz, 2006: 67). Dikran Çuhacıyan’dan başka Flütist Saffet Atabinen, eski vatandaşlar olan Vittoria Radeglia ve Vedi Sabra’nın da operet yazma denemeleri olmuştur. Fakat bu ilk opera ve operet denemelerinin çoğunluğu maalesef Milli Türk Operası’nın doğuşuna yardım etmekten uzak kalmıştır. Çünkü Anadolu’nun ezgilerini ve özünü bulmak ve o ezgileri kullanmak düşüncesinde olmadan üretilmiş eserlerdir. Anadolu folklorünü kaynak almış ürünler olamamışlardır (Gazimihal, 1957:362-368).

“Özsoy” operasının konusu tüm ayrıntılarıyla Atatürk tarafından verilmiştir. Türk ve İran uluslarının mitolojik hikayelerinin ışığında birbirine kardeşçe yaklaşmalarını sağlayacak olan bu sanat eserinin librettosu 3 perdeden oluşmaktadır. A. Adnan Saygun’un bir perdelik “Taşbebek” operası 27 Aralık 1934 tarihinde Cumhurbaşkanı’nın huzurunda Ankara

Halkevi'nde sahnelenmiştir. Bu tekperdelik operayla birlikte Necil Kâzım Akses'in "Bayönder" operası aynı gece gösteriye sunulmuştur (Özcengiz, 2006: 67-68).

Türk operasının ilk temellerinin atılmasında Türkiye'ye önceden gelmiş ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşunda görevler alan yabancı müzisyen ve müzik eğitimcilerinin önemli emekleri olmuştur. Opera ve tiyatro yönetmeni Carl Ebert 1935' den itibaren Ankara Devlet Konservatuvarı'nda tiyatro ve opera işleri uzmanlığı kadrosunda Türkiye' de opera ve eğitimi için çalışmalara başlamıştır (Özcengiz, 2006: 87).

Konservatuvar 6 Mayıs 1936'da henüz resmi kurum isim almadan Musiki Muallim Mektebinde açılmıştır. Bu süreçte çok dinamik ve başarılı biçimde çalışmıştır. Türk müzik eğitimi alanında ve eğitim müziği repertuarı yaratım alanında önemli müzik eğitimcileri yetiştirmiştir. Ziya Aydıntan, Ferit Hilmi Atrek, Saip Egüz, Faik Canselen ve Hasan Toraganlı bu önemli isimler arasındadır (Selanik, 1996: 296).

İlk yıl Ankara Devlet Konservatuvarı'na 5 kız ve 7 erkek öğrenci olmak üzere opera bölümüne sınavla 12 öğrenci alınmıştır. 1935-36 yılları arasında konservatuvarın şan ve opera bölümünde görev alması için yurt dışından önemli öğretmenler de getirilmiştir. Yerli ve yabancı öğretmenlerden oluşan kadro "Prof. Carl Ebert, Dr. Ernst Praetorius, George Markowitz, Schösinger, Freida Böhm, Elvira de Hidalgo, Hans Erwin Hey, Apollogranforte, Nurullah Şevket Taşkiran, Saadet İkesus' tan oluşmaktadır (Özcengiz, 2006: 88).

Paul Hindemith konservatuvarda sürekli görev almayı kabul etmemiş, belirli aralıklarla gelerek denetleme ve kontrol etme görevini almıştır. Fakat Carl Ebert Devlet Konservatuvarı'nın dokuz yıl boyunca sürekli yöneticisi olmuştur ve 1945 yılında bu görevi bırakarak yurt dışında görevini sürdürmeye devam etmiştir. 1935-1936 eğitim öğretim döneminde Musiki Muallim Mektebi bünyesinde kurulmuş olan devlet konservatuvarı sınıflarında tiyatro alanına yönelik dersler vermek üzere Muhsin Ertuğrul gelmiştir (Altar, 1993: 279).

Carl Ebert bazı operaların Türkçe olarak sunulması için çeşitli çalışmalar yapmıştır. Bunlardan ilk örnek Mozart'ın "Basiten and Bastienne" isimli tek perdelik operası olmuştur (Özcengiz, 2006: 102). Mozart'ın "Bastien ve Bastienne" isimli şarkılı oyunu Ankara Devlet Konservatuvarı öğrencileri tarafından 1936 yılında Türkçe Libretto ile sunulmuştur. Ayrıca 1940-1941 yıllarında bazı operaların birinci bölümleri Türkçe'ye çevrilerek sahnelenmiştir. Bu operalar arasında "Madam Butterfly" ve "Tosca"da vardır (Altar, 1993: 272).

1940 yılı ilkbahar döneminde Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi kurulmuştur. Opera ve tiyatro bölümlerinden tatbikat sınıfına ge-

çen öğrencilerin tatbikat yapmaları için kurulan tatbikat sahnesindeki çalışmalara Nurullah Şevket Taşkıran ve Semiha Berksoy gibi Avrupa’da öğrenim görmüş profesyonel sanatçılar da katılmışlardır (Özcengiz, 2006: 101). Müzik Muallim Mektebi içinde bir bölüm olarak çalışmalarını ve eğitimlerini sürdürmüş olan opera, tiyatro, bale ve müzik bölümleri Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde 16 Mayıs 1940 yılında alınmış olan kararlarla ayrılmış ve başlı başına tek bir okul olarak çalışmalarını sürdürmeye başlamıştır (Altar, 1993: 282).

Kuruluşu ne yazık ki Mustafa Kemal Atatürk’ün ölümünün iki yıl sonrasında gerçekleştirilmiş olan Ankara Devlet Konservatuvarı Atatürk’ün üzerinde önemle durmuş olduğu bir girişimdir. Atatürk 1939 yılında Konservatuvar bünyesinde yapılmış olan Türkçe librettolu opera çalışma ve sunumlarını maalesef görememiştir. 1949 yılında çıkarılmış olan yeni bir yasa ile Ankara Devlet Konservatuvarı’na kadrolu sanatçı alımları yapılmıştır. Bu sanatçılardan Carl Ebert’in öğrencisi olan soprano Ayhan Alnar yine Ebert yönetiminde Edinburg Festivali’nde bir Mozart Operası’nda başarılı sunumlar yapmıştır (Altar, 1993: 283).

1 Kasım 1936 yılında öğrenime başlayan ve tarihsel süreçte çıkarılan yasalarla sürekli kendini yenileyen Ankara Devlet Konservatuvarı 3 Haziran 1941’de ilk mezunlarını vermiştir (Özcengiz, 2006: 99). Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü ise 1956-1957 yıllarında ilk mezunlarını vermiştir. Bu süreçten itibaren mezunlar Devlet Operası bünyesinde çalışmaya başlamışlardır (Altar, 1993: 284). 1949-51 yılları arasında Ankara Devlet Tiyatrosu ve Operası Muhsin Ertuğrul’un yönetiminde yeni binasında çalışmalarını sürdürmüştür. 1951 yılında genel müdürlüğe getirilen Cevad Memduh Altar’ın yönetiminde 1953’de A.A.Saygun’un büyük opera türünde yazmış olduğu Kerem operası büyük bir başarıyla sunulmuştur (Ertekin, 2007:67).

Devlet Tiyatrosu ve Operasında genel müdürlük görevini 1954’de Muhsin Ertuğrul, 1958’den sonra da Necil Kazım Akses, Cüneyt Gökçer, Mithat Fenmen, Ferit Tüzün ve Gürer Aykal yapmışlardır (Ertekin, 2007:67). 1958’de tiyatro ile opera ayrılıp iki farklı genel müdürlük olarak çalışmaya devam etmiştir. Devlet Opera ve Balesi, 1970’den sonra büyük opera türünde yazılmış ikinci ulusal opera olan A.A. Saygun’un “Köroğlu” operasını başarıyla sahnelemiştir (Ertekin, 2007:68).

Ulusal eserlerin ve uluslararası literatürden alınmış önemli eserlerin opera sanatçılarımız tarafından başarılı biçimde sunulması sayesinde opera sanatçılarımız, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve bale sanatçılarımız yurt dışı turnelere çıkmaya başlamıştır. Leyla Gencer, Suna Korat, Ayhan Baran, Özgül Tanyeri gibi opera sanatçıları ve Meriç Sümen, Özkan Aslan gibi bale sanatçıları dünyanın ileri gelen sanat merkezlerinde büyük eserlerin başrollerinde oynamışlardır (Ertekin, 2007:68).

1970 yılında Opera ve Bale Genel Müdürlüğü, 1983' de İzmir Devlet Opera ve Balesi, 1992' de Mersin ve 1999' da Antalya Devlet Opera ve Operası kurulmuştur (Ertekin, 2007:68-69). 1960'tan beri faaliyetlerine ayrı yerel bir kuruluş olarak devam eden İstanbul'daki Opera ve Bale Topluluğu da 1970'te İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü adı altında bir şube olarak merkeze bağlanmıştır (Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü).

Ankara Devlet Konservatuvarı' nda opera bestecileri, şefler, müzik eğitimcileri ve daha birçok eğitimci görevler almıştır. Fakat müzik alanı dışında görev alan yetkililer de vardır. Bunlardan Tefvik Ararat kurum müdürü olarak atanmış ve çalışmış, Orhan Şaik Gökyay kurum müdürlüğü görevini sürdürmüş ve ayrıca kurumunun tarihçesini de yazmıştır. Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Mithat Fenmen ve Fuat Türkay da kurum müdürlüğü yapmışlardır (Altar, 1993: 284).

1935-1936 yılından itibaren Ankara Devlet Konservatuvarı'na yurt dışından şan ve opera dersleri vermek üzere önemli eğitimciler getirilmiştir. Prof. Carl Ebert, Dr. Ernst Preatorius, Georg Markowitz, Schösinger, Friedl Böhm, Elvire Hidalgo, Hans Erwin Hey, Apollogranforte bu hocalar arasındadır. Ayrıca Türk hocalardan Nurullah Şevket Taşkıran ve Saadet İkesus da şan ve opera bölümleri için önemli eğitim çalışmaları yapmışlardır. Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken, Ahmet Adnan Saygun ve Cevad Memduh Altar ise konservatuvarda kitaplık kurulması için özverili çalışmalar yapmışlardır ve kurmuşlardır (Altar, 1993: 285). Türk opera besteci ve opera sanatçıları 1950-1980 yılları arasında Scala tiyatrosu dahil yurt dışında bulunmuşlardır. Bu gezilerde uluslararası opera literatüründen önemli rolleri oynayan Türk sanatçılar olmuştur (Altar, 1993: 272).

Türk Opera Bestecileri ve Operaları

Cemal Reşit REY (1904-1985)

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra çoksesli müzik, opera ve operet alanlarında ilk ve çok önemli birikimler sunmuş olan bestecimizdir. Müzik çalışmalarına 9 yaşında iken piyano eğitimi ile Paris'te başlamıştır. 1923 yılında İstanbul'a dönmüştür. İstanbul Devlet Konservatuvarı' nda öğretim üyeliği görevine başlamıştır. İcracılık, kurum yöneticiliği, orkestra şefliği, bestecilik, kuruculuk ve daha çok sayılabilecek görevleri olmuştur. Operalarının librettolarını genelde ağabeyi Ekrem Reşit Rey yazmıştır (Altar, 1993: 274-295).

Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye'ye dönmüş olan Rey, Darülelhan'da kompozisyon ve piyano dersleri vermiştir. 1926 yılında çoksesli koro kurmuş olan besteci, Ankara Radyosu Batı Müziği Yayınları şefliği, İstanbul Radyosu'nda "Piyano Dünyasında Gezintiler" isimli radyo prog-

ramı yapmış ve İstanbul Filarmoni Derneği'nin kuruluşuna destek ve öncülük etmiştir. Hayatının sonuna kadar Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda kompozisyon öğretmenliği yapmıştır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:17). İstanbul'da hayata gözlerini kapayana dek Türk Çoksesli Müziğinin gelişmesi ve yaygınlaştırılması için çalışmalar yapmış, eserler üretmiştir (Say, 200: 519).

Ulusal eserleri uluslararası boyuta taşıyarak yeterli müziksel donanıma sahip olduğunu gösterebilmiş bir orkestra şefi de olmuştur. Operaları şunlardır: Faire Sans Dire: 1920, Jean Marek:1920, Sultan Cem: 1922, L'Enchantement (Büyülenme):1924, Zeibek (Zeybek): 1926, Drame Anatolien (Köyden Bir Facia): 1929, Çelebi: 1973 (Ertekin, 2007: 71-72). Le Femme Fugitive (Kaçan Kadın): 1917-1918 (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017: 18).

Operetleri: Le Petit Chaperon Rouge: 1920, Üç Saat: 1932, Lüküs Hayat: 1933, Deli Dolu: 1934, Saz Caz: 1935, Maskara: 1936, Hava Civa: 1937, Yaygara: 1970, Uy Balon Dünya: 1970, Bir İstanbul Masalı: 1972 (Altar, 1993: 299).

Cemal Reşit Rey'in "Çelebi" operasının hikayesi şu şekilde özetlenebilir. Lale Devri'nde sarayın müzisyenlerinden Küçük Müezzin Mehmet Efendi III. Ahmet devrinde İstanbul'a gelmiş olan bir müezzin ve ses sanatkarıdır. Saraydaki kadınlara beklenmeyen yaklaşımları üzerine Konya'ya gönderilir. 25 Yıl Konya'da kalır ve I. Mahmud tarafından tekrar İstanbul'a saraya alınır. İstanbul'a geri döndükten sonra müzikle ağırlıklı olarak ilgilenir, eserler üretir ve orada hayatı son bulur. Müezzin'in bu hayat hikayesi "Çelebi" ismi ile operada sunuma uygun hale getirilir ve opera literatürüne kazandırılır (Altar, 1993: 300).

"Lüküs Hayat" isimli opereti Türk tiyatro ve sahne sunumları arasında çok önemli bir yer edinmiştir. "Lüküs Hayat" operetinde Türk sosyal yaşayışının batı sosyal yaşayışı ile yüzleşmesi ve bu yüzleşme sırasında yaşanan gülünçlükler sahneye taşınmıştır. Bu iki farklı kültürün yüzleşmesinden sonra yaşantıların değişmezlikleri anlatılmaktadır. Hırsızlıklarla geçinen 'Rıza' ile 'Fıstık' bir zengin evine girince kıyafet balosunda olduklarını anlarlar. İkisinin içine düştüğü bu ortam, batılılaşma özentisinin ortasına düşmüş halktan insanların durumu olarak gösterilmektedir. Ortaya çıkan farklı yaşamsal çelişkilerle komik olaylar meydana çıkmaktadır (www.devtiyatro.gov.tr).

Ahmet Adnan SAYGUN (1907-1991)

Ulusal ve uluslararası repertuvara ilk olarak iki büyük opera türünde önemli eser kazandırmış olan Adnan Saygun İzmir'de doğmuştur. Müzik öğretmeni İsmail Zühtü Kuşcuoğlu müzik yeteneğini fark etmiş ve onu piyano dersleri alması için Rosati'ye göndermiştir. Macar Tefik Bey ve Hü-

seyin Saadettin Arel'den dersler almıştır. 1925 yılında İzmir İlkokulu'nda ve 1926 yılında ise İzmir Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Devlet tarafından açılmış olan yetenek sınavını kazanmış ve Paris'e müzik eğitimi almaya gönderilmiştir. 1931 yılında Ankara'ya dönmüş ve Ankara Devlet Konservatuarı'na kontrpuan öğretmeni olarak atanmıştır. Bu süreçten itibaren müzik eserleri bestelemeye ve düzenlemelere başlamıştır (Altar, 1993: 304-305).

1934 yılında Riyaset-i Cumhuriyet Orkestra Şefliği, 1936-39 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda teori öğretmenliği ve ayrıca 1939 yılında Halkevleri Müfettişliği de yapmıştır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:53). 1940 yılında "Ses ve Tel Birliği" isminde dernek kurmuş ve bu dernek Türk Sanat Müziğinin Uluslararası çokseslilik teknikleri ile sunumunun ve tanıtımının yapıldığı çok önemli bir dernek olmuştur. Saygun'un eserleri yurt dışında birçok kez seslendirilmiş ve basımları yapılmıştır (Altar, 1993: 306-307). 1946'da bitirmiş olduğu "Yunus Emre Oratoryosu" ilk Türk Oratoryosu olması bakımından önem taşımaktadır (Say, 2000: 522). Besteci vefatına dek Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda Etnomüzikoloji ve Kompozisyon dersleri vermiştir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:54).

Paris'te aldığı müzik eğitimi sonrası yurda dönen besteci Ahmet Adnan Saygun, ulusal müzik literatürüne 3 büyük opera ve 1 epik dram ile katkıda bulunmuştur. Ahmet Adnan Saygun Cumhuriyet sonrası yapılmış olan devrimler sonrasında en çok sahnede olan müzisyenlerdendir. Sadece opera değil müzik alanında farklı alanlarda da besteler yapmıştır. Operaları: Özsoy Destanı: 1934, Taşbebek: 1934, Kerem: 1947-1952, Gılgamış: 1964-1979, Köroğlu: 1973 (Ertekin, 2007:72).

"Özsoy" Operası'nın (1934) librettosu Münir Hayri'ye aittir. 19 Haziran 1934'de ilk temsili yapılmıştır. Birinci perdede "Yakarış Korosu" ve "Dua Sahnesi" Anadolu ezgileri kullanılarak oluşturulmuştur. Toprak kakan ritim ve temalar, Orta Asya dokularını anlatan pentatonik yapı ezgiler Özsoy operasının çok özel nitelikleridir (Gazimihal, 1957: 370).

Özsoy Operası (destan) 3 perdeden oluşmaktadır. Bu operanın konusunu Atatürk vermiştir ve librettonun yazılması aşamasında da yoğun destek ve takibi olmuştur. Librettoya göre insanlar yaratıldıktan sonra karanlık ve aydınlık arasında bir çatışma başlamıştır. Karanlık yıllar boyu insanoğlunu eline almış ve bir kahraman sayesinde karanlık yok edilmiştir. Sonra insanlar tarafından Feridun isminde bir lider seçilmiş ve toplum aydınlık günler görmeye başlamıştır. Feridun'un Tur, İraç ve Selm isimlerinde üç oğlu olmuştur ve bu üç oğul dünyanın farklı bölgelerinde lider olmuşlardır (Altar, 1993: 308-309).

Taş Bebek tek perdelik operadır. Librettosu Münir Hayri tarafından yazılmıştır. “Özsoy” operasındaki dramatik yapıdan ziyade bu operada zarif ve narin özelliklerle gizlenmiş olan şakacı ve esprili tarz öne çıkmıştır (Gazimihal, 1957: 377). 1934 yılında bestelenmiş olan lirik fantezi türündeki operanın libretto yazımında Atatürk’ün öneri ve görüşlerine dikkat edilmiştir. Hikayesi şöyledir: Bebek yapan ve satan bir usta bir bebeğini çok güzel bir kız olarak yapar ve ona can vermeyi başarır. Bu kız yaşamaya başlayınca hemen ustasına aşık olur ve ustası ile birlikte uzaklara kaçmak ister. Kaçmaya karar verirler ama o anda ortaya çıkan ustanın çıracağını gören bebek çırağa aşık olur ve onunla kaçmaya karar verir. Çıracak ile kaçarlar. Usta yanında çalışan kadına durumu anlatır. Kadın da ustaya yanlış yaptığını söyler, can verme, ruh katma tanrının işidir der. Tam o sırada çıracak elinde bebek ile geri gelir. Bebek can çekişmektedir ve can verir (Altar, 1993: 312).

Kerem operası ise ülkemizde opera tekniğinin tüm olanaklarından faydalanılarak sahnelenmiş olan ilk büyük lirik Türk dramı olarak kabul edilebilir. Eski bir Türk masalından kaynaklanarak konusu seçilmiş olan eser, bir aşk öyküsünü anlatmasının dışında aşkı tasavvufi bir anlayışla felsefi olarak derin biçimde işlemiştir. Saygun bu eserde halk sanatımızın öğeleri olan folklörümüze, gelenek ve adetlere de yer vermiştir (Yener, 1992: 434).

1953’ de “Kerem” operanın tamamı üç perde olarak temsil edilmiştir. Bu operada bir Türk Halk Öyküsü olan Kerem ile Aslı’nın aşkı anlatılmıştır. Librettosu Prof. Dr. Salahattin Batu tarafından yazılmıştır. Saygun bu eserin ilk taslaklarını 1944 yılında oluşturmaya başlamıştır. Yunus Emre oratoryosu üzerinde ağırlıklı olarak çalışmaya devam etmiş olan besteci Kerem operasını bekletmiştir. Bu geleneksel aşk hikayesinde aşıklar dünyevi aşktan kurtulmuş ve ilahi aşka yüzünü çevirmiştir. Kerem’in Aslı’ya olan aşkından yola çıkarak ilahi aşka bağlanmasını anlatır. Aslı Hristiyan halktan olan bir keşiş’in kızıdır. Keşiş müslüman olduğu için Kerem’e Aslı’yı vermek istemez ve kızı ile kaçar. Kerem Aslı’yı aramak için yollara düşer. Başından birçok olay geçer. Nihayet Aslı’yı bulur ve babası kızını artık kaçıramayacağını anlayınca sihirli bir gerdek fistanı hazırlar. Bu fistanın düğmelerini Kerem’in çözmesini kızına özellikle öğütler. Gerdek gecesi Kerem bu fistanın düğmelerini çözdükçe düğmeler yeniden bağlanır ve hiç çözülemez. Çok üzülen Kerem’in çektiği ahlar ağzından alevler çıkarmaya başlar. Alevlere kapılan Kerem ölür ve Aslı da Kerem’in küllerini saçlarını süpürge yaparak toplamaya çalışırken o da yanar. Birbirlerinin külleri karışır gider (Altar, 1993: 316-317).

Prof. Salahattin Batu’nun librettosunu 3 perdeden oluşturmuş olduğu Köroğlu Operası (1973) büyük opera türündedir. 1973 yılında Uluslararası İstanbul Festivali programında yer almış ve sunulmuştur. Saygun bu

operayı Atatürk'e adamıştır. Oldukça geniş topraklarda tanınmış bir kahraman olan Köroğlu'nun efsaneleşmiş hikayesini anlatmaktadır. Zulme direniş özellikle betimlenmiştir (Altar, 1993: 326). Kısa hikayesi şöyledir: Yaşanılan yöredeki Bey'in oğlu olan Beyoğlu adamları ile köye girer ve Günayım isimindeki kızı gözüne kestirir, o sırada Günayım'ın sevgili Seyisoğlu ortaya çıkar ve arkadaşları ve köy halkının desteği ile Beyoğlu ve adamlarını köyden uzaklaştırır. Yörenin beyi oğlunun beceriksizliğinden yakını ve Seyisoğlu'nun kendi seyisinin oğlu olduğunu öğrenir. Seyisi çağırır ve o sırada seyis Bey'e Kırat masalını anlatır ve bu hikayede Beyin sonu kötü olarak bitmektedir. Bey buna sinirlenir ve Seyis'in gözlerini kör ettirir. Kıratı ve Seyisi kovar. Seyis oğluna öcünü almasını öğütler ve Seyisoğlu sevdiği kız olan Günayım'ın kaçırıldığını öğrenir. Seyisoğlu'nun annesi oğluna Köroğlu adını verir. Köylüler Günayım'ın serbest bırakılması için Bey'e gider. Bey serbest bırakılacağını belirtir köylüleri geri gönderir ama amacı Günayım'ın kafasını kestirip köylülere göndermektir. Köroğlu, Bey'in adamı olan Subaşı isimli askeri ile Bey'e haber gönderir ve Bey'den öç alacağını söylemesini ister. Kiziroğlu isimdeki halk kahramanı ile birlikte Bey'e karşı mücadele eden Köroğlu sonunda zafer kazanır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:66-68).

1964-1980 yılları arasında Saygun "Gılgamış" isimli operası/müzikal sahne oyununu (Destan) bestelemiştir (Altar, 1993: 272). Gılgames isimli epik dram Saygun tarafından 1964 yılında destan türünde yazılmaya başlanmıştır. Bu eser opera, bale ve bu sahne eserlerinden farklı bir türdür, bu sanatların farklı bir şekilde birleşiminden meydana gelmiş yeni bir sahne eseri olarak oluşturulmuştur. Konusu Sümer-Babil mitolojisinden alınmıştır. 3 perdeden oluşan bu eserin librettosu Saygun tarafından bizzat oluşturulmuştur (Altar, 1993: 331-332). Saygun'a göre bu eser bir lirik dram değildir. Kısmi opera, koro, konuşma ve bale karışımı olan ve kendi oluşturduğum bir eser türüdür demiştir. Yarı tanrı olan Gılgames insanlara acımamaktadır. Onun zulmü altında yaşayan halk bir kurtarıcı için dualar etmektedir. Başka bir tanrıça Gılgames ile savaşmak üzere Enkidu'yu yaratır. Bu iki güç mücadele ederler ama hiçbirisi üstün gelemez çünkü tanrılar Enkidu'nun asıl görevinin Gılgames'i iyiliğe barışa götürme misyonu olduğunu kabul etmektedirler. Gılgames ve Enkidu sevgi ve barışın simgesi olan İrnina'yı kurtarmakla görevlendirilirler. Bu görevi zor şartlar altında başarırlar. Bu görevi veren tanrıça İştâr Gılgames'e aşık olur ama Gılgames onu istemez. İştâr tanrı ve tanrıça olan anne ve babasına gider ve Gılgames'i alt etmek için Göklerin Boğası'nın kendisine vermelerini ister. Bu isteği red edilir çünkü boğa insanların tanrılara kurban vermeleri için çok önemlidir. Boğayı almayı başaran İştâr Enkidu ve Gılgames'in üstüne boğayı salar. Boğa ölür. İştâr bu olay üzerine hem kızgınlık hem de üzgün durumu ile ilişkili olarak ağıt yakmaya başlar. Ağıtı duyan tanrılar kızar ve bu duruma neden olanları cezalandırmaya karar verirler. Tanrılar

Ölüm Kuşu'nu Enkidu'ya gönderirler ve Enkidu ölür. Yarı tanrı Gılgameş şaşırır ve sonsuz hayatın çaresini bulmak üzere Utnapiştim'e gitmeye karar verir. Bunun çaresinin sonsuz yalnızlık olduğunu öğrenir. Utnapiştim Gılgameş'e bir ot verir ve bu ot sayesinde istediğini elde etme şansı olan Gılgameş maalesef yolda bir yılanın otu yemesi ile bu şansını kayıp eder. Artık tek çaresi kalmıştır Utnapiştim'in diğer tavsiyesi olan iyinin, güzelin, doğrunun yolundan barışa, sevgiye kavuşmak ve bu sayede sonsuz yaşama kavuşmak için çalışmaktır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:70).

Necil Kazım AKSES (1908-1999)

İstanbul Erkek Lisesi'nde iken Darülelhan'da Cemal Reşit Rey'in armoni sınıfına katılarak eğitimine başlamıştır. Mesut Cemil ve Sezai Asal'ın viyolonsel öğrencisi olmuştur (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:109). Viyana Müzik Akademisi'nde ve Prag Konservatuarı'nda büyük bestecilerle çalışmış ve kompozisyon eğitimi almıştır (Altar, 1993: 336). 1934 yılında yurda dönmüş ve Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşunda Hindemith'le birlikte çalışmıştır. Ankara Devlet Konservatuarı'nda müzik teorisi öğretmenliği yapmıştır. Müzik sanatının değişik dallarında eserler vermiş olan Akses şu operaları yazmıştır: Mete: 1933, Bayönder: 1934 (Ertekin, 2007:72-73), Timur: 1950 ve Mimar Sinan: 1980 (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:111).

1949-1950 yıllarında Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 1958 yılında Ankara Devlet Operası Genel Müdürlüğü yapmıştır. Bu dönemde Carl Orff ve R. Strauss gibi önemli bestecilerin bazı eserlerinin Türkiye prömiyerleri ilk defa onun döneminde sahnelenmiştir. 1973 yılında emekli olmuştur (Altar, 1993: 336). Akses'in bestecilik anlayışı yenilikçi bir tavır ile kendisini belli etmiştir (Say, 2000:523). Bayönder Operası (1934) bir perdeden oluşmaktadır. Atatürk'ün İstiklal savaşından sonra Ankara'ya gelmesinin 15. Yıldönümünü kutlamak amacıyla Ankara Halkevi'nde Saygun yönetiminde sunulmuştur (Altar, 1993: 338). Akses, çalışma ve başarıları ile 1957'de Almanya'dan 1. sınıf hizmet nişanı, 1963 yılında ise İtalya'dan hizmet nişanı almıştır. 1971 yılında ise Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı ünvanını almıştır (Selanik, 1996: 298). Mete Operası 1933 yılında Akses'in Prag'daki öğrencilik süreçlerinde yazılmıştır. Eserin metni günümüze ulaşmamıştır ve kayıptır. Librettosu Yaşar Nabi Nayır'a aittir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:110).

Bayönder Operası'nın librettosu Münir Hayri Egeli tarafından yazılmıştır. Orkestrasyonu kayıp olduğu için opera Bayönder Süiti'ne çevrilmiştir. 1934'te yazılmış olan operanın konusu şu şekildedir: Bayönder isimindeki karakterin eşi Bayan İzgen insanoğlunun sembolü kabul edilmiştir. Maalesef İzgen fırtınalı bir günde ölüme mahkum edilmiştir. Bu fırtına sürecinde dünya alt üst olmakta iken İzgen göğsündeki altın taşı Bayönder'e bırakır. Bayönder altın tasta içtikten sonra yurduna faydalı

işler yapar, ülkesindeki ulu kişileri toplayarak onlara şölen yapar. Bütün malını ulu kişilere bırakır ve altın tası da enginlere fırlatır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:111).

Timur Operası, Behçet Kemal Çağlar'a ait olan librettosu ile besteci tarafından 1950'li yıllarda yazılmaya başlanmıştır. Yazılma süreci bestecinin idari işleri nedeniyle uzamıştır. Uzamasına neden olarak özellikle besteci tarafından bizzat bildirilen anlatımla eserin heyecanını artık kendisinde hissedemeyişinin de etkisi olduğu bilinmektedir. Diğer neden olarak ise bestecinin o süreçlerde müzik yazım ve besteleme stiline değişikliğe uğraması olduğu düşünülmektedir. Tamamlanamamış olan opera 1974'te Timur Operasından orkestra eşlikli solistler geçidi olarak bağımsız bir eser haline getirilmiştir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:111). Mimar Sinan Operası 1980'li yıllarda yazılmaya başlanmış fakat bilinmeyen bir nedenden dolayı tamamlanamamıştır. Bu operanın bir perdesi orkestrasyonu da dahil olmak üzere tamamlanmıştır. Librettosu besteciye ve Necdet Aydın'a aittir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:111).

Sabahattin KALENDER (1919-2012)

Ankara Müzik Öğretmen Okulu'nda müzik eğitimine başlamıştır. Ankara Devlet Konservatuarı'nda bestecilik ve orkestra yönetimi bölümlerini bitirmiştir. 1948'de müzik eğitimi alması için Paris'e gönderilmiştir. Yurda döndükten sonra Devlet Opera ve Balesi'nde görevlendirilmiştir. Müzik sanatının hemen her dalında eserler vermiştir. Deli Dumrul: 1958, Nasreddin Hoca: 1960, Karagöz (Operada Karagöz): 1976 (Ertekin, 2007:73) ve Cem Sultan: 1999 operalarını bestelemiştir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:120). Besteci eserlerinde geleneksel müziklerin ritmik ve melodik yapılarına önem vermiştir. Halk dansları ve halk türkülerinin yansıtılmasında anlatımı kapatmayacak çokseslilik ve orkestralama tekniklerini başarılı biçimde uygulamıştır (Selanik, 1996: 314).

1958 yılında bestelemiş olduğu Deli Dumrul Operası'nın librettosu Suat Taşer'e aittir. 3 Mayıs 2003'te İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından ilk defa seslendirilmiş olan eser iki perdedir. Konusu şöyledir: Yaşadığı çağda ve yerde Deli Dumrul herkese meydan okumuş fakat karşısına beklemediği rakip olarak Azrail çıkmıştır. Tanrının elçisi olan Azrail'e meydan okumanın faydasız olduğunu herkes bilmektedir. Durumun öneminin farkında olmayan Deli Dumrul bu gerçeği göremez. Tutsak edilmiş olan kadınlarla eğlenen Deli Dumrul'un karşısına Azrail çıkar. Azrail ona bir şans verir. Kendi canı yerine başka birisini feda ederse bir süre daha yaşamasına imkan tanınacaktır. Anne ve babası canını feda edemezler ama Deli Dumrul'un eşi kendisini feda eder. Bu sevginin üzerine Azrail Aşk her şeyden üstündür der ve onların canlarını almaktan vaz geçer (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:114-115).

Nasreddin Hoca Operası (1960) 1962'de Ankara sahnesinde sunulmuştur (Altar, 1993: 272). Besteci o zamanın insanların gülmekten yoksun oldukları düşüncesiyle gerçek dünyanın kaygısız ve eğlence dolu yüzünü ortaya çıkarmak amacıyla bu operayı bestelediğini belirtmiştir. Bu operada Türk Folklorü'nden güç almış halk çalgılarına özellikle ve yoğunlukla yer vermiştir (Altar, 1993: 339-340). Librettosu Gülümser Kalender'e ait olan opera ilk defa 1962'de Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sunulmuştur. 13.-14. yy' larda Orta Anadolu'da geçen operanın hikayesi şöyledir: 1. Tablo: dönemde Nasreddin hoca'nın evinde yaşayan yaveri İmad, Nasreddin Hocanın karısı, Nasreddin Hoca'nın borçlarından dolayı alacaklılar, Nasreddin Hoca ve hocanın evine şifa bulmak üzere gelen köylülerin çevresinde başlarından geçen ve sonu öğütleyici küçük olaylarla geçmektedir. 2. ve 3. Tablo ise: Hocanın evine gelen Akşehirli ile başlar. Timur Akşehirliye bakmaları için bir fil vermiş ama bu file Akşehirli bakamaz hale gelmişlerdir ve Hocadan yardım isterler. Akşehirli ile Timur'a gitmeye karar verirler ve yola çıkarlar. Eğlencede olan Timur'a Nasreddin Hoca durumu anlatır ama bakar ki etrafından hiçbir Akşehirli yoktur ve yalnız kalmıştır. Timur bu durum üzerine Akşehir' lilere bir fil daha vermeye karar verir. Nasreddin Hoca'nın hazır cevap ve filozof olduğunu duyan Timur Hoca'yı Kayseri'ye kadı yapar. Fakat Timur yemek sırasında Hoca'ya tehlikeli ve eğlenceli oyunlar oynar ve Hoca hepsinden de aklını kullanarak kurtulur, ceza almaz. Timur Çin'e savaşa gider ve Hoca da Kayseri'ye kadılık yapamaya gider. Kayseri'liler hocayı hediyelerle karşılar. Kayseri'de de yine Nasreddin Hocanın bilgeliğini kullanarak çözdüğü olaylar devam eder. Fakat eserin sonunda Hoca'nın evine hırsızlar girer hoca hırsızlarla uğraşır ve sonunda ölü taklidi yapar. Karısının bağırması üzerine herkes toplanır hoca ölü değilim demesine rağmen kimse onu dinlemez tabut gelir. Nasreddin hoca ses çıkarmaz tabuta girer hoca tabutta götürülürken perde kapanır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:117-118).

Librettosu besteci ve Gülümser Kalender tarafından tarafından ortak yazılmış opera eseri Karagöz Operada üç perdeden oluşmuştur. Konusu: Üç eşkiyadan kurtulmak için Hacivat ve Karagöz pazarlık yaparlar. Karagöz'e düdüğü verirler ve paralı yolcu görünce çalmasını isterler. Sahneye sırası ile Acem, Ermeni ve Yahudi gelir. Düdüğü çalan Karagöz sayesinde eşkiyalar adamları soymak için alır götürürler. Eşleri ile kavga etmeye başlayan Hacivat ve Karagöz'ün eşlerinden birisi düdüğü yanlışlıkla çalınca eşkiyalar gelir ve kadınları alır götürürler. Sahnede bir Kayseri'li görünür ve eşkiyalar Kayserili'yi soymak üzere iken sahneye Tuzsuz Deli Bekir girer. Tuzsuz Deli Bekir eşkiyayı alt eder. Karagöz ve Hacivat eşlerini aramaya başlarlar. Yorulurlar ve bir yerde uyur kalırlar. Karagöz rüyasında bir çeşme başında hayvanlarını sulamaktadır ve eşi de çeşmede su doldurmaktadır. Karısını kendisi ile evlenmeye ikna eder ve düğün dernek sonrasında Hacivat Karagöz'ü arkasından hançerler. Rüyadan uyanan

Karagöz Hacivat'a kızar ve sataşmaya başlar. Tuzsuz Deli Bekir eşkıyalardan aldığı para ile pavyon açmıştır. Hacivat ile Karagöz'ün eşlerini de pavyonda çalıştırmaya başlar. Hacivat ve Karagöz pavyona girerler ama o anda pavyonu basan eşkıyalar kavga sırasında Hacivat ve Karagöz'ü de öldürürler (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:119-120).

Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından 2010'da ilk gösterimi yapılmış olan Cem Sultan operası üç perdeden oluşmuştur ve librettosu Osman Güngör Feyzoğlu'na aittir. Konusu: Fatih Sultan Mehmed'in vefatı sonrası oğlu Cem Sultan Konya'dan tahta geçmek için İstanbul'a yola çıkar. Cem Sultan Bursa'daki sarayında padişah olarak konuklarını misafir ederken kardeşi Bayezid ise İstanbul'da tahta geçmiştir bile. Bu ikilik ile oluşabilecek tehlikeyi engellemek için halaları Selçuk Hatun da İstanbul'a gidecektir. Taht mücadelesi için iki kardeş Yeniçeri ovasında savaşır ve Bayezid yener. Cem Sultan ülkeyi terk etmek zorunda kalır ve Rodos Şövalyelerine sığınır. Cem Sultan tören ile Rodos'ta karşılaşır ama Fransa'ya gitmek zorunda kalır. Fransa'da Sassenage Şatosu'nda yaşamaya başlar. Sonra Bour-ganeuf şatosuna gönderilir fakat burası hapisane olarak kullanılmak üzere yapılmıştır. Kendisi için yapılan hain planları öğrenen Cem Sultan Osmanlı İmparatorluğu'na karşı bir koz olarak düşünülmektedir. Roma'da Papa Innocent'in huzuruna çıkarılır. Bundan sonra sağlığı bozulmaya başlar ve Fransa Kralı 8. Charles'e teslim edilir. Napoli'de kaderini paylaştığı arkadaşlarının yanında hayatı son bulur (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:121-122).

Nevit KODALLI (1924-2009)

Müzik öğrenimine Necil Kazım Akses' den aldığı kompozisyon dersleriyle Ankara Devlet Konservatuvarı'nda başlamıştır. Paris'te kompozisyon ve orkestra yönetimi eğitimi aldıktan sonra yurda dönmüştür. "Atatürk Oratoryosu", "Van Gogh" ve "Gılgamesh" operalarını bestelemiştir (Ertekin, 2007:73-74).

Konservatuarda Ferhunde Erkin'in piyano öğrencisi olmuş olan Kodallı, Ferit Alnar' dan orkestra yöneticiliği dersleri almıştır. Paris Konservatuvarı'ndaki eğitimini tamamladıktan sonra 1953'te Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Kontrpuan, Füg, Enstrüman Bilgisi, Form Bilgisi derslerini vermek üzere atanmıştır. 1955 yılında Ankara Devlet Operası'nda görev almaya başlamıştır (Altar, 1993:343). Öğretmenlik görevlerinden başka görevler de almıştır. Ankara Radyosu'nda tonmaysterlik: 1954-55, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde orkestra şefliği, genel müzik direktörlük ve genel müdür yardımcılığı: 1971-81, Ankara-Mersin-Adana'da kurduğu polifonik korolarda onursal başkanlık görevleri olmuştur (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:141).

"Van Gogh" (1954-1956) Operası, Dr. Orhan Asena'nın "Lust for Life" (yazar Irving Stone) isimli romandan esinlenerek yazmış olduğu

libretto üzerine bestelenmiş dramatik bir operadır. Besteci operayı yazarken ise o zaman gündemde önemli yer tutmuş olan Van Gogh'un 100. doğum yıldönümünden etkilenmiştir. Bu durum Brüksel Operası'nın bu operayı repertuarına almış olmasını sağlayabilmiştir (Altar, 1993: 344). Beş tablodan oluşmuş olan bu dramatik operanın ilk gösterimi 1957'de Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından yapılmıştır. Libretto yazımında Aydın Gün'ün de katkısı olduğu bilinen operanın konusu şöyledir: opera zaman olarak 19. yy'ın ikinci yarısında Londra, Etten, Arles ve Auvers sur Oise'da geçmektedir. Ressam rahip kıyafetleri ile Londra'da oturduğu pansiyona doğru ilerlerken pansiyon önünde sesler üzerine onu seven pansiyon sahibinin kızının nişanının yapıldığını öğrenir. Van Gogh buna üzülür. Sevdiği kıza bir tablo vermek ister fakat sevdiği kız Ursula nişanlıdır ve ressamın evlenme teklifini red eder. Kendi kendisine konuşur ve çirkini kovalamaktan başka çaresi olmadığını, çirkini bulunca çirkinin yücelerek gerçeklik katında güzelleşeceğini söyler. 2. Tabloda ressamın Hollanda'da Etten kasabasındaki evi görülür ve ressam resim yapmaktadır. O köyde yaşayan insanlar gelip resme bakar ama alaycı sözler ederek uzaklaşırlar. Fakat ressam resimde madencilerin zorluklarını anlatmaya çalışmaktadır. Ressamın kardeşi Theo, Van Gogh'a Paris'te resim galerisi açacağı haberini verir. Bu galeride resimlerini satabileceğini söyler. O anda ressamın teyzesinin kızı Kay görünür ve ressam Kay'a aşiktir. Ressam Kay'ı Paris'e götürmek istediğini söyler ama Kay dalga geçerek oradan uzaklaşır. Ressam Paris'e gider. Orada birkaç kadın ile aşk yaşar ve sonra Arles'e gider. Ressam Arles'te resim yapmaya devam etmektedir. Kulaklarına gelen sesi kargaların sesi olarak isimlendirir fakat o sesler ressamın sara krizinin belirtisidir. O anda sahnede bir Grek kadını görünümünde hayalet görünür. Bu hayalet ressamın bilinçaltındaki sevgi ve yaratıcılık simgesi olan Maya'dır. Maya ressama olan aşkını anlatırken ressam onun yanında uzanır ve uyur kalır. Ressam arkadaşı Gauguin onu bulur. Van Gogh arkadaşına Maya'yı sorar ama arkadaşısı rüya gördüğünü sanıp onunla dalga geçer. Van Gogh'un başından çeşitli olaylar geçerken durumu iyice kötüleşir ve kulaklarını kesecek kadar sağlığı bozulur. Sanatçı Saint Remy'de akıl hastanesinde tedaviye alınır. İyileştikten sonra Paris'e gider. Yine bir kriz korkusu ile bunalıma girer ve kendisine silahla ateş eder. Son sahnede yatağında görülür. Arkadaşları ve kardeşi Theo'nun yanında yine kargalardan yakılarak hayatı son bulduğu gösterilir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:144-146).

“Gılgameş” Operası (1962-1963), Dr. Orhan Asena'nın bir Sümer-Babil destanından yola çıkarak yazmış olduğu “Tanrılar ve İnsanlar” isimli piyesten esinlenerek yazmış olduğu libretto üzerine bestelenmiştir. Bu destanda yenilmez Gılgameş'in dostu Enkidu ile birlikte kötülükleri yenerek iyilikleri getirme amacıyla şeytan Humbaba ile olan mücadelesi anlatılmaktadır. Opera dört perdeden oluşmaktadır (Altar, 1993: 349-350).

Cüneyt Gökçer tarafından ilk kez sahneye koyulmuş olan operanın konusu şöyledir: Gilgameş Otağı önünde toplanmış olan Uruk halkı En-Me-Kar isimindeki zorbadan yakınmaktadır. En-Me-Kar'ın kızı olan Nin-Sun, oğlu olan Gilgameş'in güneş tanrısı Şamaş tarafından kendisine hediye edildiğini anlatmaktadır. Gilgameş ise tanrılara ters düşmeyi göze alarak halkın mutluluğu için elinden geleni yapacağını bildirir. Güzellik tanrıçası İştâr ise kendisine dokunan herkesin ölümü alacağını bilerek Gilgameş'i etkilemeye çalışır ama başaramaz. Gilgameş'in annesi Nin-Sun tanrıların intikam için yarattığı yabani adamı etkisizleştirmek için sarayda yaşan Miliza isimindeki hayat kadını görevlendirir. Miliza ise çok tutkuyla birlikte olduğu bu yabani adama aşık olur. Gilgameş ise Enkidu'yu yener ve aralarında dostluk bağı kurulur. Bu sonuçlara tanrıların öfkesi daha da artmıştır. Yeni rakipleri olan Göklerin Boğası ve Humbaba ile savaşmak üzere Gilgameş ve Enkidu yola çıkarlar. Güzellik tanrıçası İştâr yanında Aruru, Antum ve Anu ile birlikte Enkidu'yu tuzağa düşürür. Gilgameş buna çok üzülür ve o an gördüğü kör bir adam ona ölümsüzlüğün sırrının Utnapiştim'de olduğunu söyler ve Gilgameş için yeni bir sayfa daha açılmış olur. Ölüm deresini geçmiş olan Gilgameş Utnapiştim'in huzurundadır. Ebediyen yaşayabilmek için sonsuz yalnızlığa katlanmak zorunda olduğunu öğrenince şaşırır. O an ölüm İştâr'ı çağırmıştır. Gilgameş İştâr'a sarılır ama ölmez tanrılar onun yüzünü almışlar ve ölmesine izin vermemişlerdir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:148-149).

Ferit TÜZÜN (1929-1977)

Ankara Devlet Konservatuarı'nın piyano bölümünde öğrenimine başlamıştır. İki sınıf atlayarak kompozisyon bölümüne kabul edilmiştir. Yüksek piyano bölümünde mezun olmuş, 1952 de Necil Kazım Akses'in öğrencisi olarak ileri kompozisyon bölümünü birincilikle bitirmiştir. 1954 yılında orkestra yönetimi öğrenimi için Almanya'ya gönderilmiş, Münih Devlet Müzik Akademisi'nden mezun olmuştur. Devlet Opera ve Balesi orkestra yöneticiliği, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevlerini yapmıştır. "Midas'ın Kulakları" isimli operayı bestelemiştir (Ertekin, 2007:74).

Eserlerinde Türk halk ezgilerini ve tartımlarını ustaca kullanmıştır. Asil ve etkin bir müzik anlayışına sahip olarak eserler sunmuştur. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevini hayata gözlerini kapatana dek sürdürmüştür (Yener, 1992: 448). Midas'ın Kulakları Operası 1969 yılında ilk olarak İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir. Librettosu Güngör Dilmen tarafından yazılmıştır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:157).

48 yaşında ansızın aramızdan ayrılmış olan Tüzün, çoksesli Çağdaş Türk Müziği alanında değerli eserler üretmiş başarılı bir besteci olmuştur. 2 perdeden oluşmuş olan "Midas'ın Kulakları" operasında (1969) Anado-

lu'ya ait mitolojik bir serüven olan Frikya Krallarının sonuncusu olan Kral Midas'ı anlatmıştır. Operanın hikayesi şöyledir: Tanrı Dyonisos'un manevi babasını arayıp bulmuş olan Midas, Dyonisos tarafından dokunduğu her şeyin altın olması gücü ile ödüllendirilmiştir. Fakat Midas'ın yemek yemek için tuttuğu yiyecekler dahi altın olmakta ve bu durum ona büyük zorluklar yaşatmaktadır. Tek kurtuluş Midas'ın Paktalos nehrinde yıkanmasıdır. Güneş tanrısı Apollon ile doğa tanrısı Pan arasındaki müzik yarışmasında yargıç olan Midas, bu yarışmayı kaybeden Apollon'un Midas'a verdiği ceza olan kulaklarını eşek kulağına çevirme durumu ile mücadele etmeye başlamıştır (Altar, 1993: 360-361).

Cengiz TANÇ (1933-1997)

Keman eğitimi ile müziğe başlamış olan Tanç, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Ahmet Adnan Saygun'un öğrencisi olmuştur. 1953'de Londra'da kompozisyon eğitimi aldıktan sonra 1956'da yurda dönmüştür. Aynı yıl Ahmet Adnan Saygun'un öğrencisi olarak kompozisyon bölümünden mezun olmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmış olan Tanç'ın eserlerinin birçoğu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Devlet Balesi tarafından seslendirilmiştir. "Deli Dumrul" operasını bestelemiştir (Ertekin, 2007:74-75).

Türk beşleri kuşağından sonra Türk operası gelişimine fayda sağlayan genç kuşak bestecilerden birisi olarak kendini göstermiştir. 1960 yılında A. A. Saygun'un öğrencisi olarak yüksek kompozisyon bölümünden mezun olmuş ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamıştır. Bir süre sonra Ankara Radyosu'nda tonmeister olarak çalışmaya başlayan Tanç, Devlet Opera ve Balesinde besteci ve dramaturg olarak görevler almıştır. "Deli Dumrul" operasının librettosunu kendisi yazmıştır. Librettosunun yazımında Dede Korkut efsanesinden yararlanmış ve esinlenmiştir. 3 perdeden oluşmuş olan operada Oğuz Türkleri'nin özelliklerinden yola çıkılarak söyleyiş ve deyişler yer almıştır (Altar, 1993:365-366).

Librettosu "Duha Kocaoğlu Deli Dumrul" hikayesinden esinlenilerek Cengiz Tanç tarafından bizzat yazılmış olan operanın henüz seslendirilmediği yapılmamıştır. Hikayesi şöyledir: Deli Dumrul bir kuru çayın üstüne köprü yaptırmıştır. Köprüden geçenden 30 akçe geçmeyenden ise zorla 40 akçe almış. Bunda amacı kendisinden deli ve güçlü var mı görmek istemesiymiş. Günlerden bir gün bir yiğit oğlan ölmüştür. Herkes etrafında yas tutmaktadır. Deli Dumrul bu merasimi görür ve kim bu yiğidi öldürdü diye sormaya başlar. Halk ise Tanrı buyurdu Azrail aldı der. Deli Dumrul sinirlenir ve kimdir bu Azrail diye Allaha yakarır, göster ben onunla savaşıyım der. Deli Dumrul bir gün eğlence sofrasında iken Azrail görünür. Deli Dumrul'un yanındakiler Azrail'i görmezler ama Deli Dumrul görür ve o an elleri tutmaz gözleri görmez bir anda yıkılır yere. Uyanınca yine

birbirlerine meydan okuma sözleri devam eder. Deli Dumrul kılıcını çeker ve Azrail o anda yok olmuştur. Deli Dumrul uzaklaşır ama etrafını kollamaktadır. Azrail Deli Dumrul’u yakalar ve Deli Dumrul Azrail’e canımı alma diye yalvarır. Azrail bana yalvarma ben de emir kuluyum der. Bunun üzerine Deli Dumrul Tanrıya yalvarır canımı sen al der. Tanrı Azrail ile mesajını yollar, kendi canı yerine başkasının canını bulsun onu alacağım der. Babası ve annesine yalvarır ama onlar canlarını vermez. Deli Dumrul karısına gider ve olanları anlatır. Karısı Deli Dumrul’a olan sevgisi ile canını onun için verebileceğini söyler. Azrail karısının canını almaya gelince Deli Dumrul Tanrıya yalvarır. Ya ikimizin canını birlikte al ya da alma der. Tanrı bu söz üzerine onlara 140 yıl ömür verir ama annesi ve babasının canlarını alır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:185-187).

Okan DEMİRİŞ (1942-2010)

İstanbul Belediye Konservatuarı’nda Ekrem Zeki Ün’ün öğrencisi olmuştur. İstanbul Belediyesi Şehir ve Opera Orkestrası’nda, İstanbul Radyo Senfoni Orkestrası ile oda orkestralarında görevler almıştır. İstanbul Konservatuarı’nda ve Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nda armoni, teori ve keman öğretmeni olarak da görev yapmıştır. Memleket folklorundan esinlenerek çeşitli eserler de vermiş olan viyolinist besteci IV.Murat: 1977-79, Karyağdı Hatun: 1982-83, Yusuf ile Züleyha: 1988 (Ertekin, 2007:75-76), Büyük Hakan Alparslan: 1992 adlarında dört opera yazmıştır (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:309).

1965-67 yılları arasında askerlik görevini Sarıkamış’ta yapmış olmasından dolayı bu süreçte Anadolu’nun halk müziği birikimlerini farklı özellik ve yönleri ile tanıma şansı elde etmiştir. Bu birikimlerini eserlerinde kullanmayı başarılı biçimde sağlamıştır. Radyolarda, orkestralarda, enstitülerde, konservatuvarlarda birçok önemli görevler üstlenmiştir (Altar, 1993: 377).

Demiriş’ in “IV. Murat” Operası 3 perdeden oluşmaktadır. Turan Of-lazoğlu tarafından librettosu yazılmış olan bu dramatik operada IV. Murat döneminin olay ve yaşantıları anlatılmıştır. Bu operada Türk Musikisi’ nin modal ezgileri ile birlikte Anadolu’nun folklorik öğeleri birleşmiş, çoksesli biçimiyle sunulmuştur (Altar, 1993: 378). Besteci 17. yy’ da İstanbul’da geçmekte olan operada 4. Murat’ın saltanat döneminde oldukça kanlı geçen bir süreci konu almıştır (Yener, 1992:452). İlk sahnelenmesi 1980 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından yapılmış olan operanın konusu şöyledir: Yeniçeriler ve Sipahiler Hüsrev Paşa’nın görevden alınması üzerine Topkapı Sarayı’nı basarlar. Sultan Murat’ın Ayak Divanına gelmesini sağlarlar ve konu görüşülür. Bu sırada asiler devletin bazı yöneticilerini de almak istemektedirler. Hafız Paşa da istenen yöneticilerdendir ama Sultan Murat onu vermez. Topal Recep Paşa baskılarla Sadrazam yapılmıştır. Şair Nefi, Sultan Murat’ın gücünü herkese hissettirmesi gerektiğini belir-

tir. Sultan Murat'ın annesi olan Kösem Sultan ise Sadrazam Topal Recep Paşa ile işbirliği içindedir ve Sultan bunu bilmektedir. Kösem Sultan ise oğlunun başına bir kötülük gelmesini istememektedir. Bu olaylardan sonra isyancılar saraya tekrar baskın yapar ve Hafız Paşa'yı isterler. Sultan Murat eski sadrazamına kaçmasını söyler ama Hafız Paşa Sultan Murat'ın zorda kalmasını istemez, çocuklarını Sultan'a teslim eder ve isyancıların arasına girerek kendisini feda eder. Sultan Murat Tanrıya ona güç vermesi için dualar eder. İsyancıların başı olan Recep Paşa Kösem Sultan ile Sultan Murat'ın tahttan indirilmesi planını görüşür. Kösem Sultan bunu yine kendisinden doğma olan Şehzade Kasım'ın Sultan olması şartıyla bunu kabul edebileceğini belirtir. Sultan Murat'ın sadık bir kadın olarak bildiği Dilfigar tarafından bu plan Sultan Murat'a bildirir. Sultan Murat Recep Paşayı öldürtür ve cesedini Recep'in adamlarına gönderir. Annesi Kösem Sultan'ı hapis eder. Sultan Murat Ayak Divanında kendisine karşı gelen herkesi alt edeceğini bildirir. Revan kalesini fetih eden Sultan Murat tüm halkın ölçülü biçimde eğlenmesini ve kutlamalar yapmasını ister ama İstanbul'da bu coşkular sırasında yangın çıkar. Sultan Murat meyhaneleri, kahvehaneleri kapatır, içki ve sigara yasağı getirir. Şair Nefi'nin bu olaylar üstüne hicivlerini yasaklar ve şairi öldürtür. Bağdat'a sefer düzenleyen Sultan Murat hastalanır ve kendi yasakladığı alkölü içer. İçki içince hayaller görmeye başlar ve bir süre sonra vefat eder (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:300-301).

“Karyağdı Hatun” operasının librettosu Nezihe Araz tarafından yazılmıştır. Bu operada Anadolu'nun çeşitli yerlerinde efsane olarak bilinen bir kadın eren'in hikayesi anlatılmaktadır. Analık, kadınlık, güç ve bu güçle etrafa hükmedebilme gibi kavramlar incelenmeye çalışılmıştır (Altar, 1993: 385). 1985 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından ilk seslendirilişi yapılmış olan eserin hikayesi şöyledir: Küçük bir köyde Yazgülü ve Canali isminde iki gencin düğünü yapılmaktadır. İnsanlar mutluluk içinde kutlamalar yapmaktadırlar. Düğüne katılanlar evli çifte hediyelerini sunmuşlardır. Tanrıya bir çocukları olsun diye dua ederler. Yazgülü hamile kalır. Aile büyükleri de çok sevinir. Fakat Yazgülü aşermektedir. Ağustos olmasına rağmen kar istemektedir. Sorulur soruşturulur ama kar bulunmaz. Yazgülü Tanrıya yalvarır ve kar istiyorum der. Tanrı duayı kabul eder kar yağmaya başlar ve Yazgülü kar yemeye başlar. Soğukta sırsıklam olup üşümüş donmuş olan Yazgülü dayanamayarak hayatını kaybeder (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:303-304).

“Yusuf ile Züleyha” operası 3 perdeden oluşmaktadır. Güzelliğin simgesi olan Yusuf ile aşkın simgesi olan Züleyha'nın hikayesini konu almış olan bu operada Züleyha, Firavun'un yakınlarından Mısır Azizi'nin eşidir. Yusuf ise Yakub Peygamber'in oniki oğlundan birisidir. Yusuf'u çekemeyen kardeşleri onu çöle götürür ve kuyuya atarlar. Çölden geçen bir kervan Yusuf'u kuyudan çıkarır ve Mısır Azizi'ne köle olarak satar. Sa-

rayda büyüyen Yusuf'a Züleyha aşık olur ama Aziz'in kızı ile sevgili olup ona ihanet etmek istemeyen Yusuf, Züleyha'nın tekliflerini kabul etmez. Bundan dolayı Züleyha Yusuf'u zindana attırır. Yusuf zindanda rüyaları yorumlamaya başlar ve bu yeteneğinin duyulması ile bir gün Firavun'un rüyasını da yorumlamak zorunda kalır. Firavunun rüyasını doğru yorumlar ve zindandan çıkar, kardeşleri ve babası ile buluşur. Yusuf'un aşkı ile ağlamaktan gözleri kör olan Züleyha acı çeker ve hoşgörülü olması gerektiğini anlar. Yusuf bir süre sonra Peygamber olur (Altar, 1993: 388-389). Eserin ilk seslendirilişi 1990 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından yapılmıştır. Libretto Nezihe Araz'a aittir (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:304).

“Büyük Hakan Alparslan” operası 1992 yılında yazılmıştır ve henüz seslendirilmemiştir. Librettosu Faruk Gürtunca tarafından yazılmış olan eserin konusu şöyledir: Türklerin Anadolu'ya girişi Sultan Alp Arslan ile olmuştur (1071). Sultan Alp Arslan veziri olan Nizamülmülk ve Dede Korkut'un oğullarını yanından ayırmamaktadır. Onlara her konuda danışmakta olan Sultan Alp Arslan oğulları Melikşah ve Arslanşah'ın aynı yoldan gitmelerini öğütlemektedir. 1067 yılında ise İstanbul merkezli olan Doğu Roma İmparatorluğunun başına Romanos Diyogenos geçer. Bu törende Türklerin Bizans topraklarını ele geçireceği konuşulmaktadır ve Alp Arslan'ın askeri olan Afşin Komutan Konya, Sivas ve Frigya topraklarını ele geçirir. Bu olay üzerine Romanos Diyogenos ise Bağdat topraklarını ele geçireceğini duyurunca savaş çıkar ve Bizans Türklere karşı dayanamaz. Bu zafer sonunda Türkler Irak ve Suriye topraklarını ele geçirmişlerdir. Selçukluların Anadolu'ya girişinin önünü kesmek için Romanes Diyogenes başka Hristiyan milletlerden de destek alarak büyük bir ordu kurmuştur. Alp Arslan barış teklifini sunar ama Bizans kabul etmez, Bu mücadele sırasında Bizanslı komutan Basilakis esir alınmıştır. Büyük savaş 26 Ağustos 1071'de Malazgirt'te olur ve Diyogenes esir alınarak Bizans alt edilmiştir. Bizans devlet başı Diyogenes'e ceza vermeyen Alp Arslan onu affeder ve evine gönderir. Türklerin ele geçirdiği topraklar tamamen Türklerin olmuştur (Güleç Külekçi ve Güleç, 2017:310-311).

SONUÇLAR

Cumhuriyet döneminden önce operanın gelişimi incelendiğinde:

İtalya'da doğup gelişen opera sanatının İstanbul'a geliş sürecinin Venedik'ten gelen bir opera grubu sayesinde 17. yy' a kadar dayandığı; opera ile Türkler' in tanışmasının padişahlar tarafından yurtdışına gönderilen elçilerin gittikleri yerlerde gördüklerini rapor halinde “Sefaretname” isimli yazılarda anlatmaları sayesinde olduğu; bu elçilerden ilkinin Padişah 3. Ahmet'in yurt dışına gönderdiği elçi Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi olduğu; 1797'de III. Selim döneminde Topkapı Sarayı'nda yabancı bir tiyatro topluluğunun opera temsili verdiği; III. Selim zamanında Avrupa ile

ilişkilerin arttığı ve bu nedenle birçok yabancı vatandaşın şimdiki Beyoğlu civarlarına yerleştiği, bu süreçte Avrupa adetlerinin de yaygınlaşmaya başladığı; Gaetano Mele isminde bir İtalyan'ın padişahın izin alarak tiyatro binası yaptırdığı ve bu binada çeşitli operaların temsil edildiği; 3. Selim'in batı tarzındaki danslarla ilk tanışmasının kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında sunulmuş olan gösteride olduğu; 3. Selim tarafından Mehterhane kaldırılarak yerine ilk Türk Çağdaş Orkestra Topluluğu olarak kabul edilmiş olan boru takımının kurulduğu;

II.Mahmud'un daveti üzerine Sardunya Devleti'nden 1828 yılında Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'a geldiği ve kendisine "Osmanlı İmparatorluğu Mızıkaları Genel Eğitmeni" ünvanının verildiği; Donizetti Paşa'nın ordu bandolarının ve ilk saray orkestrasının kuruluşuna emek verdiği; Bosko isminde bir İtalyalı canbazın Padişah Abdülmecid'den Beyoğlu'nda bir tiyatro binası yapmak üzere izin alarak opera temsilleri sunduğu, İstanbul'da 1840-1877 yılları arasında açılan üç önemli opera sahnesi olan Bosco, Naum ve Gedikpaşa Tiyatrolarının sosyal ve kültürel ortamı olumlu yönde etkilediği;

Tiyatro sahnelerindeki oyunların Türk izleyiciler tarafından da beğenilmesi üzerine yabancı dil bilmeyen Türkler için İtalyan operalarından biri olan G. Donizetti'nin "Belisario" operasının Türkçe'ye çevrilerek kitap halinde basılarak tanesi 6'şar kuruşa satılığa çıkarıldığı; ünlü şair Abdülhak Hamid'in babası Hekimbaşı Zade Hayrullah Efendi'nin "İbrahim Gülşeni ile İbrahim Paşa'nın Hikayesi" isimli yazdığı libretto'nun ilk Türkçe libretto olması nedeniyle tarihte önem kazanarak ilk opera denemesi girişimi olarak kayıtlara geçtiği; Türkçe libretto yazma çalışmalarına ilişkin diğer girişimin ise Ahmet Adnan Saygun'un müzik öğretmeni olan İsmail Zühdü tarafından yapıldığı; yine bu tarihlerde Türkçe "Pembe Kız" isimli ilk Türk operetinin Haydar Bey isminde bir mızıkacı bando subayı tarafından yazılmış olduğu, bu operetin bestesinin Macar Tefvik Bey tarafından çoksesli yapıya kavuşturulduğu; Osmanlı sarayının isteği üzerine İtalya'da bestecilik eğitimi almış olan Dikran Çuhacıyan'ın "Leblebici Horhor" ve "Arif'in Hilesi" operetlerinin İtalyan Opera Buffa, Fransız Komik ve Alman disiplin özelliklerini gösterdiği; Dikran Çuhacıyan'ın ilk operası "Arcak II" (Arsas) isimli operasının 1868 yılında önce İtalyanca sahnelendiği, ertesi yıl ise aynı yapıtın yeni düzenlemesi olan "Olimpia"-nın Ermenice oynatıldığı; Yıldız sarayında ikinci tiyatro binasının Sultan Abdülhamid tarafından yaptırıldığı; Osmanlı İmparatorluğunda 19. yüzyıl ortalarında batılılaşma hareketleri çerçevesinde kurulmuş olan Bosco, Naum, Gedikpaşa, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu ve Yıldız Saray Tiyatrosuyla opera sanatının oluşumu yolunda ilk adımların atıldığı; Osmanlı döneminde III. Selim, Sultan Mahmud ve Abdülmecid'in batı müziği ve örneklerine ilgi duydukları; opera temsillerinde maddi açık-kayıp olduğunda devlet bütçesinden yardım ettikleri bilgilerine ulaşılabilmektedir.

Cumhuriyet döneminden itibaren Türk operasının gelişimi incelendiğinde:

1839 Tanzimat Dönemi'nden sonra müzik alanında yapılması planlanmış olan yeniliklerin tam olarak devreye giremediği; bunun önemli nedenlerinden birisinin planlanmış olan bu yeniliklerin eğitim-öğretim ile ilişkilendirilememiş ve bu sayede devamlılığının sağlanamamışlığından olduğu; Tanzimat Dönemi ile birlikte belirli bir müzik dinleyicisinin çoksesli müzik ve operaya ilgi duyduğu ve bu ilginin ne yazık ki zamanla etkisini kaybettiği; Türkiye Cumhuriyeti döneminin başlaması ile yaklaşık 50 yıl boyunca birçok kurumun yenilendiği; ülkemizde ancak 18. yy'ın sonları ile 19. yy'ın başlarında opera sanatının, daha sonralarda ise bale sanatının sıklıkla başladığı; İstanbul'da özel bir topluluk olarak çalışmalarını sürdüren Dar-ül Elhan'a uluslararası çoksesli müzik teknikleri ile eğitimler vermek üzere bölümler eklendiği ve ayrıca çoksesli koro da ilave edildiği ve bu kurumun 1926 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönüştürüldüğü; Cumhuriyet döneminde opera türüne ilk örneklerin Cemal Reşid Rey tarafından "Sultan Cem", "L'Enchantement", "Zeybek", "Köyde Bir Facia", "Çelebi" isimli eserlerle verildiği, Ahmet Adnan Saygun'un "Özsoy" ve "Taşbebek"; Necil Kazım Akses'in "Bay Önder" operalarının diğer önemli operalar arasında olduğu; 1930 yılında İstanbul Gülhane Parkı'nın Alay Köşkünde bir "Opera Cemiyeti"nin kurulduğu; bu cemiyette operaların konularının tartışılarak sözlerinin Türkçe'ye tercüme çalışmalarının yapıldığı; ulusal akademik opera konularının gündeme getirilerek konuşulduğu; Ferit Alnar'ın 1932'de "Yalova Türküsü" ve 1933 yılında ise "Sarı Zeybek" isimli müzikaller yazdığı ama opera bestelediği; Necil Kazım Akses'in öğrencilik yıllarında "Mete" isimli operasını bestelediği; 19 Haziran 1934 yılında ilk olarak Atatürk ve İran Şahı Rıza Pehlevi'nin huzurunda sahnelenen Özsoy operasının librettosunu Münir Hayri (Egeli)'nin yazdığı;

1934 yılında gerçekleştirilmesi açısından büyük öneme sahip olan opera sunumlarının yapıldığı; Saygun ve Akses'in bestelemiş oldukları üç operanın halk evi salonlarında halka sunulmaya başladığı; yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin müziksel gelişme hareketlerinden yola çıkılarak genç kompozitörlere opera besteleme görevlerinin bizzat Atatürk tarafından verildiği; Ahmet Adnan Saygun'a Cumhuriyet'in ilk opera eserini besteleme görevinin verildiği;

Mozart'ın "Bastien ve Bastienne" isimli şarkılı oyununun Ankara Devlet Konservatuarı öğrencileri tarafından 1936 yılında Türkçe Libretto ile sunulduğu; Ayrıca 1940-1941 yıllarında içlerinde "Madam Butterfly" ve "Tosca"nın da olduğu bazı operaların birinci bölümlerinin Türkçe'ye çevrilerek sahnelendiği; Flütist Saffet Atabinen, eski vatandaşlar olan Vittoria Radeglia ve Vedi Sabra'nın da operet yazma denemelerinin olduğu;

fakat bu denemelerinin çoğunluğunun Anadolu' nun ezgilerini ve özünü bulmak ve o ezgileri kullanmak düşüncesinde olmadığından ne yazık ki Türk Operası' nın gelişimine yardım edemediği; Türk operasının ilk temellerinin atılmasında Türkiye'ye önceden gelmiş ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşunda görevler alan yabancı müzisyen ve müzik eğitimcilerinin önemli emekleri olduğu; opera ve tiyatro yönetmeni Carl Ebert'in 1935' den itibaren Ankara Devlet Konservatuvarı'nda tiyatro ve opera işleri uzmanlığı kadrosunda Türkiye' de opera ve eğitimi için çalışmalarına başladığı; Ankara Devlet Konservatuvarı' nın eğitime 1 Kasım 1936 yılında başladığı; "Prof. Carl Ebert, Dr. Ernst Praetorius, George Markowitz, Schösinger, Freida Böhm, Elvira de Hidalgo, Hans Erwin Hey, Apollonforte, Nurullah Şevket Taşkıran, Saadet İkesus gibi yerli ve yabancı öğretmenlerden okul kadrosunun oluşturulduğu; Paul Hindemith'in konservatuvarda sürekli görev almayı kabul etmediği ve belirli aralıklarla gelerek denetleme ve kontrol etme görevini aldığı; 1935-1936 eğitim öğretim döneminde Musiki Muallim Mektebi bünyesinde kurulmuş olan devlet konservatuvarı sınıflarında tiyatro alanına yönelik dersler vermek üzere Muhsin Ertuğrul'un görev yaptığı;

1940 yılı ilkbahar döneminde Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nin kurulduğu ve bu sahnede öğrencilerin denetimlerini yapmaları için Nurullah Şevket Taşkıran ve Semiha Berksoy gibi Avrupa'da öğrenim görmüş profesyonel sanatçıların görevler aldığı, Musiki Muallim Mektebi içinde bir bölüm olarak çalışmalarını ve eğitimlerini sürdürmüş olan opera, tiyatro, bale ve müzik bölümlerinin Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde 16 Mayıs 1940 yılında alınmış olan kararla ayrılarak başlı başına tek bir okul olarak çalışmalarını sürdürmeye başladığı; Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 3 Haziran 1941'de ilk mezunlarını verdiği; Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü'nün ise 1956-1957 yıllarında ilk mezunlarını verdiği ve bu süreçten itibaren mezunların Devlet Operası bünyesinde çalışmaya başladığı; 1949-51 yılları arasında Ankara Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın Muhsin Ertuğrul yönetiminde yeni binasında çalışmalarını sürdürdüğü; Devlet Tiyatrosu ve Operasında genel müdürlük görevini 1954'de Muhsin Ertuğrul'un, 1958'den sonra da Necil Kazım Akses, Cüneyt Gökçer, Mithat Fenmen, Ferit Tüzün ve Gürer Aykal'ın yapmış olduğu; o dönemki opera sanatçılarımızın, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve bale sanatçılarımızın yurt dışı turnelere çıkmaya başladığı; Leyla Gencer, Suna Korat, Ayhan Baran, Özgül Tanyeri gibi opera sanatçıları ve Meriç Sümen, Özkan Aslan gibi balet/balerinlerin dünyanın ileri gelen sanat merkezlerinde büyük eserlerin başrollerinde oynadıkları;

1970 yılında Opera ve Bale Genel Müdürlüğü'nün, 1983' de İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin, 1992' de Mersin ve 1999' da Antalya Devlet Opera ve Balelerinin, 1970'te İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü'nün kurulduğu; Ankara Devlet Konservatuvarı'nda müzik alanı dışında

Tevfik Ararat ve Orhan Şaik Gökyay' ın da kurum müdürlüğü görevlerini yaptıkları; Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Mithat Fenmen ve Fuat Türkay'ın da kurum müdürlüğü yaptıkları;

1935-1936 yılından itibaren Ankara Devlet Konservatuarı'na yurt dışından şan ve opera dersleri vermek üzere Prof. Carl Ebert, Dr. Ernst Preatorius, Georg Markowitz, Schörsinger, Friedl Böhm, Elvire Hidalgo, Hans Erwin Hey, Apollonforte isimli hocaların geldiği; Türk hocalardan ise Nurullah Şevket Taşkıran ve Saadet İkesus' un şan ve opera bölümleri için önemli eğitim çalışmaları yaptıkları; Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken, Ahmet Adnan Saygun ve Cevad Memduh Altar'ın ise konservatuvarda kitaplık kurulması için özverili çalışmalar yaptıkları; Türk opera besteci ve opera sanatçılarının 1950-1980 yılları arasında Scala tiyatrosu dahil yurt dışında buldukları; bu gezilerde Türk sanatçıların uluslararası opera literatüründen önemli rolleri oynadıkları; Türk operasında üretilmiş eserler ve Türk Opera Tarihi incelendiğinde Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Sabahaddin Kalender, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cengiz Tanç, Okan Demiriş, Çetin Işıkoğlu, Selman Ada'nın Türk Opera Müziği literatürüne uluslararası ve ulusal nitelikte önemli operalar kazandırmış bestecilerimiz olduğu tespit edilmiştir.

ÖNERİLER

Ülkelerin kültür ve sanat tarihsel gelişmelerini bilmeleri, bilinenleri var olan kuşaklara ve gelecek kuşaklara doğru ve yeterli bilgilerle aktarmaları en doğal ve önemli görevleri arasında sayılabilir. Sanat ve kültür tarihsel süreçlerinde önemli bir başlık olan müzik alanına bakıldığında geleneksel müzik özellikleri, besteci ve beste bilgilerinin önemli alt başlıklar olarak karşımıza çıktığı görülebilir. Bu başlıklardaki bilgiler okullarda geçmişten geleceğe doğru ilerleyen sıralı bir disiplinde öğretilmeye ve öğrenciler bilgilendirilmeye çalışılmaktadır.

Ülkemizdeki müzik tarihi eğitimlerine ve kaynaklarına bakıldığında evrensel olarak önemli sanatsal ağırlığı ve yaygınlığı olan Klasik Batı Müziği Tarihi bilgilerinin, çeşitli ülkelerin müzik ve müzik tarihi bilgilerinin ve Osmanlı Dönemi'nden günümüze kadar uzanan özelliklerde Türk Müzik Tarihi bilgilerinin verildiği görülebilmektedir. Türk Opera Tarihi de Türk Müzik Tarihi içindeki alt başlıklardan birisi olarak yer almış konulardan birisidir. Tiyatro, edebiyat, bale ve müzik gibi önemli sanat alanlarını ortak bir noktada birleştirmiş içeriği ile bestelenme ve performans olarak sunma açısından üst seviyede yetenek ve birikimi gerektiren opera alanının ülkemizdeki müzik kurumlarında önemli bir alan olarak eğitiminin sürdürülmesinin önemi büyüktür. Bu eğitimin başarılı biçimde sağlanabilmesi amacıyla bu çalışmada yapıldığı üzere geçmişte yapılmış ve güncel olarak sunulmuş kaynakların birleştirilerek ilgili eğitimci ve öğrencilere takdimi önemli bir gereklilik olmaktadır. Bu bakımdan sadece Türk Opera Tarihi-

nin değil tüm Türk Müzik alanı konularının dikkatli biçimde hazırlanarak güncelleştirilmesinin ve ilgililere sunulmasının bu alanda eğitim alanlara ve okuyuculara önemli bilgi kazanımları sağlayabileceği düşünülmektedir.

Teknoloji hayatın tüm alanlarını kolaylaştıran ve zenginleştiren bir araç ve kaynaktır. Özellikle bilgilerin teknolojik donanım ve araçlarla görsel kaynaklara çevrilmesinin önemi büyüktür. Eğitimin tüm alanlarında amacına uygun biçimde kullanılmasının eğitim öğretimi zenginleştirici, kolaylaştırıcı ve bilgilerin daha anlamlı biçimde kayıt edilmesinde etkili olduğu kabul edilebilen bir gerçektir. Ülkemizdeki Kültür ve Eğitim Bakanlıkları ve bu bakanlıklara bağlı sanat ve eğitim kurumlarının Türk Opera Tarihinin, bestecilerinin ve operalarının gerek ülkemize gerekse dünyaya tanıtılmasında teknolojiden en üst seviyede yararlanmalarının, çeşitli projelerle ve proje destekleriyle önemli adımlar atmalarının bu alanda beklenen ilgi, tanıtım ve başarıyı artırabileceği düşünülmektedir.

Eğitimde yakından uzağa ilkesinin önemi tartışılmaz olarak doğru kabul görmektedir. Bu açıdan müzik eğitimi verilen her seviyedeki ve türdeki kurumda geçmişten günece doğru sıralılıkta Türk opera bestecilerinin ve bestelerinin öğretim programlarında gerekli yeterlikte yer almasının önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca kültür, sanat ve müzik alanında hazırlanması, tasarlanması ve projelendirilmesi düşünülen eğitim-öğretim plan ve programlarında ve kitaplarında olabildiğince geniş bilgi sunumu hassasiyeti ile yer alması bir gerekliliktir. Bu hassas çalışmaların uluslararası opera müziği ortamlarında müziğimizin yeterli biçimde tanıtılması ve müziğimizin anlaşılmasında önemli faydalar sağlayabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, C. M. (1993). *Opera Tarihi IV*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atak, P. (2007). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak Kılıç, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık (3. Baskı).
- Ertekin, S. (2007). *Türk Operasının Gelişim Süreci*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gazimihal, M. R. (1957). *55 Opera*. İstanbul: Maarif Basım Evi.
- Güleç Küleççi, E. S. ve Güleç, İ.Ş. (2017). *Operalarımız*. İstanbul: Yalın Yayıncılık.
- Grundy Fanelli, J. (2008). *Herkes İçin Opera*. İstanbul: Siemens Yayını
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım (19. Baskı).
- Özcengiz, Z. (2006). *Kuruluş Döneminde Türk Operası*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Özhancı, E. (2009). Türkiye’de Opera Bale ve Devlet Opera ve Balesi’nin Evrimselliği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Sayı: 23, s.197-203.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları (4. Baskı).
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sevengil, R. A. (1969). *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, S. (2019). *Hayal Melodileri Operaya Yolculuk*. İstanbul: Ceres Yayınları
- Yener, F. (1992). *100 Opera*. İstanbul: Bateş Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *İnternet Yoluyla Nitel Araştırma. Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 10. Baskı.
- Devlet Tiyatrosu Resmi Web Sitesi, *Lüküs Hayat*, http://www.devtiyatro.gov.tr/programlar-sehirler-adana-detay-bolum_konu-lukus-hayat.html adresinden 12 Mayıs 2019 tarihinde alınmıştır.
- <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel-mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx>.

Bölüm 2

ANADOLU KİLİM GELENEĞİNDE KORKU- KORUNMA (AKREP, YILAN, KURT AĞZI, ÇENGEL, MUSKA VE NAZARLIK) MOTİFLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ



Emine KOÇAK¹

Eda ERDOĞAN²

1 Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Dr.Öğr.Üyesi, eminekocakgsf@gmail.com

2 Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi, edaerdogan657@icloud.com

1. Giriş

Göçebe toplumlar hayatlarını, büyük oranda koyun yetiştiriciliği ile sürdürdüklerinden sürülerini otlatabilmek için, çayırların verimli olduğu yerlere mevsimsel göçler yaparlar. Yaşam biçimlerinin bir yere bağlı yaşamaya uygun olmamasından hafif, taşınabilir yünden yapılmış eşyalar üretmişlerdir. Bu yaşam şartlarının sonucunda da ellerinde en bol bulunan koyun yünü ve keçi kılı olduğundan yaşadıkları coğrafyanın zor koşullarına dayanabilmek için hayvanlarından elde ettikleri yünlerle de çeşitli dokumalar yapmışlardır.

Bu dokumaların önemli olan unsurlarından birisi kilimlerdir. Kilimler konar göçer yaşamın en kalıcı kayıtları olarak son derece geniş bir üslup çeşitliliği göstermektedir. Anadolu kilimi, göçebe kültürünün ve kişisel etkilerin bir birleşimidir. Bu etki, Anadolu kültürünü oluşturan birçok etnik gruptan kaynaklanan estetik etkilerin bolluğu ile şekillenmiştir. Anadolu kilimleri, derin hayal gücü ve düşünüş gerektiren iddiasız, saf ve vazgeçilmez örneklerdendir. Kilimler, yaratıcı ve derin bir soyut sanatın ifadesi, ortak düşüncelerin, deneyimlerin ve duyguların yansımaları olarak kabul edilmelidir.

Kilimler üzerinde yer alan motifler, zaman içerisinde kuşaktan kuşağa gelişip, dokumacılıkta kullanılmakta olan ortak motiflerden oluşmakla birlikte yöreler arasında motif ya da isim farklılıkları ile de karşımıza çıkmaktadır. Bazen köyler veya yöreler kendilerine özgü birkaç motif ve desen kullandığından, o köy veya yörenin dokumaları da bu motifle tanımlanmaktadır.

Kilim motiflerinin, aşk, ölüm, korku, umut ile ilgili duyguları, beklentileri ifade etmek için bir araç olarak kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla, kilimlerin kendine özgü alt anlamları barındırdığı, sanatsal ve duygusal mesajları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Toplumun kültürel ve psikolojik birikimleri olan kilimler geçmiş dönemlerin Türk kültürü ve aile yapısı hakkında bilgi vermeye yardımcı olurken, soyut sanatta yaratıcı bir deneyimin ve duygularının yorumlandığı ifadeler olarak görülmelidir.

Kilimlerde gözlenen bir motifin sabit bir anlamı olsa da değişik birçok yan anlamları da bulunmaktadır. Bu anlam yüklemeleri genellikle gerçek anlamından ziyade kültürel olarak içerdiği anlama dayalıdır. Anadolu insanı, yüreğinde hissettiği duygu, düşünce, inanç, gelenek, görenek, zevk ve hayal dünyasını, sanat anlayışını, sembollerle ifade ederek dokuduğu her motife bir anlam yüklemiş, bir bakıma onları dillendirmiştir. Kültür varlıklarımızın bir parçası olan kilimlerin, değerinin anlaşılabilmesi için, bu süreçte nelerden etkilendiğinin bilinmesi ile motiflerinde kullanılan sembol dili ve bu dilin anlamlarının bilinmesi önemlidir.

Çalışmada, bazı Anadolu kilim motiflerinden akrep, yılan, tilki kulağı, kurt ağzı, çengel, muska ve nazarlık gibi korku ve korunmayı ifade eden motiflerin sembolik çözümlenmeleri yapılarak, bu motiflerin dokuma içindeki alt anlamları, teknik ve sanatsal özellikleri ile açıklanacaktır.

2. Motif

Motif; bezeme ve süsleme gibi işlerde yanyana gelerek bir bütünü oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan unsurlardan herbirine verilen addır (Sözen ve Tanyeli, 2005: 166) Özellikle Anadolu'da kullanılan yüzlerce motif ve motiflerin de anlattığı bir dil vardır.

İnsanoğlu gerek süsleme amaçlı, gerekse dini ya da başka amaçlarla ürettikleri ürünlerde bulunan motiflere bir takım anlamlar yüklemektedirler. Ürettikleri bu ürünlerle anlatmak istediği düşüncelerini yine bu motiflerle dillendirmektedirler. Bu durum bir bakıma, insanın doğada olup biteni anlayabilmek, anlayamadığını da sembollerle ifade ederek, soyut olan bir kavramı somut hale getirmiş olması durumudur.

Küçük topluluklar halinde yaşayan kabilelerin kendi örf, adet, gelenekleri doğrultusunda, yaşadıkları coğrafi çevreden temin edebildikleri doğal malzemelerle tasarladıkları süslemeler geleneklerle de bütünleşip, sembolik anlamlar yüklenerek günümüze ulaşmışlardır (Artun, 2009: 2). Anadolu insanı, duygularını, düşündüklerini, ifade etmek için, üzerindeki giysiden veya evinde kullandığı kilimlere kadar bir çok tekstil ürünlerinde sembol dilini kullanmıştır.

Motiflerin içerdiği sembolik anlamlarla verdikleri mesajlar ortak olabildiği gibi, yöresel kültüre bağlı olarak ta farklılık gösterebilmektedir. Bu motifler kendi toplumlarına ait gibi görünse de gerçekte tüm insanlığın ortak mirası durumundadırlar. Kilim motiflerindeki motifler ve semboller, insanların dünya görüşünü, inanç, beklenti ve korkularını bizlere anlatırken, doğada var olan herşeyden bir şekilde nasıl etkilendiklerini de göstermektedir.

Motiflerin de sembol dilini kullanırken yaşadığı yörenin, gelenek, görenek, inançları doğrultusunda, özlem, korku, aşk v.b duygularını, zevki ile harmanlayarak sadelik ve doğallık içinde Tanrı'ya duyduğu bağlılık, hayranlık ve ahlaki değerlere de önem vermiş, motif haline dönüştürdüğü nesneyi, kopya etmeden, kendi yorumunu katarak çizmiş ve kendine göre yorumlayarak 'stilizasyon' yapmıştır. Bu da ortaya çıkan eserde, ne doğanın aynısını görmemize ne de tamamen aykırı düşen bir şekil görmemizi sağlamıştır (Biro ve Derman, 2007: 14).

Semboller, Anadolu'da sadece kilimlerde değil, geçmişte çok yaygın olarak mimaride mezar taşlarında, işlemlerde ve halılarda da kullanılmıştır. İnsanlar, sembolleştirdikleri motifleri çeşitli sanat dallarıyla, yaşadık-

ları dünyaya taşımışlardır. Zaman içinde ve kültürden kültüre değişikliğe uğrasa da, motiflerin sembolik dilleri hep var olmuştur. Geçmişten gelen motifler olduğu gibi, yarına aktarılacak motifler de olacaktır.

İnsan daima var oluş sebebini ve ölümsüzlüğü sorgulamış, bunu da pozitif bilim kavramı bilinmezken, bir takım inançları çerçevesinde bilinmeyenden korunmak için sembollerle ifade etmeye çalışmıştır (Ergene, 2011: 85)

Geleneksel Türk el sanatları içinde çok geniş bir alanı kaplayan el dokumalarına bakıldığında, anonim diyebileceğimiz bu eserlerin üzerinde çok sayıda birbirinden farklı motif renk ve kompozisyonları ile karşılaşılır. Aynı zamanda etnografik eser kategorisine giren bu dokumalar, özellikle geleceğe veri aktarmada örnek olmak üzere müze ve koleksiyonlara alınırken tamamen biçimsel özelliklerine göre sınıflandırılır ve sergi salonları ya da arşiv raflarında yerlerini alırlar (Kaplanoğlu, 2010: 53).

Anadolu kilimlerinde kullanılan motifler genellikle bitkisel, hayvansal, nesnel geometrik, karışık ve sembolik motifler olarak sınıflandırılmakta ve simgesel anlamda doğum, yaşam ve ölüm sembolü olarak değerlendirilmektedir (Bozkurt vd., 2015: 162-163). Motiflerin konusu genellikle tabiatın alınmıştır. Ancak yaratıcı, tabiatın kendisine bağışladığı şekilleri, kendi saf ve temiz anlayışı içinde yeni bir biçime sokmuştur. Bunu yaparken de tabiatın aldıklarını sadece kopya etmemişler, ince bir stilizasyonla üstün zevkli kompozisyonlar sunmuşlardır (Berker ve Durul, 1970: 6-7).

Dokumaların tavır ve ifade biçimi motifler tarafından yansıtılır. Gündelik ihtiyaçların temini sonucu ortaya çıkan ve zaman içerisinde birer sanat eserine dönüşen dokumalar motifler sayesinde anlam kazanır. İnsanların kelimelere yükledikleri anlamlar ile hayata dair algıları arasındaki bağ gibi (Kalkan, 2018: 383) motiflerde ait oldukları dönemin zihniyetini yansıtırlar. Sanat eserlerinin sosyo-kültürel ortamlarda ortaya çıktıkları gerçeğinden hareketle yaratıcılarının zihniyetini yansıtılmaları olağandır.

Bazı estetik düşünceler ön planda olmakla birlikte, herhangi bir nesne ya da nesne motif olarak Türk dokumalarında kullanılırken, estetiksel görünüm ve beğeni beklentilerinin yanı sıra işlevsel kullanımı da dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri olmuştur. Duygu ve düşünceleri, yaşam tarzını anlatan, içerisinde birtakım değerlerin gizlendiği motifler, Türk dokuma sanatında bir ince estetik sanat anlayışı ile üretime aktarılmıştır.

2.1. Anadolu Kilimlerinde Korku-Korunma (akrep, yılan, kurt ağzı, çengel, muska ve nazarlık) Motifleri

Alp 2000, Anadolu kilimlerinde kullanılan sembolik motiflerin biçim, konu ve anlamlarına göre yapılan sınıflamada; akrep, yılan, tilki kulağı ve

kurt ağzı motiflerini korku ve korunma amaçlı kullanıldığını belirtmiştir.

Çesitli araştırmalarda en eski Türk motif ve desenlerine “hayvan üslubu” adı verilen bir tarzın doğuşu ile şekillendiği görülür. Bu da Asya kültürleri arasında “ilham verici sembolik kaynak” olarak, hayvan biçimleri kullanma geleneğinin çok yaygın olduğunu gösterir. Hayvan biçimleri ve mücadele biçimleri ve tasvirleri, dünyanın başka hiçbir yerinde görülmezken, iç Asya ve Avrasya'nın geniş bozkırlarında yaşayan göçebe uyrukları ve bilhassa Hunlar arasında savaş sembolü olmuştur (Sürür, 1992: 203).

2.1.1. Akrep Motifi

İlk çağlarda insanlar dekoratif amaçlı resim ettiği düşünülemez. Hayvansal motifler ilk çağlardan bu yana insanoğlu vahşi ve tehlikeli hayvanları taklit ederek ya da onların kürk ve derilerinden parçaları dokuyarak bu hayvanların güç ve kudretlerinin kendilerine geçtiğine ve bu yolla korunduklarına inanmıştır. En çok kullanılan hayvan motifi kuş motifi olmakla birlikte, ejder, akrep, yılan, kurtağzı, kurt izi ve böcek motifleri de dokuyucu tarafından dokumalara işlenmiştir (Oyman, 2019: 7).

Dini bir simge olarak ilk defa günümüzden yaklaşık 12.000 yıl önce Anadolu'da, Göbeklitepe'de karşımıza çıkan akrep figürü Mezopotamya'da Erken Hanedanlık, Akad Devri ve III. Ur Hanedanı silindir mühürleri ile diğer arkeolojik eserler üzerinde sıkça yer almaktadır. Bununla birlikte Kültepe'de ele geçen ve Eski Asur Devrine ait Mezopotamya menşeli silindir mühürler üzerinde de akrep motifleri görülmektedir (Kuzuoğlu, 2016: 39).

Akrep gerek Anadolu, gerekse Orta Asya Türk kültüründe yer ve top rakla birlikte ele alınmış, dolayısıyla yeraltı güçlerinin ya da kötülüğün sembolü olmuştur. Anadolu'da özellikle sıcak yörelerde ve yaylalarda akrep zehirli ve öldürücü gücüyle korkulan bir hayvandır. Bu yönüyle akrep motifleri ölüm, hastalık, acı, keder gibi anlamlara işaret etmektedir (Çakmak ve Özdemir, 2018: 77).

Akrep motifi korunma amaçlı motiflerden biridir. Bu motif şeytanın ruhunu temsil eder. Efsaneye göre akrep şöyle der : “Ben ne doğal bir ruhum ne de şeytan. Bana dokunan herkese ölüm getiririm. İki boynuzum bir kuyruğum var. Boynuzlarımın adı acımasızlık ve nefret; kuyruğum ise hançerdir. Ben sadece bir kez doğururum. Diğer yaratıklarda bereket işareti olan doğum benim için bir ölüm işaretidir”. Her an pusuda öldürmek üzere bekleyen akrep, kötü niyetin ve nedensiz kavganın bir simgesidir. Anadolu insanı evlerinde akrebin yürümesinin zor olduğu dokuma kilimler kullanır. Nasıl kendisini nazardan korumak için göz işaretli nazarlıklar kullanıyorsa, zararlı mahlukata karşı da kilimlerinde, dokumalarında akrep motifini kullanmaktadır. Akrep motifi zeminde ve dış bordür süslemelerinde kullanılmaktadır (Erbek, 2002:154 ve <https://uqusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/>).



Fotoğraf -1: Akrep Motif Çizimleri (Kalay, 2015: 323).

Ayrıca akrep motifi Anadolu'da korunma amacıyla kullanılan motiflerdendir. Aynı anda dört mevsimin yaşandığı Anadolu'da akrebe dağlık, kuraklık, rutubetli hemen her yerde rastlanılabilir. Bu yüzden Anadolu insanı bu hayvana karşı korunma ihtiyacı hissetmiştir. Kilimler dokunma tekniği açısından akrebin üzerinde zorlukla yürüdüğü bir yüzeydir. Türkmen Çadırı ve Kara Çadırların zemininde bu kilim ve keçeler kullanılır (Çakmak ve Özdemir, 2018: 77).

Akrep, Orta Asya ve Anadolu Türk kültüründe yer ve toprak ile ele alınarak kötülüğün sembolü, koruma, acı ve kederi temsil etmektedir. El dokumalar üzerinde yürüyemediğinden ev ve çadır zemini dokumalarla örtülmektedir (Erbek, 2002: 217).

Fotoğraf 2'deki Beritan kilimi 108 cm x 367 cm boyutlarındadır. Kilim tekniği ile dokunmuş, kenarlarında ve orta bölümde olmak üzere 3 adet bordür bulunmaktadır. Kilimin zemininde; göz- zülûf, akrep ve yıldız motifleri, bordürlerde; küpe- nazarlık- kelebek- çocuk, elibelinde, koçboynuzu, bukağı, haç ve tarak motifleri kullanılmıştır (Aksoy, 2016: 37).



Fotoğraf -2 : *Beritan Kilimi (Aksoy, 2016: 37).*

2.1.2.Yılan Motifi

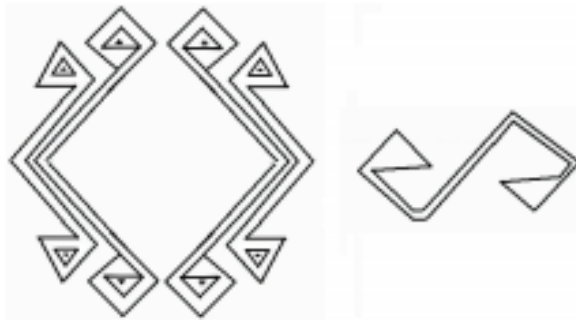
Yılan, insanların eskiden beri ilgilendikleri bir hayvan olup, mutluluk ve bereket sembolüdür. Türklerde yılan motifi çok eskilere dayanır. Ön-Türklerde de yılan kutsal bir yaratıktır. İyiliğin ve hayatın temini için yeryüzüne gönderildiğinden, hayatı devam ettirecek olan kişi-aile-ocak koruyucusudur. Ocağın sönmemesine, aileye bir fenalık gelmesini engeller. Onlara daima iyilik asılar. İyi yaşamalarını ve kötülüğe, ihanete uğramamalarına dikkat eder. Ama ocağa bir kötülük gelir de kutsal olması nedeniyle Tanrıya bağlı olursa, bu kötülük Tanrıya edildiği demek olur ki, en büyük ihanet sayılır. Bunun cezası, şartlar ne olursa olsun intikamdır. Koruyucu ve intikamcı yılan, Ön Türklerin sembolüdür. Anadolu geleneklerine göre her evin bir yılanı vardır ve yeri o evin ocağıdır. Evin koruyucusu, uğur ve bereketi olan yılan dokunulmaz. Eğer yılanın öldürüleceği şartlar doğmuş ve yılan öldürülecekse, yakılması gerekir. Çünkü yakılan yılanın dumanı göğe yükselir, bulut olur ve yağmur olarak yağıp yeryüzüne bereket, iyilik getirir. Orta Asya geleneklerini genelde koruyabilmiş olan Yörükler, yılanı “bir kedi okşar gibi okşarlar”. Eğer bir yılan öldürülürse onun eşi, şartlar ne olursa olsun intikam alacağından, o da öldürülmek üzere aranır (Ergüder, 2009: 130-131).



Fotoğraf -3: Yılan Motifi (Ergüder, 2009: 131).

Orta Anadolu’da kilimlerin desenlerinde gözlenen yılan motifi (Deniz, 1996: 108), Anadolu düz dokuma yaygılarında “yılan” veya “eğri” olarak tabir edilmekte form açısından da çengele benzetilmektedir. Ayvacık ve Yuntdağı yöresinde dokunan zili dokumalarda zikzak formunda bir süsleme olarak görülen yılan motifi “yılan dolandı” olarak ta bilinmektedir (Deniz, 2000: 194).

Hakkâri kilimlerinde Gülşivan ve Şimk-u-buk adı verilen desenlerde yılan motifi dokumanın zemininde yer alan ana motiflerdendir (Fotoğraf 4). “Şimk-u-buk” gelinin ayak izleri veya gelinin çarıkları anlamına gelmektedir. Her ayak izinde çift başlı bir yılan vardır ve sevgiyi, yaşamı ve esareti sembolize etmektedir (Ölmez, 2010: 15).



Fotoğraf-4 : Şimk-u-buk ve Gülşivan desenli Hakkari kilimlerinde görülen yılan motifleri (Ölmez, 2010:15)



Fotoğraf-5: Şimkubik Kilim Örneği (<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=112098&start=10>)

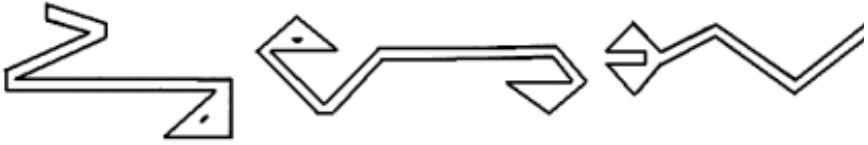
Şimkubik:”Güzel topuk”, “gelin topuğu” veya “gelin pabucu” anlamına gelmektedir. Kilim gül adı verilen sıraların arasına “Şimkubik” adı verilen motif sırasının işlenmesiyle dokunmaktadır. (<http://cv.ankara.edu.tr/duzenleme/kisisel/dosyalar/12112015030125.pdf>)

Gümüşhane kilimlerinde görülen yılan motifi dokumanın zeminini çevreleyen kalın bordürde yer almaktadır. Kilimi dört taraftan çevreleyen bordür içerisinde, iki kenarda uç uca ve alt ile üst tarafta yan yana, her biri farklı renkte olacak şekilde sıralanarak deseni meydana getirmektedir (Fotoğraf 6a). Gümüşhane kilimlerinde rastlanan bir başka stilize yılan motifi ise desen kompozisyonunun tamamlayıcı motiflerinden olup, kafalarını birbirine doğru uzatmış (Fotoğraf 6b), karşılıklı duran bir çift yılan formundadır (Ölmez, 2010: 13).



Fotoğraf-6a Fotoğraf-6b:Gümüşhane kilimlerinde bordürü oluşturan yılan motifleri (Ölmez, 2010: 13).

Yılan Orta Asya Türk inanışında yer ve yeraltının simgesi olmuştur. Anadolu'da da geçmişten günümüze yeraltı ile ilgili inançların etkisiyle dokumalarda kötülüğü sembolize etmiş hatta Konya yöresinde canavar olarak nitelendirilmiştir. Yılanın öldürücü ve zehirli özelliği çadırlarda yaşayan göçebe Türkmenler için bir korku unsuru olmuş, bu korkunun sonucu korunma amaçlı motifler ortaya çıkmıştır. Konya kilimlerinde yılan motifinin ejder ve ölüm temalarıyla birlikte ele alınması, bu motifin korku ve korunma amaçlarına yöneldiğinin bir göstergesidir. Konya kilimlerde kullanılan stilize yılan motifleri Fotoğraf 7'de verilmiştir (Ölmez, 2010: 14).



Fotoğraf-7: Konya kilimlerinde esas deseni oluşturan yılan motifler (Ölmez, 2010: 14).

56 cm x 110 cm boyutlarındaki kilimde 3 bordür bulunmaktadır (Fotoğraf 8a). Bordürlerde elibelinde ve koçboynuzu motifleri gözlenirken, bordür aralarında; akrep, göz, koçboynuzu ve yılan (suyolu) motifleri (Fotoğraf 8b) dikkati çekmektedir (Aksoy, 2016: 35).



Fotoğraf -8a: Beritan Kilimi (Aksoy, 2016: 35)

Fotoğraf- 8b: Bilgisayar Ortamında Çizimi (Aksoy, 2016: 35).

2.1.3. Muska ve Nazarlık Motifleri

Nazar, belirli insanlarda bulunduğu inanan bakışlardan fırlayan, çarpıcı, zarar verici, öldürücü bir güçtür. Nazarlık, kötü gözden koruyan

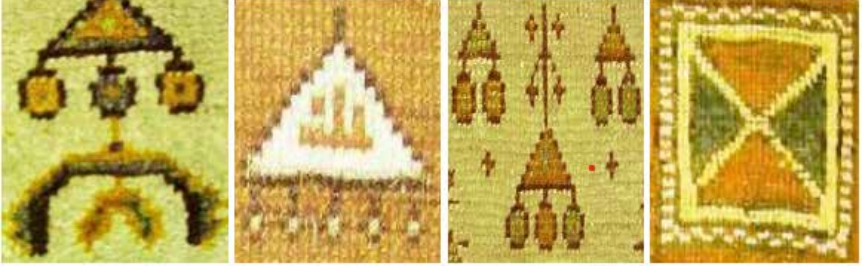
nesnelerdir. Muska, taşıyan kişiyi dış etkilere koruyan dinsel gücün saklı olduğuna inanılan nesnelere. Anadolu dokumalarında muska motifi, sematik şekle dönüşmüş, bir merkez etrafında çift üçgen şeklinde rastlanmaktadır (Ergüder, 2009: 163).

Nazar değmesine engel olmak için de alınan birçok tedbir vardır. Nazardan korunmak için insanların en başta başvurdukları şey, nazara uğrayacak kişi ya da nesnelere, nazarının değeceği düşünülen kişilerden uzaklaştırmaktır. Bu tedbirler arasında yer alan muska yazdırma geleneği, geleneksel dokumalarda çeşitli renk, ebat ve şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Nazara karşı koymak için koruyucu özelliği olduğuna inanılan muska yazdırma işleminin geleneksel dokumalarda muska yanışı olarak karşımıza çıkması, geleneksel dokumaların sadece kullanım amacı ile dokunmadığını aynı zamanda sevgi, özlem, üzüntü, acı ve inanç gibi duygulara da tercüman olduğunu ispatlamaktadır.

Türk kültüründe Türklerin hayatlarında önemli olan nesne, eşya veya varlık adlarının sayısı da, bu adların kullanım alanı da çok geniştir. Anadolu'da muska yanışı birçok yörede benzerlik gösterse de farklı biçimlerde de oldukça çok tercih edilen bir yanış olarak görülmektedir. Farklı adlandırmaların görüldüğü bu motife Afyonkarahisar (Bayat, Emirdağ), Ağrı, Antalya (Döşemealtı, Toros Yörükleri), Balıkesir, Çanakkale (Ayvacık), Eskişehir, Hakkâri, İzmir (Bergama), Kahramanmaraş, Karaman (Taşkale), Konya (Eskibilecik, Karapınar, Yükselen), Malatya (Akçadağ), Mersin (Gülнар), Sivas, Uşak (Eşme), Van yörelerinde muska yanışı adı verilirken Balıkesir'de (Yağcıbedir) tutmaç suyu, İzmir'de (Bergama) muskalı, Muğla'da (Fethiye-Milas) payam ağdırma-yan hamaylı, Şanlıurfa'da nuvuşt yanışı adı verilmektedir (Okca, 2015: 1672).



Fotoğraf -9-9a-9b: Uşak-Eşme Kiliminde Muska Yanışları (Okca, 2015: 1673)



Fotoğraf 10-11-12-13: Geleneksel Milas Halılarında Kullanılan Muska Yanışları (Okca, 2015: 1672).

Çankırı yöresine ait yaygı olarak dokunmuş cicim örneğinde; dokuma zemini enine, ince ve kalın kuşaklara ayrılmıştır. Bereket, koç boynuzu, göz ve muska motiflerinden oluşan kompozisyon düzeneği yaygının başlangıç kısmında yer almaktadır (Fotoğraf 14 ve 14a). Yaygının diğer kısmında ise küpe motifleri seyrek bir halde görülmektedir bir dokumadır. (Akan vd, 2010: 105).



Fotoğraf-14 Çankırı yöresi cicim örneği (Akan vd, 2010:105).

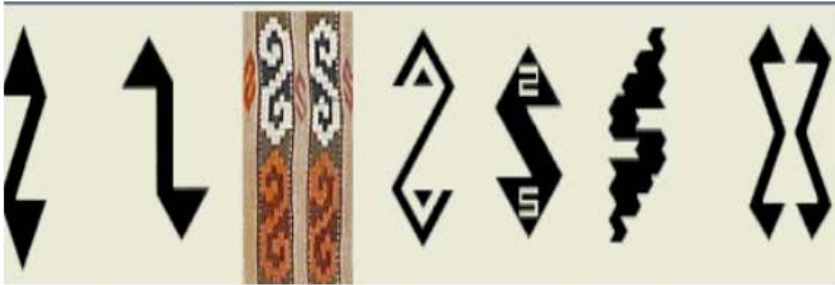


Fotoğraf-14a Çankırı yöresi cicim örneği detay (Akan vd, 2010: 105).

2.1.4. Çengel motifi

Bu motif koruma motifi kategorilerinde yer alır ve farklı anlamları ifade eder (Fotoğraf 15). Kötü gözün etkisini kırmak amacıyla nazarlık anlamında ve kadın-erkek, deniz-dalga, dağ-vadi gibi zıt odakları birleştiren hareketleri sembolize eder. Evlilik ve bereket anlamlarıyla da sembolize edilir (Erbek, 2002: 138).

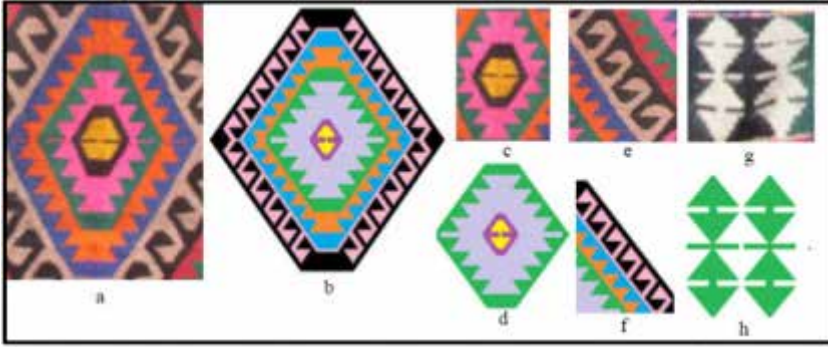
Fotoğraf 16'daki **yantır** motifinin oluşturduğu eşkenar dörtgenin çengel motifi ile çevrenmesinden dolayı çengel olarak adlandırılmaktadır. Dokumanın zemini yantır ve farda motifi (Fotoğraf 16a-b, c-d) ile yantırı çevreleyen çengel motifi (Fotoğraf 16e-f) oluşturmaktadır. Alt ve üst kısa kenarlarda da çift olarak dokumuş bıçak ucu (bukağı) (Fotoğraf 16g-h) motifleri sıralanmaktadır (Etikan ve Ölmez, 2013: 75).



Fotoğraf -15: Çengel (<https://www.kilim.com/kilim-wiki/kilim-motifs/hook>)



Fotoğraf-16:Çengelli yantırlı kilim (Etikan ve Ölmez, 2013: 75).



Fotoğraf-16: a-b Yantırlı motifi ve çizimi, c-d farda ve çizimi, e-f çengel ve çizimi, g-h bıçak ucu (bukağı) ve çizimi (Etikan ve Ölmez, 2013: 75).

2.1.5. Kurt ağız (Kurt izi) Motifi

Anadolu'da geçimini hayvancılıkla sağlayan halkın sürülerine saldırdıkları için kurtlar, korkulan hayvanlardır. Korkulan şeyden kaçmak değil, korkulan şeyin üzerine gitmek psikolojisiyle hareket eden Anadolu halkı, hayvandan bir parçayı yanlarında taşıma yoluna gitmişlerdir. Bu mantığın uzantısı ile dokumalarında kurt izi ve kurt ağız motiflerini kullanmışlardır (Erbek, 2002: 158).

Kurt izi olarak adlandırılan bu motifler bazı yörelerde kurt ağız, canavar ağız, tilki kulağı ve kedi kulağı olarak da isimlendirilmektedirler. Genel olarak korku ve korunma amaçlarıyla dokunan bu motifler, daha çok kenar suyu olarak yer almaktadır (Bozkurt vd, 2016: 50).

Kurt, yapısal özelliği olarak karanlıkta da görebilen bir hayvan olduğu için bu motifte ışığı ve güneşi sembolize ettiği gibi koruma ve korunmanın sembolü niteliğini taşımaktadır. Ayrıca üretkenlik ve gücü simgeler. Bu simge kilimi dokuyanın mutlu olduğunun ve bunu açıkça belirttiğinin ifadesidir (Canay, 2011: 74).

Kurtağzı, bir marangozluk deyimini olarak çekmece, sandık gibi malzemenin eklem köşelerinde bağlantıyı sağlamak için iç içe geçen üçgen çikintilerdir. Motif bu anlamda, aynen bukağı örneğinde olduğu gibi ayrılığı da simgelemektedir. Anadolu’da “çalkak” denilen yaklaşık, tüm nazarlıklarda kullanılan deniz kabuğunun bir başka adı da kurtağzıdır (Karakelle ve Kayabaşı 2018: 2642).

Çorum kilim dokumacılığında kurt izi, kurtağzı motiflerinin kullanıldığı örnekte çengel motifleri ağırlıklı olarak yer almaktadır. Bununla birlikte eşkenar dörtgenlerin merkezinde ve iki uzun kenarda kurtağzı motifleri bulunmaktadır (Fotoğraf 17a-b). (Etikan ve Ölmez, 2013: 75).



a



b

Fotoğraf -17 - a-b. *Yantır (içi kurt ağızı, dışı çengel) ve çizimi (Etikan ve Ölmez, 2013:77).*

3. Anadolu Kilimlerinde Korku-Korunma Motifleri Örnekleri

Fotoğraf 18’deki Beritan kiliminin bordürlerinde koçboynuzu, bukağı, göz-zülûf ve tarak-parmak motifleri, orta bölümlerinde; elibeline, çengel, bereket ve koruma (çengelli baklava) ejderha, nazarlık-göz, akrep, canavar izi ve koç boynuzu motifleri yer almaktadır. (Aksoy, 2016: 34).



Fotoğraf -18: Beritan Kilimi (Aksoy,2016:34)

XX. yy. başlarına ait yaygı olarak dokunmuş kilim örneğinin zemininde altıgen biçimli ve dikine yerleştirilmiş üç adet top (göbek), üç adet eşit kalınlıktaki kuşak (bordür) yer almaktadır. Zemindeki topların içlerinde dolgu motifi olarak akrep, bukağı, “S” kıvrım, kurt izi, koçboynuzu motifleri düzensiz tekrar şeklinde yer almaktadır. Toplar, kırık çizgilerle sınırlandırılmıştır. Toplardan kalan boşluklarda “S” kıvrım, bukağı, kurt izi motifleri düzensiz olarak tekrar edilmiştir. Kuşaklarda ise saç bağı, akrep, küpe motifleri (Fotoğraf 19) yer almaktadır (Akan vd, 2010:13).



Fotoğraf -19: Saç bağı, akrep, küpe motifleri (Akan vd, 2010:13).

Fotoğraf 20'deki XIX. yy. ait yaygı olarak dokunmuş kilim örneğinin zemininde birbirlerine alternatif olarak yerleştirilmiş toplar (göbek) bulunmaktadır. Topların formu, iki adet altıgen iki adet eşkenar dörtgenin birbirine bitişik şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuş, topların çevresi kıvrımlarla sınırlandırılmıştır. Bu kıvrımlar aynı zamanda topları birbirine bağlamaktadır. Topların dışında akrep motifleri düzenli olarak sıralanmaktadır. Kilim erken Osmanlı Dönemi (XV-XVI. yy.) Uşak halılarının zemin şekline benzer bir süsleme geleneğine sahiptir. Benzer örnekleri günümüzde Emirdağ (Afyon) civarında “Bindallı kilim” adıyla dokunmaya devam etmektedir (Akan vd, 2010:15).



Fotoğraf -20: XV-XVI. yy. kilim örneği (Akan vd, 2010: 15).

Fotoğraf 21'deki XX. yy. Akdağmadeni (Yozgat) yöresine ait yaygı “taban kilimi” olarak ta bilinmektedir. Zeminde altıgen biçimli düzenli tekrarlarla yerleştirilmiş yirmi adet top (göbek) motiflerinin üç adet kuşakla (bordür) çerçeveslendiği ve topların içlerinin paralel çizgilerle bölünerek farklı şekillerdeki göz motiflerinin düzenli tekrarı ile doldurulmuş ve kıvrımlarla sınırlandırıldığı görülmektedir. Toplardan kalan boşluklarda düzenli biçimde “S” kıvrım, akrep ve göz motifleri görülmektedir. Kuşaklarda; kıvrım, göz ve el motifleri yer almaktadır. Zemini süsleyen altıgenlerden her birine “canuz anlı” denir. Kilim de dokunduğu desenin adıyla anılmaktadır. Benzer örneklerine Akdağmadeni’ne sınır olan Sivas’a bağlı köylerle, Elazığ çevresinde de rastlanmaktadır (Akan vd, 2010: 17).



Fotoğraf -21: XX. yy. başlarına ait kilim örneği (Akan vd,2010:17)

Çankırı, Çorum veya Yozgat yöresinde dokunmuş olduğu tahmin edilen yaygı olarak dokunmuş kilim örneği XX. yy. başlarına aittir. Fo-

toğraf 22'deki iki şak (parça) olarak dokunan kilimin zemininde enine kuşaklar üzerinde ve altıgen formlar içinde akrep motifleri raport düzende yerleştirilmiştir. Kilimin dikey kenarında el-tarak motifleri yatay kenarında koçboynuzu motifleri tekrar etmektedir. Zeminle kuşağı tarak motifleri birbirinden ayırmaktadır. Benzer örnekleri Kayseri ve Konya çevresinde de görülmektedir. (Akan vd, 2010: 63).



Fotoğraf -22: Kilim (Akan vd, 2010: 63).

Çankırı veya Çekerek (Yozgat) yöresine ait olabileceği tahmin edilen dikdörtgen şeklindeki yaygı olarak dokunan kilim örneğinin zeminin, enine üç kalın kuşağa bölüldüğü, dokuma kuşakları üzerinde de basamaklandırılmış göbük biçiminde eşkenar dörtgenlerin yer aldığı görülmektedir (Fotoğraf 23). Orta bölümde pıtrak, aşağı ve yukarı bölümlerde iç içe eşkenar dörtgenlerden oluşan motifler yer almaktadır. Kuşakların zemininde yarım eşkenar dörtgenlerin içerisinde koçboynuzu, diğer alanlarda ise akrep, göz ve bukağı motifleri bulunmaktadır. Kuşaklar arasındaki bağlantıyı zik zak biçimli dar kuşaklar sağlamaktadır. Zemindeki düzenlemeyi dikey ve yatay olarak bir dar, bir geniş kuşak sınırlamaktadır. Dikey dar kuşakta üçgen ve tarak motifleri birbiriyle bağlantılı olarak yer almaktadır. Dikey geniş kuşakta ise kurtağı motifleri, yatay geniş kuşakta kırık çizgiler içerisinde yerleştirilmiş yaprak, yatay dar kuşakta ise göz motifler görülmektedir (Akan vd, 2010: 65).



Fotoğraf -23: Kilim (Akan vd, 2010: 65).

Çankırı yöresine ait XX. yy. cicim örneği yaygı olarak dokunmuştur (Fotoğraf 24). Dokuma zeminin enine ince ve kalın kuşaklara ayrıldığı, bu kuşaklardan merkezde ve daha kalın olanının içerisinde akrep, çengel, koçboynuzu motifleri, diğerlerinde S kıvrımlar, bereket ve çengel motifleri bulunduğu görülmektedir. (Akan vd, 2010:103).



Fotoğraf -24: (Akan vd,2010:103)

Eskişehir yöresine ait kilim örneği; erkekliği ve gücü simgeleyen koçboynuzu, kötülük ve dışarıdan gelebilecek kötü etkilerden korunmak amacıyla kullanılan akrep, akrep motifi içinde kadın erkek birlikteliğini simgeleyen bukağı, alın yazısını simgeleyen yıldız ve iyimserliği simgeleyen kurtağzı motiflerinden oluşmaktadır. (Fotoğraf 25). Bordür; zıtlıkları simgeleyen çengel ve bukağı motiflerinden oluşmaktadır (Kalay, 2015: 113).



Fotoğraf -25 : Eskişehir – Baklavacı Kilim (Kalay, 2015: 309).

Fotoğraf 26’da görülen Afyon yöresine ait kilim örneğinin zemininde; sıralı ayna motifleri, aynaların içinde ve çevresinde kurtağzı motifi ve nazardan korunmak amacıyla kullanılan göz, erkekliği ve gücü simgeleyen koçboynuzu ve kötülük ve dışarıdan gelebilecek kötü etkilerden korunmak amacıyla kullanılan akrep motifleri ile bordürlerde; yine kurtağzı, koçboynuzu ve kuş motifleri yer almaktadır (Kalay, 2015: 161).



Fotoğraf 26: *Afyon – Fardalı Kilim (Kalay, 2015: 309).*

3. Sonuç ve Değerlendirme

Dokumalarda yer alan motifler, birbirleriyle bir bütün oluşturarak, birer şiiri oluşturan mısralar gibi ortaya çeşitli anlamlar koymaktadırlar. Bu nedenle dokumaların yalnızca tanımlanması için değil aynı zamanda dokuyanın kültür ve yaşam biçimlerine bakış açısı sağlaması açısından motiflerdeki, temel anlamların anlaşılması amaçlanmıştır.

Dokuma örneklerine bakıldığında, çoğunlukla yaygın olmak üzere kilim gibi türlerin bulunduğu örneklerin kullanım özelliği ve ebatlarına bağlı olarak genellikle dikdörtgen şeklinde dokunduğu saptanmıştır. Çalışmadaki kilim örneklerinin kompozisyon düzenekleri incelendiğinde, çoğunlukla zeminde top ve göbek motiflerinin yerleştirilmiş olduğu ve bunun bir ya da daha fazla sayıda kuşakla çevrelendiği görülmüştür. Bu toplar ve kuşaklar içerisinde ise stilize edilmiş geometrik form biçimlerde kullanılan motiflerin yanı sıra Anadolu düz dokumalarında görülen geleneksel motiflerden, kötülük ve dışarıdan gelebilecek kötü etkilerden korunmak amacıyla kullanılan motiflerin yer aldığı gözlenmiştir.

Duygu ve düşüncelerin bir ifade biçimi veya dili olarak değerlendirilebilen kilim motifleri, görsel sanat göstergelerinin temel özelliklerini oluşturmaktadır. Başka bir durumun eylemin ya da varlığın yerini alarak onu temsil etme ya da bir mesaj iletilmesiyle de “gösterge” özelliği taşımaktadırlar.

Birtakım değerlerin gizlendiği korku ve korunma (akrep, yılan, kurt ağzı, çengel, muska ve nazarlık) motifleri, Türk dokuma ve yaygılarında estetiksel görünüm ve beğeni beklentilerinin yanı sıra Asya kültürleri arasında ilham verici bir sembolik kaynak olarak yer almaktadır. Hayvan biçimlerinin kullanılma geleneğinin çok yaygın olduğu görülen Anadolu kilimleri iç Asya ve Avrasya’nın geniş bozkırlarında yaşayan göçebe uyruklar ve bilhassa Hunlar arasında savaş sembolü olmuşlardır.

Simgeler, semboller ve motifler, insanlık tarihinin sosyal, kültürel, dini, mitolojik ve felsefi yanlarıyla toplumların yaşantı biçimlerini belgeler. Diğer taraftan geçmişten günümüze gelen anlamları değişse de, plastik sanatlar açısından ayırıcı yönleri kültürel oluşumu ortaya koymasından önemlidir.

Bir kültürün nasıl ortaya çıktığı, nasıl yaşadığı konularında, o toplumun sanat eserlerine yani simge ve sembollerine bakılması aydınlatıcı bir bilgi vermektedir. Simgeler ve sembollerin farklı kültürlerde farklı anlamlar ifade edebileceği gibi kökleri yakın olan toplumlarda benzer anlamlarda da kullanıldığını unutmamak gerekir.

Bir kilimi değerlendirmek için, motiflerine ve oluşturdukları bütüne bakmak gerekir. Kilimler, yöreden yöreye farklılık göstermekle birlikte, her zaman dokuyucunun verdiği mesajlar farklı okumalarla yorumlanacaktır. Bir kilimin dilini okumak bireysel anlamı kadar, dönemin kültürel, sosyal, dini durumunu ve yaşam standartlarını da çözmek demektir.

Kaynakça

- AKAN, M., HİDAYETOĞLU, H.,M., ve TÜRKTAS, Z., (2010). Çankırı Dr. Rıfki Kamil Urgan Araştırma Merkezi'nde Korunan Düz Dokuma Yaygılar, Yenigün Matbası, Çankırı
- AKSOY, E.,(2016). Beritan Aşireti Halı ve Kilimleri,*Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi* , C.0, S. (17), s. 27-46. DOI: 10.18603/std.68585
- ALP, Ö., (2000). Konya Yöresi Kilimlerinde Sembolik Motifler ve Oğuz Boyu Damgaları, Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri, Isparta: Altuntuğ Matbaası, s. 351.
- ARSLAN KALAY, H., (2015). Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan Düz Dokumalar (Kilimler) , (Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi), Van.
- ARTUN, E., (2009). Adana ve Osmaniye Halk Kültüründe Giyim- Kuşam Geleneği, Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu, 15-17 Aralık 2006, s.1-19.
- BERKER, N., VE DURUL, Y., (1970). Türk İşlemelerinden Örnekler, Ak Yayınları, Türk Süsleme Sanatları serisi: 1, İstanbul.
- BİROL, İ., DERMAN, Ç. (2007). Türk Tezyini San'atlarında Motifler, 6.Baskı, Kubbealtı Neşriyatı: 26, İstanbul.
- BOZKURT, H.,KAYABAŞI, N., ve ÖZKOCA, B., (2015) .Halı ve Kilimlerde Kullanılan Sağlıkla İlgili Motifler. *Uluslararası Sağlık ve Sanat Sempozyumu (20-21 Mayıs 2015) Bildiri Kitabı*. İstanbul: İstanbul Medipol Üniversitesi Basım-Yayın Merkezi, 2015.
- BOZKURT, H.,KAYABAŞI, N., ve ÖZKOCA, B., (2016). Çorum El Sanatlarında Kullanılan Motifler ve Anlamları, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 9, Sayı 1, Haziran 2016, s. 39-62 (<http://dx.doi.org/10.17218/husbed.43344>).
- CANAY, A., (2011). Anadolu'da Üretilen Kilim Motifleri Ve Seramik Sanatında Yorumlanması. Yüksek Lisans Tezi (basılmamış). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Afyon.
- ÇAKMAK, M. A., ve ÖZDEMİR, T., (2018). Ortaokul Öğrencilerinin Türk Kültür Tarihi Açısından Halı ve Kilim Motiflerinin Dili Hakkındaki Görüşleri -Pazırık Halısı Örneği, *Uluslararası Avrasya Eğitim ve Kültür Dergisi*, Sayı:4, s.74-98, (ISSN: 2602-4047).
- DENİZ, B. , (1987). Yöre Özellikleriyle Yozgat Kilimleri,VIII. Milletlerarası Türk Sanatı Kongresi (Ekim), Mısır-Kahire
- DENİZ, B., (2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları , Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı , Ankara

- ERBEK, M., (2002). Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara 2002, s:217. Alıntı: : <http://dipnotkitap.net/index.htm>
- ERGENE, P., (2011). 18.yy. ve 19.yy. Türk İşleme Motiflerinde Sembol Dili Ve Sembolizm İçerikli Yeni Yorumlar, T.C.Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- ERGÜDER A.A., (2009). Kars Yöresi Düz Dokumaları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum 2009.
- ETİKAN, S. VE ÖLMEZ, F.N., (2013). Muğla İli Fethiye İlçesi Yantırlı Kilimleri, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E* Kasım-Aralık'13 Sayı:12, ISSN 1308-2698.
- KALKAN, H. K. , “Almanca ve Türkçe Ölüm İlanlarındaki Örtmece Sözlerde Ölüm Algısı”. *Av-rasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*13, (Cilt 6), (2018) s.382-397.
- KAPLANOĞLU, M., (2010). Ardahan Yöresi Düz Dokumaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Erzurum
- KARAKELLE, A., ve KAYABAŞI, N., (2018). Hatay/Reyhanlı Kilimlerinde Bulunan Yaşam İle İlgili Motifler , Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Aralık 2018: 22 (Özel Sayı): 2633-2646
- KUZUOĞLU, R., (2016). Eski Asur Kaynaklarında Tanrıça İşhara ve Akrep Sembolü, *Archivum Anaticum-Anadolu Arşivleri*,S:10/1,s.: 29-54. DOI: 10.1501/Archv_0000000015
- OKCA, A. , (2015) . International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/8 Spring 2015, p. 1659-1676 DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7875> ISSN: 1308-2140, Ankara-Turkey
- OYMAN, N. , (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi, *Arış Dergisi* ,S. (14) , s. 4-22 . Doi: 10.34242/Akmbaris.2019.119.
- ÖLMEZ N.F., (2010). *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi. ART-E* 2010: 06.
- SÖZEN, M., TANYELİ, U. (2005), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, 8.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SÜRÜR, A., (1992). Türk Tekstil Sanatlarında Kuş motifi, IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, Cilt:5, Maddi kültür, 1992, s. 203.

İnternet Kaynaççası

URL-1 :<https://uqusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/>

URL-2: <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=112098&start=10>

URL-3: <http://cv.ankara.edu.tr/duzenleme/kisisel/dosyalar/12112015030125.pdf>

URL-4: (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/227654>), (Erişim Tarihi 20.06.2020).

URL-5: (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/227599>)DOI: 10.18603/std.68585 (Erişim Tarihi ve Saati:14.11.2020- 15:45).

URL-6: (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193339>), (Erişim Tarihi: 02.11.2020).

URL-7: <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=112098&start=10>

URL-8: (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193339>), (Erişim Tarihi: 02.11.2020).

URL9: (https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=2087892617_82KoyuncuOkcaAy%C5%9Feg%C3%BCl-tde_S-1659-1676.pdf&key=18297) (Erişim Tarihi: 02.11.2020)

URL-10: <https://www.kilim.com/kilim-wiki/kilim-motifs/hook>

URL-11: (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193442>) (Erişim Tarihi: 11.04.2020)

UR-12: (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/24696/261167>), (Erişim Tarih: 20.06.2020)

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: ARSLAN KALAY, H., (2015). Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan Düz Dokumalar (Kilimler) , (Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi) , s.309. Van.

Görsel 2: AKSOY, E.,(2016). Beritan Aşireti Halı ve Kilimleri,Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi , C.0, S. (17) ,s. 37

Görsel 3: ERGÜDER A.A., (2009). *Kars Yöresi Düz Dokumaları*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi), s.131. Erzurum

Görsel 4: ÖLMEZ N.F., (2010). *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E 2010-06* , s.15.

Görsel 5: <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=112098&start=10>

Görsel 6-7: ÖLMEZ N.F., (2010). *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E 2010-06* , s.13-14.

Görsel 8: AKSOY, E.,(2016). Beritan Aşireti Halı ve Kilimleri,Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi , C.0, S. (17) ,s. 35.

Görsel 9-13 : OKCA ,A. , (2015) . International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/8 Spring 2015, p. 1672-1673 DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7875> ISSN: 1308-2140, Ankara-Turkey

Görsel 14: AKAN, M., HİDAYETOĞLU, H.,M., ve TÜRKTAS, Z., (2010). Çankırı Dr. Rıfki Kamil Urgan Araştırma Merkezi'nde Korunan Düz Dokuma Yaygılar, s.105, Yenigün Matbası, Çankırı

Görsel 15: <https://www.kilim.com/kilim-wiki/kilim-motifs/hook>

Görsel 16-17: ETİKAN, S. ve ÖLMEZ, F.N., (2013). Muğla İli Fethiye İlçesi Yanırlı Kilimleri, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E* Kasım-Aralık'13 Sayı:12, s.75-77 ISSN 1308-2698.

Görsel 18: AKSOY, E.,(2016). Beritan Aşireti Halı ve Kilimleri, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi , C.0, S. (17) ,s. 34 DOI: 10.18603/std.68585

Görsel 19-24: AKAN, M., HİDAYETOĞLU, H.,M., ve TÜRKTAS, Z., (2010). Çankırı Dr. Rıfki Kamil Urgan Araştırma Merkezi'nde Korunan Düz Dokuma Yaygılar, s.13-15-17- 63-65-103, Yenigün Matbası, Çankırı. (Erişim Tarihi : 14.04.2020)

Görsel 25-26: ARSLAN KALAY, H., (2015). Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan Düz Dokumalar (Kilimler) , (Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi), s.309. Van

Bölüm 3

OSMANLI DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE TÜRK ASKERİ BANDO OKULLARI



Fatih AKMAN¹

¹ Dr., Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu- Ankara/Türkiye,
ORCID ID: 0000-0003-4176-2194, fthakman@gmail.com

GİRİŞ

Günümüz Türk askerî bandolarının ilk temsilcisi olarak kabul edilen Tuğ Takımı ve daha sonra Anadolu Selçuklu Devleti içinde gelişim gösteren Tablhane, dünya askerî bandolar tarihinde önemli bir yere sahiptir. Osmanlı Devleti'nde Mehterhane adını alan bu askerî müzik kurumları, II. Mahmut'un fermanıyla 1828 yılında Mızıkai-i Humayun adıyla Osmanlı Devleti'nin ilk çoksesli müzik kurumuna dönüşmüştür. İlk Türk askerî bandosu olan Mızıkai-i Humayun, 1831 yılında aynı zamanda batı müziği eğitimi veren bir okul halini almıştır.

1831 yılında batı müziği eğitimi veren bir diğer askerî müzik okulu ise bahriye bünyesinde kurulan Mahmudiye Mızıkasıdır². Bahriye mızıkai okulları kuruluşundan günümüze değin gerek eğitim kadrosu gerekse eğitim sistemiyle, Mızıkai-i Humayun ile birlikte çoksesli Türk müziğinin kurumsallaşma sürecine katkı sağlamış önemli eğitim kurumlarımızın başında gelmektedir.

Zaman içerisinde dönüşüme uğrayan askerî bando okulları, Cumhuriyet döneminde kurulan Musiki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nin Müzik Eğitimi Bölümü gibi günümüz çoksesli Türk müziği eğitim kurumlarının temellerini oluşturmuşlardır. Günümüzde askerî bando eğitimi halen Milli Savunma Üniversitesi (MSÜ) Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu (MYO) bünyesinde devam etmektedir.

OSMANLI DÖNEMİNDE ASKERİ BANDO OKULLARI

Mızıkai-i Humayun

II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı'nın 1826 yılında lağvedilmesinin ardından, bu ocağın bir kolu olan Mehterhane kaldırılmış ve yerine Avrupa ülkelerinde bulunan modern askeri mızıkai takımı olan bando teşkilatının kurulmasına karar verilmiştir. Bu suretle Saray Bandosu anlamına gelen Mızıkai-i Humayun 1828 yılında kurulmuştur (Tuğlacı 1986: 76).

İtalyan şef Guiseppe Donizetti'nin öncülüğünde kurulan Mızıkai-i Humayun, başlangıçta bando, orkestra, fasıl takımı ve müezzinan kolları olmak üzere dört kısımdan oluşmuş, daha sonraki yıllarda opera ve operet, tiyatro, ortaoyunu, cambaz ve karagöz-hokkabaz-kukla gibi yeni kısımların eklenmesiyle faaliyet alanını genişletmiştir (Gazimihâl 1955: 98).

Donizetti batı müziğini öğretebilmek amacıyla öncelikle Enderun'da öğrencilere öğretilen Hamparsum nota sistemini çalışmış ve oluşturduğu

² Mızıkai kelimesinin kökeni, İtalyanca bir kelime olan ve müzik anlamına gelen "musica" kelimesinden gelmektedir. Günümüzde mızıkai yerine "bando" kelimesi kullanılmaktadır. Mızıkai kelimesi Türk silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası, İzmir Büyükşehir Belediyesi Armoni Mızıkası gibi bazı askeri ve sivil kurumlarda halen kullanılmaya devam etmektedir. Çalışmada geçen mızıkai kelimeleri bandoyu ifade etmektedir.

karşılaştırma cetveli sayesinde öğrencilerine batı nota sistemini öğretmiştir. Türkiye’de çoksesli müziğin kurucusu olarak kabul edilen Donizetti; yoğun bir çalışmanın ardından boru–trampet takımı olarak kurulan mızıkta takımını iki yıl gibi kısa bir süre içinde bandoya dönüştürmüş, aynı zamanda bu bandoyu 1831 yılında müzik eğitimi veren bir okula çevirmiştir (Gazimihâl 1955: 24-25).

Mızıkta-i Humayun’da eğitimini tamamlayan öğrenciler, bandolara usta icracı olarak tayin edilmişlerdir (Gazimihâl 1955: 26). Okulda gerek çalıcı olarak gerekse öğretmen olarak Donizetti’den başka yabancı ve yerli uzmanlar da bulunmaktadır. Bu müzisyenler arasında “...Klarinet ustası Françisko, Teneke sazlar hocası Doos, piyano hocası Freel, Keman üstadı Valz ve Bug Vani, Musiki nazariyatı hocası Hanzen...” yer almaktadır (Gazimihâl 1955: 28).

12 Şubat 1858 yılında hayatını kaybeden Donizetti’nin ardından Mızıkta-ı Humayun’un başına müzik direktörü olarak Necip Paşa, orkestra şefliğine ise şefliğine İtalyan asıllı Callisto Guatelli getirilmiştir (Aracı 2014: 195). Guatelli’nin öğrencilerinden olan Mehmet Ali Bey ise yardımcı şef olarak görevlendirilmiş ve Mızıkta-i Humayun’un bando kısmı ile ilgili çalışmalar yapmıştır (Güdek vd. 2016: .8).

Guatelli’nin 1899 yılında vefat etmesinin ardından Mızıkta-i Humayun’un başına İspanyol asıllı D’Arenda getirilmiştir. Eğitimini Paris’te tamamlayan D’Arenda, Mızıkta-ı Humayunda zamanla kökleşen İtalyan ekolünün yerine Fransız ekolünü getirmiş, ilk kez saksafonları kullanmış ve nota kütüphanesi kurdurmuştur (Sevengil 1970: 104). 1909 yılında II. Meşrutiyetin ilanı ile devlet hizmetindeki yabancıların vazifelerine son verilmiş ve D’Arenda Paşa ülkesine dönmüştür. Mızıkta-i Humayunun şefliğine ise Saffet Atabinen geçmiştir. Şefliğin yanı sıra solfej ve müzik teorisi kitapları yazan Atabinen eğitimci kişiliğiyle de önemli çalışmalara imza atmıştır. Atabinen’den sonra ise Mızıkta-ı Humayunun şefliğine sırasıyla Zati Arca ve Zeki Üngör getirilmiştir (Selçuk vd. 2018: 3-3, 3-4, 3-5).

Bahriye Mızıkları

1831 yılında hizmete giren savaş gemisi Mahmudiye kalyonunda teşkil edilen Mahmudiye Mızıkası bahriyenin ilk modern donanma (yüzer birlik) bandosudur (Arman 1958: 17). Bando aynı zamanda Birinci Bahriye Mızıkta Okulu olarak da anılmaktadır (Arman 1958: 278). Bahriye bünyesinde kurulan bu ilk bando okulunun müfredatında ise nota okuma ve çalgı gibi uygulamalı derslerin dışında herhangi bir teori dersi bulunmamaktadır. Müzik teorisi ile ilgili bilgiler daha ziyade uygulama esnasında yüzeysel olarak ele alınmıştır (Arman 1958: 8).

1887 yılında Bahriyenin Tersane Sanayi Okulu bünyesinde Bahriye Sıbyan Mızıkası adıyla İkinci Bahriye Mızıkta Okulu açılmıştır. Kasımpaşa

Sıbyan Okulunda eğitim gören 15 ve 16 yaşlarındaki 50 civarında öğrenci ile eğitime başlayan Bahriye Sıbyan Mızıkasının baş öğretmenliğine, Mızıka-i Humayunda kontrbas icracısı olarak görev yapan aynı zamanda piyanist olan İtalyan Lombardi getirilmiştir. İtalyan trompet ve trombon sanatçısı Tartelli bakır çalgılara, yine İtalyan klarnet sanatçısı Angile ise kamışlı ve tahta üflemleri çalgılara öğretmen olarak tayin edilmişlerdir (Arman 1958: 35).

1904 yılında Bahriye bandolarının müfettişi olan Binbaşı Faik Naim Bey tarafından Kasımpaşa Camialtı semtinde bulunan Sanayi Sıbyan Taburu bünyesinde Üçüncü Bahriye Mızıka Okulu açılmıştır (Gazimihâl 1955: 207). 1909 yılına kadar eğitim faaliyetlerine devam eden Okul, mezun olan öğrencilerin bandolara atanması ve yeni personele ihtiyaç duyulmaması nedeniyle kapanmıştır (Arman 1958: 8).

1916 yılında Tir-i Müjgan gemisinde açılan Dördüncü Bahriye Mızıka Okulu daha sonra Tir-i Müjgan gemisinden alınarak Yeşilburun'a nakledilmiş ve Güverte Mekteb-i Bahriyesi Müdürlüğüne bağlanmıştır (Arman 1958: 102-107).

Okul daha sonraki yıllarda bulunduğu yerden ayrılarak Kasımpaşa kışlasına nakledilmiş, 1924 yılında ise buradan Camialtı semtinde bulunan tarihi Sıbyan kışlasına nakledilerek lağvedildiği 1926 yılına kadar eğitim faaliyetlerine devam etmiştir (Arman 1958: 113-118).

1926 yılında son mızıka okulunun kapanmasıyla birlikte, zaman içinde bando personelinin sayısı emeklilik, hastalık ve istifa gibi nedenlerle azalmaya başlamış, bu nedenle 1955 yılında Dz.K.K.lığı tarafından yayımlanan emirle İstanbul'da Beşinci Bahriye Mızıka Okulunun açılmasına karar verilmiştir (Arman 1958: 201). Dz. Mızıka Astsb. Hazırlama ve Dz. Mızıka Meslek Okulu olarak iki bölümden oluşan mızıka okulunun başöğretmenliğine ise Dz.Bnd.Yb. Halit Recep Arman tayin edilmiştir (Arman 1958: 210). 1967 yılından itibaren Deniz Kuvvetlerinde görev yapan bando icracıları Askerî Mızıka Okulunda eğitim görmüşlerdir.

Tophane-i Âmire Mızıkası

İstanbul'da bulunan kara bandolarının en önemlisi arasında 1891 yılında Tophane müşiri Zeki Paşa tarafından kurulan Tophane-i Âmire Mızıkası gelmektedir. Tophane Sanat Okulunun bir kolu olarak yetenekli öğrencilerden kurulan bu bando aynı zamanda bir eğitim kurumu olarak birçok müzisyenin yetişmesini sağlamıştır. Tophane-i Âmire Mızıkası, kurulduğu 1881 yılından kapandığı 1908 yılına kadar Pepini Gaito, İtallo Selvelli, Oskar Detye ve Zati Arca gibi değerli müzisyenlerin yönetiminde hem alay bandolarının hem de sanayi nefise bandolarının teknik ve sanat yönünden kalkınmalarına önemli ölçüde katkı sağlamıştır (Alimdar 2016: 79).

CUMHURİYET DÖNEMİNDE ASKERÎ BANDO EĞİTİM KURUMLARI

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Mızıkai Humayunun bando kısmı, sırasıyla Makam-ı Hilafet Mızıkası (1922-1924), Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti (1924-1932) ve Riyaset-i Cumhuriyet Armoni Mızıkası (1932) adları altında faaliyetlerine devam etmiştir. Ancak bu değişim sürecinde gerek I. Dünya Savaşı'nın getirdiği güçlükler gerekse Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve modernleşme sürecinin getirmiş olduğu sancılı süreçler nedeniyle müzik eğitimi kurumsal yapısını kaybetmiştir.

Atatürk, 29 Ekim 1933 yılında, “Ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkaracağız...” sözleriyle ulusun istikametini çizmiş ve bu istikamet doğrultusunda kültür politikalarının belirlenmesini sağlamıştır. Bu bağlamda belirlenen kültür politikalarının başında, eğitim kurumlarının tek bir sistem altında toplanarak modern bir eğitim sistemine geçilmesi meselesi bulunmaktadır. 1924 yılında kabul edilen Tevhid-i Tedrisat kanunuyla birlikte modern Türk eğitimi için gerekli olan ilk adım atılmıştır.

Modern eğitim sisteminin ilk kurumlarından biri ise müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi'dir. Çoğunluğu askerlerden oluşan öğretim kadrosunda Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti şefi Zeki Üngör müdür, Veli Kanık, İ.Servet Küncer, Sadri Özozan ve Halil Onayman ise öğretmen olarak görev almışlardır (Gazimihâl 1955: 147).

Bando Şefliği Eğitimi Veren Kurumlar

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında bando şefleri, yetenekli ve şefliğe ilgi duyan bando personeli arasından seçilerek atanmaktadır (Çakar 2016: 34). Bando şeflerinin modern öğretim teknikleriyle yetiştirilmesi amacıyla 27 Ağustos 1927 yılında Askerî Musiki Muallim Mektebinin açılmasına karar verilmiştir (Çakar 2016: 35). Alınan karar çerçevesinde okul binasının inşasına başlanmış ve öğretim kadrosu tayin edilmiş ancak bu dönemde meydana gelen çeşitli siyasi gelişmeler nedeniyle okul açılmamıştır (Gazimihâl 1955: 165). Bu nedenle ordunun ihtiyacı olan bando şeflerinin, 1929 yılından itibaren Musiki Muallim Mektebi bünyesinde, Millî Savunma Bakanlığı adına yetiştirilmesine karar verilmiştir. Cumhuriyet döneminde bando şeflerini yetiştiren ilk örgün eğitim kurumu Musiki Muallim Mektebidir (Çakar 2016: 35).

1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarının açılmasının ardından ise Musiki Muallim Mektebinde görev yapan asker öğretmenlerin görevlerinden ayrılması ve konservatuvarda müzik öğretmenliği programının bulunmaması nedeniyle askerî bando şeflerinin yetiştirilme sürecinde çeşitli aksaklıklar meydana gelmiştir (Gazimihâl 1955: 166). Bu nedenle Armoni Mızıkasının ihtiyacı olan şef ve icracı subayların yetiştirilmesi amacıyla 4

Haziran 1949 tarihinde Askerî Mızıkâ Meslek Okulu açılmış (Çakar 2016: 38) ve 1961 yılına kadar hizmet vermiştir (Çakar 2016: 78). Askerî Mızıkâ Meslek Okulunun kapatılmasının ardından, 20 Ağustos 1965'te Millî Savunma Bakanlığı ve Ankara Devlet Konservatuarı arasında hazırlanan protokolle, ilk defa Konservatuarın Bando Şefliği Bölümüne öğrenci alınmaya başlanmıştır (Çakar 2016: 41). 1982 yılında Hacettepe Üniversitesi bünyesine alınan Ankara Devlet Konservatuarından, 1980-2015 yılları arasında toplam 181 bando şefi yetiştirilmiştir (Çakar 2016: 56).

Bando İcracısı Eğitimi Veren Kurumlar

Cumhuriyet döneminde askerlik hizmetinin 16 aya indirilmesi ve sanat okullarındaki müzik kısımlarının kaldırılması sonucu bandolarda görev yapan usta sınıftaki icracılar günden güne azalmaya başlamıştır. Normal şartlarda askerlik görevini yapan bando erlerinden mesleki anlamda ileri duruma gelmiş olanların tezkere bırakmaları durumunda Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası bünyesinde on ay staj gördükten sonra mızıkâ gediklisi rütbesiyle bandolara atanmaları sağlanmaktadır. Ancak tezkeresini bırakarak göreve devam etmek isteyen bandocu sayısının yılda üç beş kişiyi geçmemesi nedeniyle mevcut sorunlar çözülememektedir (Gazimihâl 1955: 167). Mevcut sorunların çözülmesi amacıyla bandolardaki icracı bando personelinin yetiştirilmesi için 1930 yılından itibaren Kara Kuvvetleri Komutanlığı bünyesinde icracı yetiştiren çeşitli bando okulları kurulmuştur. Kurulan bando okulları şu şekildedir (Selçuk vd. 2018: 2-4, 2-5):

Ankara İhzarî Küçük Zabıt Mektebi içerisinde yer alan Mızıkâ Gedikli Sınıfı (1930-1939)

1930 yılında açılan Mızıkâ Gedikli Sınıfına Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası subaylarından korno icracısı Sadi Korman ve klarnet icracısı Hilmi Akay öğretmen olarak görevlendirilmiştir.

Musiki Gedikli Erbaş Ortaokulu (1939-1951)

Musiki Gedikli Erbaş Ortaokulu, Armoni Mızıkası şefi Veli Kanık ve yardımcısı İhsan Servet Küncer'in raporları doğrultusunda, 1 Eylül 1939 yılında açılmıştır.

Askerî Mızıkâ Astsubay Hazırlama Ortaokulu (1951-1959)

2 Temmuz 1951 yılında yürürlüğe giren 5802 sayılı Astsubay Kanunu ile birlikte, gedikli erbaş ismi astsubay olarak değiştirilmiş ve astsubayların yetiştirilme, görev ve şartları ile hak ve yükümlülükleri kanunla belirlenmiştir. Musiki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu'nun adı Askerî Mızıkâ Astsubay Hazırlama Ortaokulu olarak değiştirilmiştir.

Askerî Mızıkâ Astsubay Sınıf Okulu (1959- 1963)

Askerî Mızıkâ Astsubay Hazırlama Ortaokulunun adı, 1959 yılında

Askerî Mızıkâ Astsubay Sınıf Okulu olarak değiştirilmiştir (Baba 2009: 20). Askerî Mızıkâ Astsubay Sınıf Okulu ortaokul derecesinde iki yıllık meslek okulu haline getirilmiştir.

Askerî Mızıkâ Okulu (1963-1974)

1963-1974 yılları arasında müfredatı ağırlıklı olarak müzik ve kültür derslerinden oluşan üç yıllık eğitim- öğretim programına geçen okul, Askerî Mızıkâ Okulu adı altında ortaokul derecesinde eğitim faaliyetlerine devam etmiştir.

Askerî Mızıkâ Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu (1974-1986)

1974-1975 eğitim-öğretim yılında 926 sayılı Türk Silahlı Kuvvetleri Personel Kanunu'nun bazı maddelerini değiştiren 1424 sayılı Kanun gereğince, Astsubay okulları lise derecesine çıkartılmıştır. Bu tarih itibariyle Askerî Mızıkâ Hazırlama ve Sınıf Okulu adını alan okulun ilk devre öğretim süresi üç yıl olarak belirlenmiştir. Üç yıllık müzik eğitimini alarak ilk devreyi başarıyla tamamlayan öğrenciler, ikinci devrede bir yıl süren müzik ve askerî derslerin ağırlıklı olarak verildiği sınıf okulu eğitimlerini tamamlayarak astsubay çavuş rütbesinde birliklerine atanmışlardır.

Silahlı Kuvvetler Mızıkâ Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu (1986-2003)

1986-1987 eğitim-öğretim yılından itibaren Silahlı Kuvvetler Mızıkâ Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu adıyla eğitim ve öğretim faaliyetlerine aralıksız olarak devam eden Okul, 2003 yılına kadar herhangi bir sistem değişikliğine uğramadan tüm kuvvetlerin adına icracı bando astsubayı yetiştirmeye devam etmiştir.

Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı (2003-2016)

Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı, 2003 yılında Bando Astsubay Hazırlama Okulu, Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu ve Bando Sınıf Okulu Komutanlığından teşkil edilmiştir. Beş yıl süreyle eğitim veren okul, 2005 yılında liselerin dört yıla çıkarılmasının ardından altı yıl süreli bir eğitim kurumu haline gelmiş ve bu dönemde Bando Sınıf Okulu Komutanlığı kaldırılmıştır.

Cumhuriyet döneminde Çok Programlı Astsubay Okulu içinde küçük bir sınıf olarak başlayan askerî bando eğitimi zamanla değişime uğrayarak günümüze kadar gelmiştir. Cumhuriyet döneminde askerî bando eğitimi veren bando okulunun tarihsel süreç içindeki değişimi şöyledir: (Tablo 1)

Tablo 1. *Bando Okulunun Tarihsel Süreç İçindeki Değişimi*

Kurum Adı	Derecesi	Eğitim Süresi	Faaliyet Yılları
Mızıka Gedikli Sınıfı (Çok Prog.Asb.Ok. içinde)	İlkokul	3 Yıl	1930-1939
Musiki Gedikli Erbaş Okulu	Ortaokul	3 Yıl + 18 Ay Staj	1939 -1951
Askerî Mızıka Astsubay Hazırlama Ortaokulu	Ortaokul	3Yıl	1951-1959
Askerî Mızıka Astsubay Sınıf Okulu	Ortaokul	2 Yıl + 1 Yıl Staj	1959-1963
Askerî Mızıka Okulu	Ortaokul	3 Yıl + 10 Ay Staj	1963-1974
Askerî Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu	Lise	4 Yıl	1974-1986
Slh. Kuv. Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu	Lise	4 Yıl	1986- 2003
Slh.Kuv. Bando Okulları Komutanlığı	Lise+MYO	3 Yıl + 2 Yıl	2003-2005
Slh.Kuv. Bando Okulları Komutanlığı	Lise + MYO	4 Yıl + 2 Yıl	2005-2016

GÜNÜMÜZDE ASKERÎ BANDO OKULU

Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulunun Kuruluşu

Milli Savunma Üniversitesi, Olağanüstü Hal Kapsamında Bazı Tedbirler Alınması ve Milli Savunma Üniversitesi Kurulması ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair 25 Temmuz 2016 tarihli ve 669 sayılı Kanun Hükmünde Kararname (KHK) ile kurulmuş, Bakanlar Kurulunun 14 Kasım 2016 tarihli, 2016/9522 sayılı kararı ile teşkilat çalışmaları tamamlanmıştır. MSÜ Rektörlüğü 09 Ocak 2017'den itibaren Yenilevent/İstanbul yerleşkesinde faaliyete başlamıştır. Bando Astsubay MYO, 2016 yılı itibarıyla Milli Savunma Üniversitesi bağlısı olarak eğitim ve öğretim faaliyetlerine başlamıştır.

Milli Savunma Üniversitesi ve bağlısı tüm okul ve enstitülerin misyonu; vatanına, milletine ve devletine bağlı, Atatürk ilke ve inkılaplarını benimseyen; millî değerlere, demokratik kültüre ve tarih suruna sahip nitelikli insan gücü yetiştirmek; askerî harekât ortamına ve askerî kültürün gelişimine yönelik doktriner çözümler sunmak, vizyonu ise; yenilikçi ve nitelikli biriki-miyle, başta savunma, güvenlik ve strateji olmak üzere eğitim ve araştırmada öncü ve fark yaratan referans bir üniversite olmak şeklinde belirlenmiştir

(<https://msu.edu.tr/tanitim/BAMYO/BAMYOKitapcik.pdf>).

Öğrenci Alım Faaliyeti

MSÜ Bando Astsubay Meslek Yüksekokuluna başvuru yapan adaylar iki ayrı sınava tabi tutulmaktadır. İlk sınav Fiziki Yeterlilik Testi (FYT) ve Mülakat aşamalarından oluşmaktadır. Bu aşamaları başarıyla tamamlayan adaylar Müzik Yeteneği ve Müzik Bilgisi Seviye Tespit Sınavına girmektedirler. Bu sınavda adaylar teori ve çalgı performansı olarak iki ayrı alanda sınava tabi tutulmaktadır. Sınava ilişkin konular ve başarı puanlamaları aşağıda yer almaktadır: (Tablo 2)

Tablo 2. Puanlama Tablosu

Alan	Açıklama	Toplam Puan
Solfej	Muammer Sun'un solfej kitabından 1 adet parça, sınav komisyonunun belirleyeceği 1 adet deşifre.	40
Dikte	8 ölçülük bir adet tek sesli dikte, tercihen iki ve üç sesli akor duyma.	20
Çalgı Performansı	Teknik: Çalgıya hâkimiyet ve eserin gerektirdiği teknik performansın değerlendirilmesi.	20
	Müzikalite: Müzikal duyarlılık ve eserlerin stillerine göre müzikal yaklaşımın değerlendirilmesi.	20
Toplam		100

Adayların bu sınavdan başarılı olabilmeleri için yukarıda yer alan puanlama tablosunda 100 üzerinden en az 60 puan almaları gerekmektedir

(<https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2020/MSU/kilavuz15052020.pdf>).

Eğitim ve Öğretim

Bando Astsubay MYO 2017-2018 öğretim yılından itibaren Üflemler ve Vurmalı Çalgılar ile Çalgı Bakım Onarım programları adı altında iki ayrı programda ön lisans seviyesinde öğretim faaliyetlerine başlamıştır.

Üflemler ve Vurmalı Çalgılar programında; Kamışlı Çalgılar (8), Bakır Çalgılar (7), Vurmalı ve Tuşlu Çalgılar (6) olmak üzere 21, Çalgı Bakım Onarım programı ile birlikte toplam 22 dalda eğitim verilmekte olup ilgili branşlar Ek-A'da ayrıntılı olarak verilmiştir.

Mesleki dersler arasında çalgı eğitiminin yanı sıra, solfej, nota okuma, müzik teknolojileri, müzik teorisi, müzik tarihi, askerî bando tarihi, armoni ve müzikal analiz, oda müziği, koro, orkestra, orkestrasyon bilgisi, çalgı bilgisi, tören uygulamaları, bakım onarım (çalgı bakım onarım öğrencileri için) dersleri yer almaktadır. 2019-2020 yılında Bando Astsubay MYO

müfredatında yer alan haftalık ders programları Ek-B ve Ek-C' de yer almaktadır.

İki yıllık eğitim öğretim programına sahip olan MSÜ Bando Astsubay MYO'da, birinci yılın sonunda başarı ve disiplin durumlarına göre kontenjane giren öğrenciler, Hacettepe Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen müzik sınavlarına girmeye hak kazanmaktadırlar. Bu sınavı başarıyla geçen öğrenciler bando şefi olmak üzere dört yıllık ilave müzik eğitimi alarak Teğmen rütbesine naspedilirler.

Diğer taraftan MSÜ Bando Astsubay MYO'nu başarıyla tamamlayan diğer öğrenciler, 30 Ağustos tarihi itibarıyla Astsubay Çavuş rütbesine naspedilirler. Mezun olan subay ve astsubaylar ülkenin çeşitli yerlerinde konuşlu olan askerî bandolarda görevlerine başlamaktadırlar.

SONUÇ

Bu çalışmada tarihsel süreç içerisinde yapısında meydana gelen çeşitli değişimlere karşın müzik alanında kesintisiz olarak verdiği eğitim ve öğretim faaliyetleriyle yalnızca ülkemizin değil aynı zamanda dünyanın da en eski müzik eğitim kurumları arasında yer alan Türk askerî bando okullarının kurumsallaşma süreçleri ele alınmıştır.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte modern bir toplumsal yapının kurulması amacıyla bir dizi kültür politikası benimsenmiştir. Bu bağlamda ulusal çoksesli Türk müziğinin oluşturulabilmesi amacıyla yurt dışına öğrenciler gönderilmiş, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde halk müziği derlemeleri yapılmış ve modern müzik kurumları kurulmuştur. Günümüz çoksesli müzik kurumlarının temelleri ise II. Mahmut döneminde kurulan Mızıkai-Humayun ve Bahriye Mızıkaları'na dayanmaktadır.

İstiklâl Marşı'nın bestecisi, Musiki Muallim Mektebi ve Cumhuriyet Başıkanlığı Senfoni Orkestrası gibi modern müzik kurumlarının kurucusu olan Osman Zeki Üngör; Fransa'da, Schola Cantorum Yüksek Müzik Okulunu dereceyle bitiren, yazdığı çeşitli bando düzenlemeleri ile ulusal ve uluslararası festivallerde Türk ezgilerinin seslendirilmesini sağlayan ve Askerî Mızıkai Okulu'nun kurulmasında önemli rolü olan İhsan Servet Küncer; gerek yurt içinde gerekse yurt dışında kurmuş olduğu çeşitli bando okullarının yanı sıra, yazdığı marş, tango, vals ve çeşitli halk müziği düzenlemeleriyle günümüz Türk askerî müzik repertuarının büyük bir bölümünü meydana getiren Halit Recep Arman gibi sanatçılar, askerî bando okullarında eğitim gören askerlerden bazılarıdır.

Askerî bandolar, esnek ve hareket kabiliyeti yüksek olan müzik toplulukları olmaları nedeniyle kırsaldan büyük şehirlere kadar çok geniş bir alan üzerinde görev yapabilmektedirler. Askerî bando okullarında eğitimlerini tamamlayarak birliklerine katılan personel, tören, konser ve festi-

val gibi katıldıkları çeşitli etkinliklerde özellikle yöresel ezgilerin düzenlenmesine ve çoksesli olarak seslendirilmesine sağladıkları katkılarla bir yandan çoksesli Türk müziği dağarcığına yeni halk ezgilerinin katılmasını sağlamışlar, diğer taraftan da çoksesli Türk müziğinin geniş kitlelere ulaştırılmasını sağlamışlardır. Bu çalışmaların çağdaş çoksesli Türk müziğine olan katkılarını ise Nicolai Hartmann'ın *Modern Ontoloji* kuramıyla açıklamak mümkündür.

Hartmann'a göre varlık homojen bir yapıya sahip değildir, aksine tabakalardan meydana gelir. Varlık tabakaları birbirlerini yok etmezler, aksine farklı tabakalarda ortaya çıkan novumlar bir üst tabakaya geçerek kendi altlarındaki tabakaları içlerine alır ve onları yükseltirler. Böylece tabakalar arasında ortaya çıkan dayanışma ile heterojen olan varlık dünyasında bir süreklilik elde edilmiş olur (Tunalı 2014: 35).

Hartmann'ın modern ontoloji kavramı ile özdeş bir anlayış içinde müziği kategoriler altında ele alan -üçüncü kuşak Türk bestecilerinden biri olan- Cengiz Tanç'a göre, çağdaş çoksesli Türk müziği henüz tam anlamıyla yaratılamamıştır. Bunun nedeni ise farklı kategorideki müzik türlerinin estetik değerlerinin yeterince anlaşılabilmesi ve bu kategorilere yeterince değer verilmemesidir. Tanç, bu konuyu şöyle ifade etmiştir:

...her müzik türünün kendine özgü estetik ve teknik özelliği veya bir önceki türe göre bir derece üstün bir estetik karakteri (kategorial novum) vardır. Bir tür, kendinden önceki tür benimsenmeden özümsemez. Bu bakımdan örneğin otantik halk müziğiyle ciddi sanat müziği -çoksesli sanat müziği- arasındaki türler geliştirilmeden ve halk tarafından benimsenmeden en üst kategoride yer alan sanat müziğini benimsemek olanağı olmadığı gibi Türk müzik sanatının varlıksal bütünlüğü korunamaz. (Akman 2020: 48)

Tanç'a göre "Ulusal Çağdaş Çizgide Çoksesli Bir Türk Müziği" kavramının oluşturulabilmesi için aşağıdaki müzik türlerinin bulunması gereklidir (Akman 2020: 52):

1. Çağdaş Türk Sanat Müziği
2. Türk Hafif Müziği
3. Eğitim Müziği
4. Türk Ordu Müziği
5. Çoksesli Türk Halk Müziği (Henüz böyle bir tür bulunmamaktadır)

Yukarıda görüldüğü üzere Tanç, *Türk Ordu Müziği* türünü, ulusal çoksesli Türk müziğini oluşturan ana kategorilerden biri olarak ele almıştır. Besteciye göre ulusal kültürün en saf halini bulabileceğimiz otantik Türk halk müziğinin uluslararası bağlamda ele alınabilmesi için bu türün

yukarıda yer alan türlerle etkileşimde bulunması gereklidir. Buna göre mevcut durumda otantik halk müziğini çokslesli düzeye getiren ilk tür Türk Ordu Müziğidir. Zira son maddede yer alan *Çokslesli Türk Halk Müziği* kategorisi fiili olarak bulunmamaktadır. Gerçekten de askerî bandoların faaliyetleri incelendiğinde, Anadolu'nun hemen hemen her yerinde katıldıkları konserler, milli törenler ve köy uygulamaları gibi çeşitli faaliyetlerde, marşların yanı sıra popüler müzik, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği türlerini de içeren geniş bir repertuarı halkın beğenisine sundukları görülmektedir. Askerî bandolar bu yönleriyle bir yandan millet-devlet dayanışmasının önemli örneklerinden birini sergilerlerken, diğer taraftan tek sesli yapıdaki Türk müziğinin yukarıda bahsi geçen çokslesli müzik kategorileri içine girmesinde önemli rol üstlenmektedirler.

Günümüz çağdaş çokslesli Türk müziğinin gerek halk tarafından gerekse uluslararası toplum tarafından benimsenmesi mevcut türlerin geliştirilmesi ve türlerin birbirleriyle etkileşimine bağlıdır. Bu nedenle herhangi bir türü bir diğerinden üstün görmeden, her birinin üst düzeyde gelişimi için çaba gösterilmelidir. Çokslesli Türk müziğinin ilk eğitim kurumları olan Mızıkai Humayun ve Bahriye Mızıkalarından günümüze Türk askerî bando okulları, 189 yıldır kesintisiz olarak varlığını sürdürmekte ve geçmişte olduğu gibi bugün de Türk kültürünün uluslararası kültürün bir parçası haline gelmesi sürecine katkı sağlamaktadır.

KAYNAKLAR

- Akman, F. (2020). *Cengiz Tanç'ın Çağrışımlar, Sentez I ve Yankılar İsimli Senfonik Bölümlerinin Ulusalçı Yönlerinin Dönemin Modernist Teknikleri Bağlamında İncelenmesi*. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aracı, E. (2014). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arman, H. R. (1958). *Tarihte Bahriye Mızıkaları*. İstanbul: Deniz Basımevi.
- Baba, O. (2009). *Türk Askerî Müziğinde Değişim ve Süreklilik*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Çakar, D. (2016). "Türkiye'de Bando Şefliği Eğitimi Süreçleri ve Günümüze Yansımaları". *Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma e- Dergisi*. 2: 29-79.
- Gazimihâl, M. R. (1955). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Güdek, B. vd. (2016). "Muzika-ı Hümayun'dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi". *The Journal of Academic Social Science Studies*. 41: 89-102.
- Millî Eğitim Bakanlığı Tebliğler Dergisi, Eylül 2005, Sayı- 2576.
<https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2020/MSU/kilavuz15052020.pdf>
(Erişim Tarihi: 09.07.2020).
- MSÜ Bando Astsubay MYO.
<https://msu.edu.tr/tanitim/BAMYO/BAMYOKitapcik.pdf> (Erişim Tarihi: 09.07.2020).
- MSÜ Bando Astsubay MYO Ders Programı.
http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/erasmus/Prgm_Drs_Icerik/Uf_Vur_Clg_TUR.html (Erişim Tarihi: 09.07.2020).
- Selçuk, S., Öztürk, A., Albayrak, A., Akman, F., Aktepe, D. (2018). *Türk Askerî Bandolar Tarihi*. Ankara: KHO Basımevi.
- Sevengil, Refik Ahmet (1970). *Türk Tiyatrosu Tarihi IV, Saray Tiyatrosu*. Millî Eğitim Basımevi.
- Tuğlacı, Pars (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tunalı, İsmail (2014). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.

EKLER

EK-A: *Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulunda Öğretimi Yapılan Çalgılar.*
(<https://msu.edu.tr/tanitim/BAMYO/BAMYOKitapcik.pdf>. Erişim Tarihi:
09.07.2020).

Kamışlı Çalgılar Grubu	a. Küçük (Pikolo) Flüt
	b. Büyük Flüt
	c. Obua
	ç. Mib Klarnet
	d. Sib Klarnet
	e. Fagot
	f. Alto Saksafon
Bakır Çalgılar Grubu	g. Tenor Saksafon
	a. Kornet
	b. Trompet
	c. Büğlü
	ç. Bariton
	d. Trombon
Vurmalı Çalgılar Grubu	e. Korno
	f. Euphonium/Tuba
	a. Davul
	b. Zil
Tuşlu Çalgılar	c. Trampet
	ç. Timpani
	d. Ksilofon
Çalgı Bakım Onarım	a. Piyano
	a. Çalgı Bakım Onarım

EK-B: MSÜ Bando Astsubay MYO 2019-2020 Eğitim Öğretim Yılı Haftalık Ders Programı. (http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/erasmus/Prgm_Drs_Icerik/Uf_Vur_Clg_TUR.html Erişim Tarihi: 09.07.2020).
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Önlisans Programı (Meslek Dersleri)

Yarıyılı	Dersin Adı	Haftalık Ders Saati		
		Toplam	Teori	Uygulama
I. Yarıyılı	Müzik Tarihi-I	1	1	0
	Müzik Teorisi-I	1	1	0
	Çalgı-I	10	1	9
	Solfej-I	4	1	3
	Nota Okuma-I	2	0	2
	Piyano-I	1	0	1
	Müzik Teknolojileri-I	1	0	1
TOPLAM		20	4	16

Yarıyılı	Dersin Adı	Haftalık Ders Saati		
		Toplam	Teori	Uygulama
II. Yarıyılı	Müzik Tarihi-II	1	1	0
	Müzik Teorisi-II	1	1	0
	Çalgı-II	10	0	10
	Solfej-II	4	0	4
	Nota Okuma-II	2	0	2
	Piyano-II	1	0	1
	Müzik Teknolojileri-II	1	0	1
TOPLAM		20	2	18
Yarıyılı	Dersin Adı	Haftalık Ders Saati		

		Toplam	Teori	Uygulama
III. Yarıyıl	Askerî Bandolar Tarihi-I	1	1	0
	Armoni ve Müzikal Analiz-I	2	1	1
	Çalgı-III	6	0	6
	Solfej-III	2	0	2
	Oda Müziği-I	2	0	2
	Orkestra-I	6	0	6
	Koro-I	2	0	2
	Orkestrasyon Bilgisi-I	1	1	0
	Çalgı Bilgisi-I	1	1	0
	Piyano-III	1	0	1
TOPLAM	24	4	20	

Yarıyıl	Dersin Adı	Haftalık Ders Saati		
		Toplam	Teori	Uygulama
IV. Yarıyıl	Askerî Bandolar Tarihi-II	1	1	0
	Armoni ve Müzikal Analiz-II	2	1	1
	Çalgı-IV	6	0	6
	Solfej-IV	2	0	2
	Oda Müziği-II	2	0	2
	Orkestra-II	4	0	4
	Koro-II	2	0	2
	Piyano-IV	1	0	1
	Tören Uygulamaları-I	2	0	2
	TOPLAM	22	3	19
GENEL TOPLAM		86	12	74
DERS DAĞILIM ORANLARI		%100	%14	%86

EK-C: MSÜ Bando Astsubay MYO 2019-2020 Eğitim Öğretim Yılı Haftalık Ders Programı. (http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/erasmus/Prgm_Drs_İcerik/Uf_Vur_Clg_TUR.html Erişim Tarihi: 09.07.2020).
Çalgı Bakım Onarım Önlisans Programı (Meslek Dersleri)

Yarıyılı	Dersin Adı	Haftalık Ders Saati		
		Toplam	Teori	Uygulama
I. Yarıyılı	Müzik Tarihi-I	1	1	0
	Müzik Teorisi-I	1	1	0
	Çalgı Teknik Bilgisi-I	2	0	2
	Atölye Bilgisi-I	1	0	1
	Kamışlı Çalgılar Bakım Onarımı-I	3	0	3
	Bakır Çalgılar Bakım Onarımı-I	3	0	3
	Vurmalı Çalgılar Bakım Onarımı-I	1	0	1
	Solfej-I	4	1	3
	Nota Okuma-I	2	0	2
	Piyano-I	1	0	1
Müzik Teknolojileri-I	1	0	1	
TOPLAM		20	3	17

Yarıyılı	Dersin Adı	Haftalık Ders Saati		
		Toplam	Teori	Uygulama
II. Yarıyılı	Müzik Tarihi-II	1	1	0
	Müzik Teorisi-II	1	1	0
	Çalgı Teknik Bilgisi-II	2	0	2
	Atölye Bilgisi-II	1	0	1
	Kamışlı Çalgılar Bakım Onarımı-II	3	0	3
	Bakır Çalgılar Bakım Onarımı-II	3	0	3
	Vurmalı Çalgılar Bakım Onarımı-II	1	0	1
	Solfej-II	4	0	4
	Nota Okuma-II	2	0	2
	Piyano-II	1	0	1
	Müzik Teknolojileri-II	1	0	1
	TOPLAM		20	2

Yarıyılı	Dersin Adı	Haftalık Ders Saati		
----------	------------	---------------------	--	--

		Toplam	Teori	Uygulama
III. Yarıyıl	Askerî Bandolar Tarihi-I	1	1	0
	Atölye Bilgisi-III	2	0	2
	Kamışlı Çalgılar Bakım Onarımı-III	5	0	5
	Bakır Çalgılar Bakım Onarımı-III	5	0	5
	Tuşlu Çalgılar Bakım Onarımı-I5		0	5
	Yaylı ve Telli Çalgılar Bakım Onarımı-I	4	0	4
	Çalgı Bilgisi-I	1	1	0
	Piyano-III	1	0	1
	TOPLAM	24	2	22

Yarıyıl	Dersin Adı	Haftalık Ders Saati		
		Toplam	Teori	Uygulama
IV. Yarıyıl	Askerî Bandolar Tarihi-II	1	1	0
	Atölye Bilgisi-IV	2	0	2
	Kamışlı Çalgılar Bakım Onarımı-IV	5	0	5
	Bakır Çalgılar Bakım Onarımı-IV	5	0	5
	Tuşlu Çalgılar Bakım Onarımı-II	5	0	5
	Yaylı ve Telli Çalgılar Bakım Onarımı-II	3	0	3
	Piyano-IV	1	0	1
	TOPLAM	22	1	21
GENEL TOPLAM		86	8	78
DERS DAĞILIM ORANLARI		%100	%9	%91

Bölüm 4

19. YÜZYIL FRANSIZ VE İNGİLİZ RESSAMLARININ DOĞU'YA YAKLAŞIMI: ORYANTALİST RESİMLER



Umran Bulut ¹

¹ Prof. Dr. Umran Bulut, Marmara Üniversitesi AEF, Resim – İş Eğitimi ABD.

Oryantalizm bir kavram ve yaşanmışlık olarak gerçek bir dürtüden mi, gereksinimden mi geliyor; yoksa gayet siyasi bir yönelme mi? Basitçe yanıtlamak istenirse, Doğu ve Batı kültürlerinin farklılıklarına odaklanıp niye “Doğu ve Batı iki farklı doğa, yapı olarak birbirlerinden etkilenmesinler; ya da niye karşılıklı olarak birbirlerini itmesinler, ötekileştirmesinler ki?” deriz. Bu nokta tam da “var olma” istencinin dayanılmaz kolaylığına ve içgüdeselliğine götürür bizi. Tarih böyle gösteriyor. Fazlasıyla araştırma deneyimleme var bu konuda.

Biz burada öncelikle resim sanatı tarihine yönelince konuyu yeterli derecede açıklayan sonuçlara ulaşabiliyoruz. Ressamların yoğun ilgi gösterebilmeleri, meraklı oluşları, kendiliğenlikleri, teknik beceri kazanma istekleri, gözlem yetenekleri, etkilenişleri öncelikli etkenler olarak beliriyor. Bazen de ırkçı ve emperyal bir davranışla yaklaşılan “Doğu’ya Bakış” kah yaşam biçimlerinin, kah eğlence dünyalarının, kah zorlu mücadelelerinin, savaşlarının irdelenmesi şeklinde canlanıyor.



Resim 1: Cezayir’li Kadınlar, Eugène Delacroix, tuval üstüne yağlıboya, 180 x 229 cm., Louvre Müzesi

Delacroix’ın “Cezayir’li Kadınlar” resmi en beylik değerlendirme, görsellik ve içe bakış örneğidir.

Dürer’den Ingres’a, Matisse’e, Degas’ya uzanmıştır yol. Kendini Doğu gibi gösteren Doğu tarzı giysiler içinde portrelerini yaptıranlar; örneğin, Lord Byron’un Thomas Phillips’e yaptırdığı portresi.



Resim 2: Lord Byron, Thomas Phillip, tuval üstüne yağlıboya, 127 x 102 cm., Birleşik Krallık Koleksiyonu

Bayan Baldwin'in J. Reynolds tarafından yapılmış portresi, David Wilke'nin Doğu giysileri içindeki Elizabeth Young portresi, Doğu modasını özetleyen sadece birkaç örnektir.

Doğu'ya seyahat edip etkilenenler; örneğin Delacroix "Kuzey Afrikalı Komutan" da bölgeye yaptığı seyahatin etkileyciliğini resmeder. 1838'de katıldığı Salon Sergisinde "Komutan bir grup askerle birlikte. Halk ona teşekkürlerini sunuyor; içlerinden bir kadın ise elindeki büyük çanak sütü ile komutanın yorgunluğunu atmasını istiyor." derken 19. yüzyılda çokça önemsenen "kadın olma" durumuna bir atıf resmi yapmıştı.



Resim 3: Doğu'lu Komutan, Eugène Delacroix, tuval üstüne yağlıboya, 98 x 12 cm.

Nantes Müzesi

Doğu'nun görsel motiflerini içtenlikle kullananlar da hiç az değildir.² Degas'ın Japon baskılarından, Matisse'nin doğu süsleme tarzından etkilenişini hepimiz biliriz. Doğu'dan Batı resmine ne kadar çok öykünen ve onu adeta evrensel dil gibi gören varsa, Doğu izlenimlerini ve Doğu'ya duyduğu hevesi resmeden bir o kadar da Batılı ressam olduğu kuşkusuz. Dolayısıyla Oryantalist örnekler daha öncelere dayanmakla birlikte 1811'de Lord Byron Oryantalizmi Doğu dillerinin anlaşılması - Doğu milletlerinin, niteliklerini düşüncelerini ve kendilerini ifade edişleri şeklinde açıklaması bir sonuç. Böylece Batı'da Doğu etkileşimi başlığı altında yeni bir Oryantalizm kavramı kendini yaratan koşul ve olguların olgunlaşması sonucunda ortaya çıkabiliyor. Çağdaş Sanatçı Botero'da bir cazibe buluyor ve Ebu Garip işkenceleri konulu bir dizi resim yapıyor...

² Umran Bulut, "Osmanlı Sarayında Fransız Oryantalistler", *Milli Saraylar Dergisi*, Sayı: 1, s.171.



Resim 4: Ebu Garip 57, Fernando Botero, tuval üstüne yağlıboya, 140 x 193 cm., Marlborough Galerisi, Newyork.

Hemen Edward Said'e dönelim. Batı, Doğu'yu onu dışlayan ve sömürgeleştiren bir tarzı benimsemiştir. Siyasî ve aşağılama çoktur bu resimlerde. Böylesi bir Doğu'yu adeta Batılı yaratmıştır. Oryantalizm bu anlayışla üretmiştir; Bu düşüncelerle, önyargıyla Doğu tekrar tekrar resmedilmiştir. Bir kültür alışması olarak Doğu'yu tekrar tekrar değerlendiren Batı acımasızlık içindedir.³

E. Said Oryantalizm'in öncülüğünü antik Yunan'a kadar ilerletirken modern olanın 19. yüzyılda tekrarlandığını söyler. Dilsel, dinsel, toplumsal, kültürel, görüntüsel herşeyi Batı eline alır ve defalarca süzer. Roma medeniyetinde Sezar gibi halk insanları, konuşmacılar, şairler ırkları, bölgeleri, ulusları ve insan ruhunu birbirlerinden ayıran geleneksel farkları dile getirirler. Konular ülkelerinin iç meseleleri olsa dursun ulaşılmak istenen Romalıların tüm ırklardan üstün olduğunu kanıtlamaktadır.⁴

Said kitabında birçok örnekle bu görüşü anlatmıştır. Ona göre bu bir sürtüşmedir. Doğu-Batı arasında yapay olarak gelişen, hatta arsızca çoğalan gerçeklerdir. Yine de zaman zaman da olsa. Fransız ve İngiliz Oryantalizmi başlığı altında Oryantalizm'in resim sanatındaki farklı yönelişlerini de okumak mümkündür.

Fransız resmi, 19. yüzyıl Avrupası özellikle Devrim ve sonrası yaşayan neoklasik ve romantik sanatçılarla ve gelişen endüstrileşmenin yarattığı modernleşme ile sanatın gelişim evreninde önemli bir yere sahip olur. Artık egzotik, gerçeküstücü, fantezi işlerle uğraşan Fransızlar, bilinmeye-ye duyduğu ilgi ile gündün güne değişirler. Doğu'ya izleme bu dönemde zaten gündemdedir. Oryantalizm iyice Batılı ve entelektüel bir yaklaşım olarak bu ortamda kendine yer bulur ve Osmanlı Sarayı duyulan tüm gize-

3 Taner Timur, "Oryantalizm Tartışması", *Toplumsal Tarihi*, Sayı: 119, s.67.

4 Edward Said, *Oryantalizm*, çev. Nezh Uzel, İstanbul: İrfan Yayıncılık, 1995, s.85-90.

mi ile farklılığı arayanlar için adeta bir araştırma alanı oluverir. Birçok ressam Doğu'yu resmetmeye özen gösterir ve Osmanlı Sarayı'nda çalışılanlar ya da Saraya sunulanlar genelde betimlemeler olarak belirginleşir. Bir akım ya da bir üslup bütünlüğü göremediğimiz bu resimler sadece konusal birliktelikleri açısından değerlendirilmiştir. Oysa, hemen öncesinde Jean Auguste - Dominique Ingres ve Eugene Delacroix'nın oryantalist resimleri diğerlerinden farklıdır.



Resim 5: Türk Hamamı, Jean - Auguste-Dominique Ingres, tuval üstüne yağlı boya, 108x108 cm., Louvre Müzesi

Ingres “Türk Hamamı” resmi 1808’de bazı İran minyatürlerinden esinlenerek yapmıştır. Yalın çizgi ve tek renk armonisi içinde duyarlı tonal geçişler izlemek keyiflidir. Oryantalizmde de çokça yapılmış olsun aslında “nü” resimler başlı başına amacına ulaşılmış bir alan mıdır hep sorula gelmiştir. Kim niçin nü yaptı? İnsan bedeni, kadın vücudunun erkeğinkine oranla hoş oluşu ve alımlılığı, cinsellik, egemenlik, çoğu kez tartışılmıştır. Egzotik bedenlerle ifadecilik öne çıkarken teşhirin de yeri hiç sarsılmamıştır. Masumhanelik ve zıttı yadsınmaz cömert davranışlar ise gizliden gizliye istenmiştir. Ingres grup kompozisyonu olarak hem de gerçeğini görmeden yapar Hamamı....⁵

Elbette Oryantalizmin başka birçok konusu vardır. Örneğin, Fransız Oryantalizmi ressamların siyasi amaçlı geziye çıkan elçilerle Doğu gezile-

⁵ Linda Nochlin, *Kadınlar, Sanat ve İktidar*. çev. Süreyya Evren, İstanbul: YKY, 2020, s.106-110.

rine katılmaları ile gelişir. Bu resimler tamamen Doğu'yu resmetme ilgisi şeklinde gerçekleşmiştir. Kuzey Afrika, Doğu Akdeniz ülkelerindeki İslam kültürünün farklılığı önceleri olduğu gibi tıpkı Delacroix'nun gerçek yaşamdan etkilenişine benzer. Örneğin Albert Aublet'in "Rufa-i Tarikatında Tören" isimli resmi dinsel konulu resim yapma seçkisidir.



Resim 6: Rufa'i Tarikatında Tören, Albert Aublet, tuval üstüne yağlıboya, 111 x 146 cm., Özel Koleksiyon Huston

Üsküdar'da 1881'de yaptığı gözlemler sonucu ortamdaki ayrıntılar gözden hiç kaçırılmamış, dikkatlice resmedilmiştir. Özellikle İstanbul'da kalarak gözlemleriyle resim yapan diğer ressamlar Memling ve Flandin Boğaz ve Haliç konulu peyzajları ile ünlenmişlerdir. Jules Laurens ise 1847'de İran'a geçerken yolunu Erzurum ve Trabzon olarak belirleyip Malta ve İzmir üzerinden İstanbul'a dönerek birçok cami, çeşme resimleri üzerinde çalışmıştır.

Osmanlı topraklarının ayrıntıları ile belgesel tadında resmedilmesi Osmanlı'nın Batılılaşma Hareketleri dönemine paralel yaşanmıştır. Bu karşılıklı oluşum bir anlamda da Doğu Batı ilişkisinde kültürel etkileşimin yaşanmasıdır. Osmanlı için birbirine zıt iki olgu "Batılılaşma ve Çöküş" kucak kucağadır. Dönem Sultanlarının özellikle Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz'i (1861-1876) ve Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) dönemleri Batılı ressamlarla sıkı temas ve konuya gösterilen hassasiyeti yaşatır.

Jean-Léon Gérôme dönemin en bilinen ressamıdır. Uzun seyahatleri

boyunca İstanbul ve Kahire resimlerinde fazlaca yer almıştır. Realizmi, içtenlikli oluşu ve çalışkanlığı 1864’de Paris Güzel Sanatlar Okulu’nda hoca oluşunu hızlandırmıştır. Gérôme ayrıca, öngörüsüyle Felix Ziem, George Washington, Gustave Boulanger, Eugene Fromeritin, V. Pierre Huguet, Narcisse Berchère’in resimlerini saraya satın aldırmıştır.



Resim 7: Mısır’da Kahve, J. G. Gérôme, 34,5 x 27 cm, Dolmabahçe Sarayı

Kendi tabloları arasında “Mısır’da Kahve” isimli resmi Gérôme’un kahverengi ve sarının birçok tonu için araştırma yaparak aynı zamanda da akademik resim kurgusunu kullanarak ürettiği, günlük yaşantıyı anlatan bir gözlem resmidir. Yatay ve dikeyler içinde hareketli insanların kompozisyonu bazı diogonal hareketlerle zenginleşmiştir.

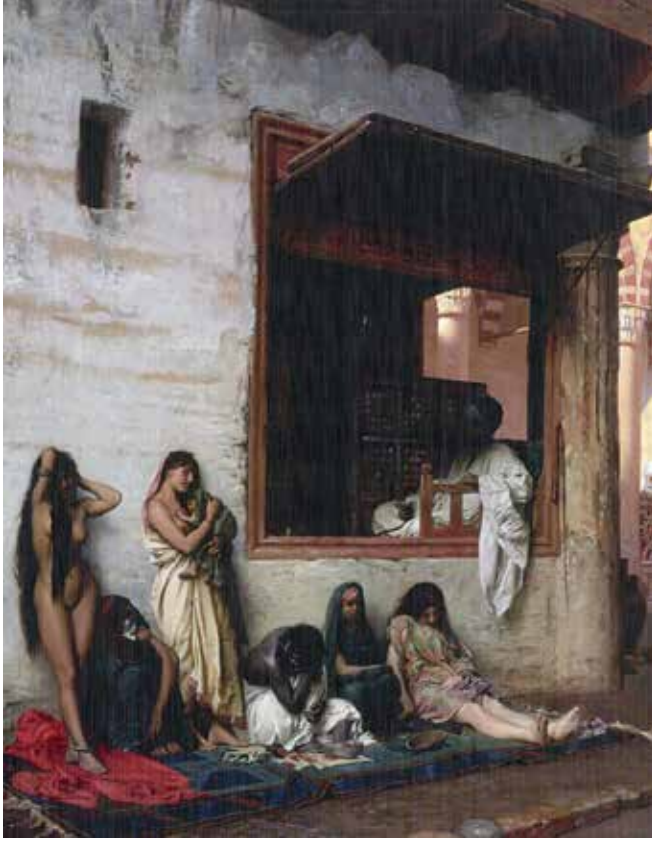
Gérôme tüm farklılığıyla ayrıca döneminde ve elbette Oryantalizm de özellikle “Şarkta Köle Pazarı” gibi gayet bilmişçe yapılmış bir resmin de sahibidir. Doğulu adetlerinin görünüşte gerçekçi temsilleri sayılan bu tarz resimler aynı zamanda da kadın satışının adeta onaylanmasıdır. Bilmişçe dememin sebebi Delacroix aynı anlayışın öncüsüdür ve o vehameti tüm acımasızlığı ile verebilen özgün bir sanatçıdır. “Sardanapal’in Ölümü”

örnektir buna. Gérôme ise daha mesafeli ve ussal davranmıştır. Mekana, ırklara, dengeli oluşa önem vermiş Delacroix'nın romantik yaklaşımına hiç bir şekilde ulaşamamıştır.⁶



Resim 8: Sardanapal'ın Ölümü, Eugène Delacroix, tuval üstüne yağlıboya, 392 x 496 cm., Louvre Müzesi

⁶ Stéphane Guégan, Delacroix, s.9-22, Flammarion, 1998.



Resim 9: Kahire'de Köleler, Jean-Léon Gérôme, tuval üstüne yağlıboya, 75 x 60 cm, Cincinati Müzesi

Fransız Oryantalizmde atlı kompozisyonlar da öne çıkan konulardandır. Fromentin'in "Arap Süvarileri" "Dağda Kamp" isimli resimleri Washington'un "Arap Süvarileri" resmine benzer. Ancak Washington göçebe kültürünü de ele almıştır. Devingen kurgu "resimde espas" kavramını zenginleştiren bayrak, mızrak gibi yardımcı elemanlarla desteklenmiştir. Washington'un Delacroix'nin hareketli resim kurgusu anlayışını anımsatan diognalliği V. Pierre Huguët'nin "Çölde Bedeviler" konulu göçebe resminde de tekrarlanmış bir anlayıştır.

19. yüzyıl sonunda Dolmabahçe Sarayı'nda çalışan Pierre Desire Guillemet ise İstanbul'da atölye kurarak birçok öğrencisi olmuş bir sanatçıdır. Portreleri ile ünlenen Guillemet, Türk Kadını'nın inceliğini, zarafetini betimlemiştir. Bu gerçekçi betimlemeler, Oryantalizmin kısıtlı kötücül bakış açısına çarpıcı bir dille karşı duruştur. Dönemin gelişimini belgeleyen bu portreler gibi Batılılaşma hareketlerine olumlu katkı sağlarken gene de saraydaki yaşama ters düşmeyecek içerikleri ile sınırlı sanat üretimi olarak değerlendirilmelidirler.



Resim 10: Saraylı Kadın, Pierre Désire Guillemet, 98 x 79 cm., Dolmabahçe Sarayı

İngilizler Fransızlardan kesinlikle farklı davranışlar Doğu kültürüne. 19. yüzyıl başında seyahat kolaylığını sağlayan lokomotif onların da uzaklara ulaşımını kolaylaştırmıştır. Seyahatlerinin siyasi ayağı dışında ressamlar siyasetten arındırılmış dünyayı betimliyor, dönemin kötücül sömürgeleştirme gerçeğini görmemezlikten gelmeyi tercih ediyorlardı. Ayaklanmalar, isyanlar, bastırmalar, yoksulluk, kıtlık yoktu konuları arasında. Oysa bu dönemde Doğu, çatışmalar ve reformlarla çalkalanmaktaydı. Eski yeniyi, yeni eskiyi dışlamıştı, üstelik işgalci yabancılara karşı birlik de olunmalıydı...

İngiliz ressamlar bu konulara değinmeden Doğu'nun güzelliklerini resmetmişlerdir. Yaşanmakta olan dinamizm adeta yok oluyor; ellerinde sadece durağan bir görüntü seli kalıyordu. Huzur dolu dünyada tıpkı Victoria döneminin egzotik eşdeğerliliği öne çıkarmak istiyorlardı. İç mekanlar, bakımlı süs eşyaları, antikalar, zenginlik nazikçe yansıtılmıştır. Onları izlerken neredeyse dönemin ruhundan kesinlikle habersiz kalırız. Dekorların şatafatına aldanıp gideriz.



*Resim 11: John Frederick Lewis, Harem Yaşamı, Suluboya, 61 x 48 cm.,
Laing Sanat Galerisi*

Lewis harem sahnelerinin yorumlayıcısı olarak Doğu’lu kadın imgesini bile kendince yaratmıştır. Modeller İngiltere’den dir. Harem’de Batılı imge kullanmak sanatçının sosyal statülere dahi önem vermeyişinin sonucudur. Resimde aynada yer alan erkek terlikleri, hanımın rahatça kediyle oynayışı adeta haremde tehdit olarak erkeği görmediklerini anlatır. Ortam gayet hoş, korkusuzdur, baskısızdır!



Resim 12: John Frederick Lewis, Ziyaretçilerini Kabul Eden Hanım, Ahşap üzerine yağlıboya 63 x 76,2 cm., Paul Mellon Koleksiyonu

İngiliz Oryantalist resmini başka bir yönden de gayet abartısız betimlemelerle öne çıkarmak mümkündür. Adeta gerçekçi bir sanat biçimi bile diyebiliriz. Seyahatlerle Yunanistan'dan Filistin'e, Mısır'a giden sanatçıların başında David Roberts ve John Frederick Lewis yolculuklarında Osmanlı topraklarını geçmişlerdir. Hindistan'a ulaşanlar buraların İngiliz sömürgesi olmasına da bağlı kalarak deniz yollarını kullanmışlardır. Ressamlar için Doğu'dan görsel ve yazınsal malzeme toparlayıp ülkeye dönüp çalışmak birer yaşam alanıdır. Resim satışı aracılığıyla güçlü para kazanma fikri, gösterişli bir tarzın yaratılmasının önünü açmıştır. Ancak, olumlu yaklaşımların yanında zaman zaman da yeren hatta istismar edilmiş görüntüler de yapılmıştır. Resim sanatı gidişatında son derece farklı üretilen bu sanat Doğu'ya yaklaşım paradoksunu özetler böylece: William Holman Hunt, "Kahire'de Bir Sokak Sahnesi" resminde tam da bu durumu yansıtır. Hunt bir Batılı'nın zoraki Doğulu gibi yaşamasına karşı çıkmıştır. Hem Doğuda olup hem de oranın gelenek-göreneklerine tepkisel yaklaşmak, kesinlikle yasak olan yaşam tarzını resmetmesine neden olmuştur. Resimde cilveleşen bir çift yerel beklentinin dışındadır. Resmini şöyle anlatmıştır Hunt:

Burka giyme ya da peçe takma, Kahire'deki bütün saygın sınıflarda ortak bir görenektir. "Damadın, gelinine tam anlamıyla sahip oluncaya kadar, onun yüz çizgilerine kaçamak bir bakış bile atması neredeyse olanaksızdır."⁷



Resim 13: William Holman Hunt, Kahire'de bir sokak sahnesi: Fenercinin kuru, tuval üzerine yağlıboya, 54.6 x 35 cm.

Hunt Preraphaelist bir ressam olarak ahlaka etiğe dikkatli davranagelsin Doğu'da farklı hissetmiş ve ruhsal yoğunlaşmalarını masumiyetin

7 Nicholas Tromans, *Britanya Oryantalist Resmi, Doğu'nun Cazibesi*, İstanbul, 2008, s.29.

yıkımını şeklinde göstermiş olmalıdır. Kurulları sarsmayı benimsemek ressamca bir tarzdı şüphesiz. İngiliz Oryantalizminde Hunt'un özgünlüğü giderek resamlara yapılan eleştirilerin dozunu arttırmıştır.

Böylece tamamen yansıtmak eğilimi terk edilmek zorunda kalmış; o ruhsuz içtenliksiz, aynıyı resmetme becerisi ve üstün kalitesi yerini modern sanatın beklediği yaratma gücünün dayanılmaz gelişimine açmıştır. Dolayısıyla modernist olana, ilginç olana, post izlenimcilerin yaratılarına karşı oryantalist resim yapma olayı 20. yüzyılın hemen başında, o dönem için bitmiştir.

Doğu Felsefesi ve duyarlılığını titizlikle betimleyen Fransız Oryantalistleri için başlangıç noktası özellikle Doğu'nun egzotizmi olmuştur. Gökyüzünün parlaklığı, ırkların çeşitliliği, kostümlere gösterilen özen ve o zevk, iç mekanlardaki dinsel ve gündelik zarafetin bütünselliği ile sağlanan etkileyici sıcaklık!

İyicil bakışla akademik resim anlayışında olan bu eserler realist birer gözlemdir sadece. Çoğu Doğu Atmosferini yansıtmakla sınırlıdır. İngiliz ressamlar Fransızlara oranla daha dar bir bölgeyi resmederler. Kendi sömürgeleri, başta Hindistan ortamı ve oraya ulaşırken katedilen Osmanlı toprakları adeta belgelenmek üzere elden geçirilmiştir. Modalar yaratılıp takipçileri kollanmıştır. Adeta Batı Doğu'yu kendisinin dahi bilmediği özellikleriyle resmetmiştir. Aslında realizm ötesinde garip bir gözlemdir yapılan. Etnografik de değildir çünkü içinde bir sürtüşme, didişme ve ötekileştirme gizlidir. Sonuçta batılı tarzda işlenmiş; postişlerin bolca kullanıldığı bir tatmin oluş arayışı ve gelişmeleri denmesi pek mümkündür!

KAYNAKÇA

- Bulut, Ü. (1987). Osmanlı Sarayında Fransız Oryantalistler, *Milli Saraylar Dergisi*, Sayı: 1, s.171.
- Timut, T. (2003). “Oryantalizm Tartışması”, *Toplumsal Tarih*, Sayı: 119, s.67.
- Said, E. (1995). *Oryantalizm*, çev. Nezih Uzel, İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Nochlin, L. (2020). *Kadınlar*, Sanat ve İktidar. çev. Süreyya Evren, İstanbul: YKY.
- Guégan, S.(1998). *Delacroix*, Flammarion.
- Tromans, N. (2008). Britanya Oryantalist Resmi, Doğu'nun Cazibesi, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Bölüm 5

KÜLTÜR EKONOMİSİ VE KARACASI DERİCİLİĞİ



Ayşegül KOYUNCU OKCA^{1}*

¹ Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu,
aysegulkoyuncu@pau.edu.tr. Denizli.

Giriş

Çok çeşitli açılardan işlenen kültür kavramı aslında her disiplin tarafından bazı benzerlikleri ve farklılıkları bünyesinde barındırarak tanımlanmaya, anlamlandırılmaya ve aktarılmaya çalışılmıştır. Aslında geçmişten günümüze toplum tarafından oluşturulan ve toplumun gelişim sürecinde geldiği noktaya işaret eden, toplumun nesilden nesile aktardığı somut ve somut olmayan ürünler, öğretiler, semboller ve özelliklerinin tamamı; gerçekleştirilen insani faaliyetlerin aktarılan tüm yönlerini kapsayan kültür; (Cevizci, 2005: 1048) insanoğlunun doğada yapıp ettiği her şeydir (Güvenç, 1979: 97). Kültür kesintiye uğramadan göstermiş olduğu gelişimi ve değişimi bünyesinde barındırmaktadır. Ancak bu gelişim ve değişime dışarıdan bilinçli bir müdahale yapıldığı zaman kültürün sekteye uğraması kaçınılmaz olmaktadır.

Toplumun sahip olduğu her türlü değer gerek günümüz için gerekse gelecek için birer mirastır. Kültürel miras çeşitliliği insanlık açısından değerlendirildiğinde yeri doldurulamaz duygu ve düşünceler bütünü olduğu açıkça görülmektedir. Bu yüzden her türlü kültürel çeşitliliğin korunması, yaşatılması, geliştirilmesi ve sürdürülebilirliğinin sağlanması gerekmektedir (Ahunbay, 2011: 169). Kültürel mirasın yaşatılması sürdürülebilirliğinin sağlanması ile doğru orantılıdır.

Kültürün çok farklı alanlar ile ilişkisi olduğu bilinmektedir. Bu yüzden kültür farklı disiplinler ile yoğrulmaya müsait bir yapıdadır. Sosyoloji, sanat tarihi, edebiyat, psikoloji, sanat, siyaset ve folklor gibi çeşitli bilim dalları kültürü farklı açılardan değerlendirilmiştir. Ancak kültürel miras ve kültürel belleğin ekonomi-endüstri ile bağlantısı üzerinde gerektiği kadar durulmadığı görülmektedir. Bu eksiklik, kültürün ne kadar yerleşmiş olduğunu ve gelenekselliğin kanıksanmış olduğunu da açıkça ortaya koymaktadır (Özdemir, 2009: 73). Kültür kelimesini beraberinde birçok kelime ile örneğin; kültür-sanat, kültür-eğitim, kültür-dil, kültür-spor vb. görmek ve ilişkilendirmek mümkündür.

Kültür ve ekonomi terimlerinin yan yana geliş 18. yüzyılda Birleşik Krallık'ta başlayıp tüm Avrupa'ya yayılan Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olarak kapitalizm ile ilişkilendirilebilir. Sanayileşme ve tarımın makineleşmesi ile köylerin boşalması ve kentleşmenin gün geçtikçe artması ile sosyal yaşamda değişiklikler görülmüştür (Tanilli, 2009: 137). Kültürün varlığı aslında yaşamın içinde kendi doğal ortamında varlığını sürdürebildiği oranda devam etmektedir. Bu durum aynı zamanda kültürün korumasını da sağlamaktadır. Kültür ne kadar ekonomik hayatın içerisinde olursa o düzeyde ait olduğu toplum da geçmişi, bugünü ve geleceği ile bir köprü kurabilir. Ancak bu köprü sayesinde toplum dününü ve bugününü doğru anlayabilir (Buner ve Koyuncu Okca, 2016: 281) ve geleceğine gerekli şekli vererek kuşaklar arasındaki bağı koruyabilir.

Tarih boyunca çeşitli ekonomik faaliyetler ile uğraşan insanoğlu ilk çağlarda sadece avcılık ve toplayıcılığın ekonomik bir faaliyet olduğu zamanlarda doğada var olanı sadece tüketerek hayatlarını sürdürmeye çalışmışlardır. Zaman içinde insanların değişen ihtiyaçları, coğrafi şartlar, yaşam biçimi gibi nedenler ekonomik faaliyetlerin de her dönemde değişiklik göstermesi sonucunu doğurmuştur. Bu tür değişiklikler gerek toplumsal yapıda gerekse kültürel yapıda oldukça farklı etkilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak unutulmamalıdır ki her değişim ve gelişim bir zorunluluktan ortaya çıkarken her zaman iyi ya da güzel olmak zorunda değildir. Yerleşik hayata geçiş ile tarım ve hayvancılık faaliyetleri daha fazla ve düzenli bir şekilde icra edilmeye başlanmış ve her yeni ihtiyaç yeni bir ekonomik faaliyetin de başlamasına neden olmuştur.

Bir toplumun başlıca ekonomik faaliyetlerini birincil, ikincil ve üçüncül ekonomik faaliyetler oluşturmaktadır. İlk sırada gelen ekonomik faaliyetler; tarım ve hayvancılıktır. İkinci olarak ise sanayi gelmektedir. Üçüncü sırada ise hizmet faaliyetleri yer almaktadır. Bu faaliyetlerin birleşmesi ile o topluma ait kültürün oluştuğu bilinmektedir. Malinowski'ye göre; insanoğlunun doğa ile mücadelesinden kültür oluşur. Yaşama tutunabilmek için gerekli olan beslenme, barınma ve ulaşım ihtiyaçlarının karşılanması için gerçekleşen ekonomik faaliyetler gibi birçok süreç insanoğlunun doğa ile gerçekleştirmiş olduğu mücadelenin sonucudur. Bu faaliyetlerin tümü kültürün şekillenmesinde ve sürdürülmesinde etkilidir (Eroğlu, 2015: 154).

Kültür ekonomisi, kısaca girdi olarak yaratıcı ve kültürel emeği kullanan, çıktı olarak fikri mülkiyet haklarının korumasında olan eserleri, ürünleri, etkinlikleri ve bunları nihai yararlanıcı olan tüketici ile buluşturan endüstrilerin bütünü şeklinde tanımlanmaktadır. Kültüre farklı bir pencereden ekonomik açıdan bakılması aslında kültürün değerinde bir kayba neden olmaz aynı zamanda ekonomik açıdan da değerlendirilen kültürün iletişim değerini, etki alanını ve sürdürülebilirliğini de artırır. Kültür ekonomisi milli değerleri ve yerel kazanımların dünyaya açılmasını sağladığı sürece sürdürülebilirliğe büyük katkı sağlamış olur. Kültür ekonomisi ilk etapta yöresel daha sonra ulusal zenginliği ortaya çıkartmakta en önemli ve etkin unsurların başında gelmektedir. Kültür özgünlüğünü, geleneksel bilgi ve deneyimleri bünyesinde barındırdığı ve koruduğu sürece nesiller boyunca varlığını sürdürebilir ve yaşamını devam ettirebilir (Erataş vd., 2013: 27). Kültür ekonomisi, yaratıcı endüstri olarak da bilinir ve kültürel ürünlerin yaratımından üretimine, dağıtımından tüketimine kadar olan süreçleri ekonomik faaliyet biçiminde sürdüren endüstrinin genel adı olarak kullanılmaktadır. Kültürün bir endüstri, kültürel olarak ortaya çıkan ürünlerin de metalaşması görüşü kültür ekonomisi kavramının ortaya çıkmasında son derece etkili olmuştur. Kültür ekonomisinde, kültürel olarak ortaya çıkan ürünlerinin standartlaştırılması ve buna karşı farklılıklar marjinalleştirilerek bu ürünlerin tanıtılma ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesi anlaşılmaktadır (Gümüş, 2019: 228).

Günümüzde gerek Türkiye’de gerekse dünyada kültür ekonomisi açısından pek çok ürün, hizmet, faaliyet, kurum, aktör ve sistem bu ekonomiye dâhil edilmekte ve değerlendirilmektedir (Özdemir, 2009: 76). Ekonomik faaliyetlerde doğa, iklim, coğrafya ve sahip olunan yer altı-yer üstü zenginlikleri önemli ölçüde etkili olmaktadır. Doğal ortam en belirleyici faktör gibi görünse de doğal şartların benzerlik göstermesi demek ekonomik faaliyetlerinde benzer olması anlamına gelmemektedir. Her bir ülkenin ekonomik ve kültürel yapısı farklılık gösterdiği için bölgesel özellikler taşıyan faaliyetler de kendine has özellikler taşımaktadır.

Dericilik tarihinin, insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzandığı bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında, avcılık-toplayıcılık döneminin temel gereksinimleri olan beslenme-gıda temini ve giyinme-örtünme gibi ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik arayışlar ile ilişkilendirmek mümkündür. Bu yüzden avcılık ürünü olan hayvan postları, deri ürünlerin ilk kullanım alanı olarak değerlendirilmektedir (Coşkun, 2018: 278).

Dericilik meslek olarak Orta Asya Türklerinde çobanlıktan sonra ikinci meslek olarak kabul edilmiştir. Başka bir deyiş ile hayvancılık mesleğinde uzmanlaşan Türkler hayvanların her türlü nimetlerinden de (et, süt, yün, deri, dışkı) mümkün olduğunca çok yararlanma konusunda oldukça derin bilgilere sahip (Kaigussuz ve Koyuncu Okca, 2016: 533) kadim bir kültür ortamında yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Türklerin kendi kendine yeten bir ekonomiye sahip olmasının başlıca nedenlerinden biri de hayvancılık alanındaki becerileri (Genç ve Koyuncu Okca, 2017: 97) ve doğada sürdürmüş oldukları yaşam biçimine bağlı olarak da doğaya hükmetmeyi başarmış olmaları gösterilmektedir.

Geçmişte sadece barınma ve örtünme ihtiyaçlarına cevap veren deri ürünler günümüzde artık bu ihtiyaçların dışında hemen hemen her sektörde çeşitli ürünlerin yapımında kullanılmaktadır. Günlük hayatın içinde yer alan her türlü kullanım eşyası olarak karşımıza çıkan derinin üretimi de zaman içinde değişime uğramış ve çağın gereklerini yerine getirmek zorunda kalmıştır. Ancak bazı işlem basamakları var ki derinin kullanımına başlandığı ilk günden günümüze aynı şekilde gerçekleşmektedir. İlk olarak hayvandan yüzülen deri işlenmesi için tabakhaneye gönderilir. Tabakhaneye gönderilen henüz hiçbir işleme tabi tutulmamış deriye ham deri, tabakhanede işlendikten sonraki deriye ise mamül deri adı verilmektedir (Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993: 1).

Bu çalışmada Karacasu’da kültürel bir değer olarak köklü bir geçmişe sahip olan dericilik mesleğinin her geçen gün nasıl önemini kaybederek ekonomik olarak yöredeki faaliyetlerin durma noktasına geldiğine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Karacasu’da faaliyet gösteren son deri işletmelerinin günümüzdeki durumu değerlendirilmiştir. Çalışmanın gerçekleşmesi için alan araştırması yapılarak gözlem ve söyleşi teknikleri kullanılmıştır.

Ayrıca detaylı bir literatür taraması yapılarak çalışma bilimsel bir zemine oturtulmuştur.

Kültür Ekonomisi ve Karacasu Dericiliği

Canlıların vücudunu kaplayan ve üzerinde bulunduğu canlıların ırk, cins, yaş, mevsim, gıda ve bakım gibi yapısal ve çevresel şartlara göre birbirinden farklı karakterlere sahip bulunan koruyucu tabaka olarak nitelenen deri; çok çabuk bozulan doğal bir malzemedir. Bu yüzden deri eserlerin çok eski örneklerine rastlamak mümkün değildir. Ancak ilk çağlardan beri çeşitli tekniklerin kullanılması (özellikle yağlayarak bozulmalara karşı koruma altına alınmaya çalışılması) ile dericilik mesleğinin başlamış olduğu bilinmektedir (Önol, 1984: 17). İnsanoğlu deriyi kullanmaya başladığı günden itibaren çabuk bozulma özelliğini ortadan kaldırmak istemiştir. Bu yüzden yapmış oldukları araştırmalar sayesinde ham deriyi bitki ve yağlar ile işlemiş, istedikleri özelliklere sahip ihtiyaç duydukları deri ve benzeri postları elde etmeyi başararak günümüze kadar ulaşan dericilik mesleğinin temellerini de atmıştır (Gökçesu, 2002: 13, Dilek ve Coşkun, 2008: 648).

Deri işlemeciliği, hayvancılık ile uğraşan toplumlarda kültürün getirdiği izler doğrultusunda çok gelişmiş bir meslek ve önemli bir sanat kolu olarak da literatüre geçmiştir. Dericilik ilk olarak Mezopotamya ve Orta Asya'da ortaya çıkmış ardından Anadolu'da gelişimini sürdürmüştür (Yelmen, 1998: 226-227, İşcan, 1970: 2). Dericilik mesleğinin Anadolu coğrafyası dikkate alındığında geçmişte çok eskiye dayanan ve belirli yörelerde oldukça yaygın olarak icra edilen meslek grupları arasında yer aldığı bilinmektedir (Koizhaiganova ve Koyuncu Okca, 2015: 608).

Türklerin dericilik mesleğindeki deneyim ve geçmişi bazı kaynaklara göre altı yüz yıl öncesine dayanmakta iken bazı kaynaklara göre ise iki bin yıl önceye kadar dayandırılmaktadır. Orta Asya bozkırlarından Anadolu'nun verimli topraklarına göç eden Türkler, her çeşit bilgi, birikim ve deneyimlerini de beraberlerinde taşımışlardır. Anadolu'ya taşınan bilgi, birikim ve deneyimler Anadolu'da varlığını sürdüren deri işleme sanatı ile birleşerek günümüzdeki deri işleme tekniklerinin temelleri atılmıştır. Bu yüzden deri işlemeciliği Anadolu Türk sanatlarının en önemlileri arasında yer alarak büyük başarılarla imza atmıştır (Haytaoğlu, 2006: 93).

Sanatta korunması gereken, kurallar ve kalıpların yanı sıra sanatın ortaya çıkmasını sağlayan düşünce felsefesinin değerlerdir (Koyuncu Okca, 2016, 6). Bu yüzden ekonomik bir değer olarak sadece dericilik mesleği kendi başına değerlendirmeye tabi tutulduğunda hep bir tarafı eksik saç ayağı gibi ayakları zemine sağlam basamaz. Bu tür geleneksel mesleklerde meslek ortamını şekillendiren her türlü kültürel unsurun da birlikte değerlendirilmesi gerektiği unutulmamalıdır. Bu unsurların yaşatılması ve korunması için ortak paydada buluşulup hep birlikte adım atılması gerekmektedir.

15. yüzyıldan bu yana icra edilen dericilik mesleği 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'nin ekonomik gücünü etkileyen önemli bir ekonomi sektörü haline almıştır (Koç, 2010: 72). İnsanlığın neredeyse tüm ihtiyaçlarını büyük ölçüde karşılamada kullanılan deri, tarihin her devrinde gerek bir meslek gerekse üretimi yapılan bir sanat eseri olarak çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür ve günümüze kadar ulaşmıştır. Türk kültürü incelendiğinde deri işlemeciliğin hayatın her alanında yer aldığını görmek mümkündür. Kültürel, sosyal ve ekonomik hayatın canlı dinamikleri arasında yer alıyor olması derinin elde edildiği ilk aşamadan son ürün haline kadar geçirdiği aşamalarındaki işçiliğin kalitesi ile de dikkatleri üzerine çekmektedir (Koyuncu Okca vd., 2017: 390). Ülkemizde derinin köklü bir geçmişi olması beraberinde güçlü bir işleme geleneğini de getirmiştir. Bu gelenek günümüzde Türkiye'yi deri üretiminde dünyanın en iddialı ülkeleri arasında yer almasını sağlamıştır. Özellikle dünyada üretimi gerçekleştirilen deri ürünlerin önemli bir bölümü Türkiye'de faaliyet gösteren deri işletmeler tarafından (küçükbaş deri) işlenmektedir.

Deri ürünler gerek doğallığı gerek sağlamlığı ve dayanıklılığı gerekse değerli olması açısından hiçbir zaman hayatın içindeki değerini ve önemini kaybetmemiştir (Koyuncu Okca ve Koizhaiganova, 2014: 1005). Her zaman asaleti, refahı yansıtan bir hammadde olarak varlığını sürdürmüştür. İlerleyen teknoloji günümüzde yapay deri üretimini kolaylaştırmış olmasına ve daha ulaşılabilir kılmasına rağmen doğal deriler tasarımcıların ve tüketicilerin vaz geçemediği bir hammadde (Coşkun, 2018: 288) olduğu için tüm dünyada büyük ilgi görmeye devam etmektedir. Bu yüzden uzun yıllardır Anadolu'nun birçok yöresinde deri üretimi hız kesmeden sürdürülmektedir (Özdemir ve Çelik, 2013: 538).

Türkiye'deki dericilik sektörü günümüzde ağırlıklı olarak Marmara ve Ege Bölgesinde yoğunlaşmış durumdadır (Anonim, 2013: 12-19). Sanayi, turizm, tarım sektörleri ile öne çıkan Ege Bölgesinde deri işlemeciliği İzmir-Menemen, Manisa-Kula, Uşak-Merkez, Denizli-Merkez ve Aydın-Karacasu'da (Koizhaiganova, Koyuncu Okca ve Coşkun, 2016: 245) irili ufaklı işletmelerde ve fabrikalarda varlığını sürdürmektedir.

Ege Bölgesindeki en eski yerleşim merkezlerinden birisi olan Karacasu tarihte çok çeşitli isimler ile anılmıştır. İlk olarak Antihoha adını almış, daha sonra Afrodisias olarak değişmiş ve son olarak da Karacasu olarak kalmıştır. Kuzeyinde Kuyucak, kuzeybatısında Nazilli, doğusunda ve güneyinde Denizli, batısında Bozdoğan ile komşu konumdadır. Aydın'a uzaklığı 92 km, Nazilli'ye uzaklığı ise 44 km'dir. Yerli ve yabancı olmak üzere yılda ortalama 300.000 kişinin ziyaret ettiği ve tarihi kentler birliğine üye olan antik kent Afrodisias'a uzaklığı ise 13 km'dir. Coğrafi yapısı itibari ile dağlık bir alanda Karıncalı Dağı ile Akdağ'ın uzantılarında Dandalaz Vadisinin yamaçlarında yer almaktadır (Dilek ve Coşkun, 2007: 22).

Türkiye’de kentler ile özdeşleşen ürünlerin çeşitliliği ve çokluğu bir gerçektir. Ülkenin birçok kültürel ve tarihi zenginliği bünyesinde barındırması, verimli topraklara ve doğal güzelliklere sahip olması, gelişen sanayileşme ile birleşince kentlerin kimliklerini oluşturan ürünler ortaya çıkmaktadır (Tepeköylü, 2016: 25). Karacasu doğası, tarihi ve kültürel yapısı ile dericilikten, demirciliğe, pıdecilikten, çömlekçiliğe ve mermer işlemeciliğine kadar pek çok alanda kimliği olan, bir marka değeri olan bir ilçe özelliğini taşımaktadır.

Karacasu’da özellikle yayla turizmi ve kültür turizmi ön plana çıkmaktadır. Tarım açısından uygun arazilerin çok fazla olmayışı özellikle geleneksel mesleklerin yaşamasına fırsat sağlamıştır. Karacasu dericiliği yakın zamana kadar kendine özgü yapısını koruyabilmiş nadir örneklerden biriyken her geçen gün hızla değişim gösteren sosyo-ekonomik koşullara bağlı olarak zaman içinde farklılaşma ve değişimler yaşanması kaçınılmaz olmuştur. Yöredeki dericiliğin Karacasu’nun geçmişi ile paralellik gösterdiği, en az üç yüz yıllık olduğu, yöre halkının ve eski tabakların ifadelerinde sık sık yer almaktadır (Ömür ve Doğan, 2013:100).

Karacasu’da çok miktarda meşe palamudu yetiştirilmektedir. Yöreye özgü yetişen bu meşe palamudunun ilçede geçmişte çok sayıda tabakhanelerin açılmasında ve bu tabakhanelerdeki deri işleme tekniğine doğrudan etkisi olduğu bilinmektedir. Çünkü Karacasu’da vaketa ve sahtiyan doğal bir malzeme olan meşe palamudu ile işlenmektedir. Osmanlı Döneminde 1800’lü yıllarda dericilik bu yörede gelişim göstereceği diye Karacasu’ya maddi olarak destek gönderdiği çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Son beş yıl öncesine kadar Karacasu kendine özgü hammadde ve deri işleme tekniği ile özgünlüğünü korumayı başaran bir yer iken bazı ekonomik sebeplerden dolayı günümüzde bu özelliğini kaybetmeye başlamıştır.

Köklü bir dericilik kültürüne sahip olan Karacasu dericiliği geçmişte emek yoğun bir üretim şekline sahipti. Böyle olması nedeni ile geniş bir istihdam alanı yaratma potansiyelini de bünyesinde barındırmaktaydı. Deri işleme sektöründe üç-dört kişi çalıştıran küçük işletmelerin yanı sıra yaklaşık iki yüz kişi çalıştıran büyük işletmelere kadar çeşitli firmalar bulunmaktaydı (Eröz, 2017: 141). Ekonomik anlamda Karacasu dericiliğinin bir diğer ve önemli özelliği ise sadece erkelerin istihdam ediliyor olması değil aynı zamanda kadınların da bu alanda aktif olarak çalışmasına olanak tanınmasıdır.

Kentler; insanları bir arada tutan, barındıran ve işgücünü sağlayan fiziksel mekânlar olarak tanımlansa da aynı zamanda toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel etkileşim alanları olduğu da unutulmamalıdır (Güler vd., 2016: 91). Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kent planlama süreçlerinde gerçekleşen değişim ve gelişimler sonucu sanayi alanlarının kent dışına taşınması fikri kabul görmüş ve bu işletmeler kent merkezi

dışında bulunan alanlarda yer almaya başlamıştır (Koçan, 2011: 125). Karacasu'da bu planlamaya kendi açısından ayak uydurmuştur.

1985 yılından sonra modern deri işleme tesislerinin kurulması için dönemin Belediye Başkanı Nadir Ünlü tarafından ilçeye 3 km uzaklıkta bulunan Dandalaz Çayı yakınındaki arazi kamulaştırarak deri işletmelerine tahsis edilmiştir. Tabaklar bu bölgeye 1986 yılında taşınmaya başlamışlar ve kısa süre sonra işletmelerde üretime geçmişlerdir. Başlangıçta Dandalaz Mevkiinde 10 kadar deri işleme tesisi kurulmuştur. İşletmelerin bulunduğu bölgede modern bir arıtma tesisi de faaliyete geçirilmiştir. 20 parsellik alanda daha sonra yüzlerce kişinin çalıştığı 15 işletme yoğun olarak faaliyet göstermiştir (Koizhaigonova, Koyuncu Okca ve Coşkun, 2016: 247-248). Ancak yaşanan çeşitli ekonomik sıkıntılar ve bazı mecburiyetler Karacasu'da her geçen gün işletme sayısının giderek azalmasına neden olmuştur. 2015 yılında 8 işletme birçok zorluğa dayanmak için çaba göstermiştir fakat her geçen gün artan maliyetler maalesef öncelikli olarak çalışan sayısını etkilemiş ve çok ciddi düşüşlerin yaşanmasına neden olmuştur. 2015 yılında 50 kişiye kadar düşen çalışan sayısı aslında Karacasu'nun ekonomik anlamda yaşamış olduğu zorlukları da açıkça ortaya koymaktadır.

Yıllar içinde Karacasu tabakları değişen şartlara ayak uydurmak zorunda kalmışlardır. Geçmişte kas gücüne dayanan deri üretimi zaman içinde motor gücünün kullanılması ile daha az yorucu hale gelmiş ve üretilen deri sayısı ile kalitesi de birbirine paralel olarak her geçen gün artmıştır. Yöredeki tabak esnafı yenilikleri takip ederek motor gücünün kullanıldığı deri makinelerini deri işletmelerine kurup, daha çağdaş üretim tekniklerini uygulayarak üretim hızını artırmış ve üretimdeki çeşitliliği yakalayarak piyasanın taleplerine cevap vermeye başlamışlardır. İşletmelerde işlenen deriler genellikle İstanbul, İzmir ve Uşak'a gönderilmekte ve oralarda mamul haline getirilmektedir. Mamul derilerden her türlü kalite ve renkte taleplerin sürekli modaya bağlı olarak değişiyor olması dericilik sektöründe de çıtayı sürekli olarak yükseltmektedir. Karacasu'da çoğunlukla yöreye özgü olarak üretimi gerçekleştirilen vaketa deri işlenmektedir. Ülke genelinde üretimi gerçekleştirilen sandaletlerin özellikle dünya çapında üne sahip olan Bodrum sandaletlerinin derileri Karacasu'da üretilmektedir (Koizhaigonova, Koyuncu Okca ve Coşkun, 2016: 247-248, Coşkun, 2016: 881). Bodrum'da üretimi gerçekleştirilen ve oldukça yüksek fiyatlara satışı gerçekleştirilen Bodrum sandaletlerinin Karacasu'da da üretilmesi için birtakım girişimlerde bulunulmuştur. Kendi üretmiş oldukları derilerden sandalet dikerek mamul haline getirmek isteyen tabaklar üretmiş oldukları sandaletleri Bodrum sandaleti olarak etiketleyip pazarlamaya çalışmışlardır. Ancak bekledikleri başarıyı elde edemeyince sandalet üretimini sürdürmemişler.

Dericilik sektörünün günümüzdeki durumuna bakıldığında; Türkiye ekonomisi için hem iç tüketim hem de dış tüketim için oldukça çok önemli olduğu görülmektedir. Tarihi çok eskiye dayanan deri ve deri işlemeciliği günümüzde ekonomik anlamda büyük ölçüde yeterli ve gelişen bir ihracat potansiyelini bünyesinde barındırmaktadır. Oldukça köklü bir geçmişe sahip olan dericilik sektörü Cumhuriyetin ilan edildiği yıllarda oldukça geri kalmıştır. Bu yüzden çeşitli kalkınma planları içerisinde özendirici teşvikler başlatılmıştır (Öznehir Çakır, 2019: 16). Tüm bu çabalar zaman içinde karşılığını görmüş ve Türkiye’de deri sektörü dada da gelişim göstermiştir.

Türkiye’de ham deri üretiminin ihtiyacı karşılayacak oranda olmaması, ham ve yarı işlenmiş deri ihtiyacını karşılamak amacı ile ithalata yönelmeyi zorunlu kılmıştır. Bu durum beraberinde bazı problemleri de ortaya çıkartmıştır. Çevre koruma yasalarının ortaya koyduğu çeşitli baskılar ve bireylerde çevre bilincinin her geçen gün artması ile arıtma tesisi gereksinimi bir zorunluluk haline gelmiştir. Ancak Karacasu’daki gibi küçük deri işletmelerinde üretim gerçekleştiren tabaklar bu arıtma tesislerinin yüksek maliyetini karşılayamayacakları için çevreye duyarlı üretim yapabilmeleri işletmelerin çalışmalarını kısıtlamış ve üretimin yapılmasını imkânsız hale gelmiştir. Bu yüzden de istenilen kalitede mamul deri üretmez duruma gelmişlerdir. İşletme olarak bunu karşılayamayacak durumda olan işletmeler mecburen organize sanayi bölgelerinin fırsatlarından yararlanmak için buldukları yerlerden taşınmak zorunda kalmıştır.

Geçmiş 1960’lı yıllara dayanan organize sanayi bölgeleri Türkiye’nin bölgesel kalkınma politikasında önemli bir faktör olmuştur. Tercih edilmesindeki en büyük etkenler arasında ekonomik açıdan ülke olarak kazanç sağlama ve dengenin kurulması gerek sosyal açıdan gerekse ekonomik açıdan kalkınmanın birlikte sağlanması, belli bir hızda büyümenin gerçekleştirilmesi ve sanayileşmeye önem verilmesi yer almaktadır. İlk kurulan organize sanayi bölgesi Bursa Organize Sanayi Bölgesi (1962) ile ülkede sanayisinin gelişmesi için birçok teşvik hayata geçirilmiş ve faydasının görülmesi ile birçok ilde de eş zamanlı olarak kurulmuştur. Her geçen gün hızla kurulumu gerçekleştirilen organize sanayi bölgelerine Konya, Manisa, Gaziantep, Eskişehir ve Erzurum’da kurulanlar da eklenmiş ve daha sonra birkaç sektörü bir arada barındıran organize sanayi bölgelerinden ihtisaslaşmış organize sanayi bölgelerine geçilmiştir. Ayrıca zaman içinde il merkezlerindeki organize sanayi bölgelerine ilçelerde kurulanlar da eklenmiştir (Çetin ve Kara, 2008: 52).

Günümüzde deri organize sanayi bölgelerinde, Avrupa standartlarında, çevreye duyarlı, modern üretimlerin gerçekleştiriliyor olması Karacasu gibi kültürel anlamda mesleklerini sürdüren yörelerin ayakta kalmasını da zorlamaktadır. Son yıllarda kullanıcıların deri ürünler ile ilgili olarak beklentileri giderek artmaktadır. Bu durum Karacasu dericiliğini de olumsuz

açıdan etkilemektedir. Yaklaşık olarak elliye yakın ailenin geçimini sağladığı dericilik sektörünün giderek sıkıntılar ile baş edemez hale gelmesi ile deri işletmelerinde de çalışan tabakların sayılarında azaltmalara gidilmiş ve bazı işletmeler bu durum karşısında ayakta kalamayıp işletmelerini kapatmak zorunda kalmışlardır. Yeterli imkânı bulunan işletmeler ise Uşak Organize Sanayiye Bölgesine taşınarak faaliyetlerini orada gerçekleştirmeye devam etmektedir.

Geçmişte birçok kez Karacasu Kaymakamlığı, Karacasu Belediyesi, Adnan Menderes Üniversitesi Karacasu Memnune İnci Meslek Yüksekokulu, Karacasu Halk Eğitim Merkezi ve diğer kamu kurum ve kuruluşları ortaklaşa geleneksel olarak sürdürülen üretimlerin teşvik edilmesi ve yarı mamul ürünlerin farklı alanlarda kullanılması için çeşitli projeler yürütmüşlerdir. Bu tür girişimler sektöre dönemsel olarak hareketlilik kazandırsa da hedeflenen başarı sağlanamamıştır. Yörede yaşayan kadınların birçoğu bu tür projelere katılım göstermiş ve deriden örnek ürünler yapmış ancak ekonomik açıdan sürdürülebilirliğini sağlayamamıştır. Günümüzde halen bu iş birlikleri İşkur aracılığı ile sürdürülmeye ve bir çözüm yolu bularak sektörel canlanmanın sağlanması için girişimlerde bulunmaktadır.

Sonuç

Ülke ekonomisine gerek ulusal bazda gerekse uluslararası bazda büyük katkılar sağlayan sektörlerin bir tanesi de dericilik sektörüdür. Bu özelliğinin dışında dericilik sektörü aynı zamanda sosyal ve kültürel açıdan da kalkınma süreçlerine doğrudan etki eden önemli bir sektördür. Dericilik sektörü ülkenin sahip olduğu hayvan derilerini değerlendirmenin de ötesinde eşit gelir dağılımına katkıda bulunmak için istihdam sağlama açısından kırsal alanların kalkınmasında büyük bir rol oynamaktadır.

Bugünün ihtiyaçlarını karşılarken mevcut doğal kaynakları korumak ve gelecek kuşaklara daha güzel bir çevre bırakmak için gerçekleştirilen faaliyetler bütünü (Collin, 2004: 265) olarak tanımlanan sürdürülebilirlik aslında tüm sektörler açısından büyük bir önem taşımaktadır. Kültür ekonomisi iki farklı açıdan değerlendirilerek geleneksel kültür ve modern kültür olarak ayrılmaktadır. Bu ayrımında bahsedilen geleneksel kültürde sektörlerinin tek başına ayakta kalması maalesef günümüz ekonomisinde mümkün değildir. Dericilik sektöründe sürdürülebilirliğin sağlanması için hem özel sektörün müteşebbislerine hem de kamu kaynaklarının desteğine ihtiyaç duyulmaktadır. Kültür ekonomisi, endüstrisi ve yönetimi gibi kültürün temelini oluşturan etkenler somut ve somut olmayan kültürel miras kapsamında değerlendirildiği için gelişmekte olan ülkelerde kamusal harcamaların yapılabilmesi için yeterli özelliklere sahiptirler. Ancak Türkiye’de bu konudaki harcamalar yetersiz kalmaktadır.

Diğer tüm sektörlerde olduğu gibi dericilik sektörü de daha fazla kat-

ma değer üretmek için yüksek kaliteli ürünler üretmeye ve ihracattaki paylarını artırmaya çalışmaktadır. Özellikle 1990'lı yılların sonlarından itibaren çevre dostu üretim teknikleri kullanımına yönelen işletmeler, kendi arıtma sistemlerini kurarak ya da arıtma sistemine sahip organize sanayi bölgelerine taşınarak üretimlerinin %70'ini, çevreye duyarlı yöntemler ile gerçekleştirmeye başlamışlardır (Darende, 2014: 39). Ancak bu durumdan geleneksel üretim teknikleri ile deri işleyen küçük işletmeler olumsuz yönde etkilenmişler ve onlar ile yarışamaz duruma gelmişlerdir. Karacasu'da dericiler sitesindeki işletmeler Denizli, Uşak ve İzmir-Menemen'deki işletmeler ile karşılaştırıldığında daha küçük işletmelerdir. Bunun da sebeplerinden bazıları sektördeki istihdam ve finansal olanaklarının yetersizliği ve karlılık düzeylerinin istenilen düzeyde olmaması şeklinde açıklanmaktadır (Eröz, 2017: 143).

Her sektörde olduğu gibi deri işlemeciliği sektöründe de ekonomik durgunluk ve kriz dönemlerinde veya mevsimsel olarak işletmelerin kapasitesini düşürdüğü ve çalışan sayısını azalttığı bilinmektedir (Gün, 2010: 54). Bu durum Karacasu'da dericilik sektöründe çalışan sadece erkekleri değil aynı zamanda bu sektörde çalışan kadınları da olumsuz yönde etkilemiştir.

Karacasu'da dericilik mesleği babadan oğula geçmektedir. Yöredeki işletmelerin birçoğu geleneksel teknikler ile çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Kurumsallaşma düzeyi bu nedenle düşük kalmıştır ve aile şirketi olmaktan öteye gidememiştir. Dolayısı ile işletmelerin büyük çoğunluğunun tek kişi işletme şeklinde yapılanması tesadüf değildir. Karacasu deri işletmelerinin tek kişilik işletme şeklinde yapılanması sahip-yönetici anlayışını geliştirmiştir. Sektördeki işletmelerin tamamı işgücünü aile bireylerinden ve dışarıdan temin etmektedir. Aile bireyleri işletmelerin yönetiminde söz sahibi olurken üretimin her aşamasına diğer çalışanlar ile birebir dahil olmaktadır (Eröz, 2017: 143).

Kırsal alanlar küreselleşme ve sanayileşmenin olumsuz etkilerinden gelişmiş bölgeler ile karşılaştırıldığında nispeten uzak kalmış, otantik değerlerini daha iyi korumuştur. Gelişmiş bölgeler ise kendilerine özgü ayrı bir kültür oluşturmuştur (Bahçe, 2009: 3). Bu yüzden Karacasu deri işletmelerinden organize sanayi bölgelerine taşınmak zorunda kalanların geleneksel kültürü yaşatmaları ve sürdürmeleri beklenemez. Karacasu'daki işletmelerin "sanayi, deri sanayi" şeklinde değil de "deri işletmesi-tabakhane" olarak adlandırılması aslında kültür ekonomisi açısından oldukça önemlidir. Çünkü bu tür geleneksel işliklerde üretilen bilgiler işletmeler büyüdükçe kaybolup gitmektedir.

Birçok meslek grubu toplumun ihtiyaçlarını karşılamak için üretmiş olduğu ürün ve değerler ile sadece aile ekonomisine değil aynı zamanda ülke ekonomisine de katkı sağlayarak bulunduğu toplumun uluslararası

platformlardaki yerini belirlemede etkili olur. Geleneksel bilgi ve tecrübeye dayalı olarak ortaya çıkan birçok teknik gelenek toplumunun temel gelir kaynaklarını oluşturmaktadır. Dericilik gibi birçok sektör geleneksel bilgi ve tecrübeye temellendirilmiş olması açısından yörelerdeki icraatlarına devam etmesi gerekmektedir. Oluşturulan mesleki bilgi ve tecrübe belleği usta-çırak ilişkisi içerisinde geleneksel eğitim sistemi ile geçmişten günümüze kadar ulaştığı gibi günümüzden de geleceğe aktarımı sağlanmalıdır (Özdemir, 2018: 15).

Karacasu'da geçmişte yoğun olarak faaliyet gösteren dericilik günümüzde birçok etken dolayısı ile artık eski ihtişamlı üretimlerini gerçekleştirememekte, kapatılmak zorunda ya da taşınmak zorunda bırakılmaktadır. Geleneksel tekniklerde üretimin gerçekleştiriliyor olması bir yandan özgünlük katarken bir yandan da bazı problemleri beraberinde taşımaktadır. Özellikle işlenen deriler pazarlama aşamasında değer kaybetmektedir. Aslında işlenmiş olan derilerin piyasada daha fazla rağbet görmesi için birtakım işlemlerden geçmesi gerekirken (örneğin finisaj) bu işlemlerden geçirilmesinin mümkün olmadığı bazı işletmeler tarafından kâr payından ödün verilerek satılmak zorunda kalmaktadır. Bu tür problemler finisaj uygulaması için gerekli alt yapısı olmayan firmalarda oldukça çok yaşanmaktadır. Halbuki konu Karacasu açısından değerlendirildiğinde kültür ekonomisinde önemli bir rol oynayan dericilik sektöründe ayakta kalmayı başaran işletmelerin ne kadar daha bu mesleği sürdürebilecekleri önemli bir soru işaretidir.

Sadece erkeklerin değil aynı zamanda kadınların da ekonomik olarak güçlendiği bu iş kolu zaman içinde mamül deri üretiminde evlerden destek alarak aile bütçelerine katkı sağlamak isteyen kadınlar için de önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Hatta farklı sektörlerde çalışırken deri çanta, kemer, telefon kılıfı vb. üretimi için iş yeri açan kişilerin de olduğu bilinmektedir. Bu kişiler sadece kendi ekonomilerine değil aynı zamanda Karacasu'nun ve Türkiye'nin de ekonomisinde yer edinebilecek üretimler gerçekleştirmişlerdir. Ancak Karacasu'da faaliyet gösteren deri işletmelerinin tek tek kapanması ve taşınması sonucunda onlar da hammadde problemi yaşamaya başlamış ve işleri olumsuz yönde etkilenmiştir.

Karacasu dericiliği açısından böylesine olumsuzlukların yaşandığı bir dönemde artık hiçbir özel sektör girişimi ya da kamu kurum ve kuruluş desteği bu gidişata dur diyemez. Dolayısı ile usta-çırak ilişkisi içerisinde günümüze kadar ulaşan bilgi ve tecrübeler kaybolup gitme tehlikesi yaşamaktadır. Ancak bu bilgi ve tecrübelerle sahip ustaların halen hayatta olmaları konunun kültürel miras açısından derhal değerlendirilmesi gerektiğini düşündürmektedir.

Kapatılan deri işletmelerinde çalışan birçok usta ekonomik gelir elde etmek için farklı sektörlerde çalışmak zorunda kalmıştır. Taşınan işletme-

ler ise bazı ustaların taşınmasını sağlarken bazı ustalar ise organize sanayi bölgesinde bulunan teknolojik cihazlar nedeni ile ihtiyaç fazlası durumuna düşmüştür. Aslında bu durum konunun sosyolojik açıdan da değerlendirilmesi gerektiğini düşündürmektedir. Birçok konuyu ve alanı içine alan kültür bu çalışmada kültür ekonomisi açısından Karacasu dericiliği özelinde açıklanmaya çalışılmıştır. Ancak konu ile ilgili daha detaylı ve disiplinler arası çalışmaların bir an önce yapılması gerektiği de ortaya çıkmıştır.

Karacasu dericiliğinde yaşanan gelişim ve değişimler bir yandan da geleneksel bilgi ve tecrübeleri yok etmektedir. Gelenek kültürüne bağlı olarak yaşamlarını devam ettiren kişi ve toplumların doğa ile etkileşimlerinin sonucu olarak ortaya çıkan ürünlerin hayatın içinden çıkması demek sadece geleneksel bilgi ve tecrübelerin ortadan kaybolması değil aynı zamanda gelecek ile olan bağların da kopması anlamına gelmektedir.

Küreselleşme ve sanayileşmenin ortaya çıkardığı bilgi dünyasında bireyin, buna bağlı olarak da toplumun ekonomik ve kültürel değişim, dönüşüm ve güncellemeler yapması kaçınılmazdır (Gümüş, 2019: 234). Türk kültür kodları arasında yer alan özellikle tarım ve hayvancılık alanındaki teknolojik gelişmeler ile kentleşme, yazılı kültür eğitimi ve göç gibi toplumsal olgular geleneksel bilgi ve tecrübeler üzerinde çeşitli etkiler bırakmıştır. Geleneksel bilgi ve deneyim belleğinin yerelin arkaik yaratıları olduğu görüşü, bugün gözlenen geleneğin yeniden keşfi (New Age) gerçeği karşısında geçerliliğini yitirmiştir. Hatta arkaikliği, geleneksel bilginin güvenilirliğini ve geçerliliğini artırmaktadır (Özdemir, 2018: 6).

Bir kente ait kimlik o kentin veya çevrenin gerek doğal gerek yapay elemanları gerekse sosyo-kültürel özelliklerinin tümü ile belirlenir. Bu özelliklerin içinden en belirgin olanlar, en etkileyici olanlar o kente kimliğini kazandırır (Oğurlu, 2014: 280). Karacasu açısından da bir kimlik özelliği gösteren dericilik sektörünün sanayileşme adına farklı bir yerleşim yerinde üretimlerini gerçekleştirmesi değil yerinde ve özüne uygun üretimlerin gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Karacasu'da ham deri işlentsine ek olarak yarı mamul derilerin de işlenmesi aslında Karacasu dericilik bilgi ve tecrübesini ortaya koyması açısından birçok ip ucu vermektedir. Deriler giysi üretiminden sandalet üretimine, ayakkabı üretiminden çeşitli saraciye ürünlerin üretiminde başta olmak üzere çeşitli sektörlerde kullanılmaktayken günümüzde deri işletmelerinin Uşak Organize Sanayiye Bölgesine taşınması bu üretimleri de olumsuz açıdan etkilemiştir.

Sonuç olarak, gerçekleştirilen çalışma ile açıkça görülmektedir ki Karacasu deri işleciliğinin geleneği, geleneksel bilgi belleği ve gelenek kültürü aslında günümüzde geçmişte olduğundan daha çok anlam kazanmıştır. Yöreyle özgülü olan deri işleme tekniği farklı bir objektiften daha

çekici, zengin, özgün ve yaratı olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu geleneksel deri işleme tekniğinin kaybolmasına izin verilmeden korunması için gerçekleştirilecek çalışmalar ile yaşayan kültürel miras olarak bir hazineye, sürdürülebilir kalkınma ve refah kaynağına dönüşebilir (Özdemir, 2018: 26). Bu özelliklerin olması içinde deri işletmelerinin ekonomik anlamda kültürel bağlarına bağlı olarak faaliyetlerini Karacasu da gerçekleştirmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (2011). Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon, Yem Yayınları, İstanbul.
- Anonim, (2013). Deri ve Deri Ürünleri İmalatı Sanayi. İstanbul Sanayi Odası. İstanbul.
- Bahçe, A. S. (2009). Kırsal Gelişimde Kültür (Mirası) Turizmi Modeli-Cultural (Heritage) Tourism Model In Rural Development, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 25.
- Buner, Ö. P. ve Koyuncu Okca, A. (2016). Göl-başı (Ankara) Çömlekçiliğinin Korunması, Sorunları ve Çözüm Önerileri-Preservation, Problems and Solution Suggestions for Golbası (Ankara) Pottery, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Dergisi, Sayı: 17.
- Cevizci, A. (2005), Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Collin P.H. (2004). Ecology, Dictionary of Environment Bloomsbury Publishing Plc, London.
- Coşkun, S. N. (2016). Anadolu-Türk Kenti Geleneksel El Sanatları Aydın İli Örneği, Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu (26-28 Eylül 2016 Çorum), Hitit Üniversitesi İskilip Kaymakamlığı İskilip Belediyesi, Çorum.
- Coşkun, S. N. (2018). Türk Kültüründe Deri ve Deri Ürünlerinin Bakımı-Maintenance of Leather and Leather Products in Turkish Culture, Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, Number: 71.
- Çetin, M. ve Kara, M. (2008). Bir Kalkınma Aracı Olarak “Organize Sanayi Bölgeleri”: Isparta Süleyman Demirel Organize Sanayi Bölgesi Üzerine Bir Araştırma Üzerine Bir Araştırma-Organized Industrial Zones as a Development Tool: a Research on Isparta Süleyman Demirel Organized Industrial Zone, Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Sayı: 31.
- Darende, B. (2014). Uşak İlinde Dericiliğin İncelenmesi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Anabilim Dalı El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Melda Özdemir, Ankara.
- Dilek, A. ve Coşkun, S.N., (2007). Karacasu’da Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Dokumacılık Öyküsü. I. Uluslararası Türk El Dokumaları Kongresi (1-2 Kasım 2007-Konya). Konya, Anka Basım Yayın.
- Dilek, A. ve Coşkun, S. N. (2008). Karacasu’da Unutulmaya Yüz Tutmuş Dokumaların Çeşitli Derilerle Modernize Edilerek Canlandırılması, I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu (24-26 Nisan 2008). Ankara, Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları-1.

- Erataş, F., Alptekin, V. ve Uysal, D. (2013). Türkiye’de Kültür Ekonomisinin Gelişimine Yerel Bir Bakış-A Local Perspective on The Evolution of Culture Economy in Turkey, ANEMON Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2.
- Eroğlu, F. (2015). Davranış Bilimleri, Beta Yayınları, İstanbul.
- Eröz, H. Ö. (2017). Karacasu Deri İşleme (Tabakhane) İşletmeleri ve İşletmelerin Sosyo-Ekonomik Yapısı-Leather (Tannery) Enterprises in Karacasu County And Their Socioeconomic Situations, Journal of Social and Humanities Sciences Research, Volume: 5, Issue: 16.
- Genç, M. ve Koyuncu Okca, A. (2017). Yörüklerin Geçim Kaynağı ve Dokumalarında: Keçi-Goats in Sources of Income for And Weaves of Yuruks, Asos Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi-Journal-The Journal of Academic Social Science, Yıl: 5, Sayı: 52.
- Gökçesu, Z. (2002). Deri Teknikleri, İstanbul, YA-PA Yayınları.
- Güler, T. Şahnagil, S. Güler, H. (2016). Kent Kimliğinin Oluşturulmasında Kültürel Unsurların Önemi: Balıkesir Üzerine Bir İnceleme Paradoks Ekonomi, Sosyoloji ve Ekonomi Dergisi, Cilt: 11.
- Gümüş, İ. (2019). Bir kültür Ekonomisi Dönüşüm Serüveni: ‘Okuntu’dan ‘E-Davetiye’ye-Adventure of a Cultural Transformation Economy: E-invitation from Okuntu, RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi-RumeliDE Journal of Language and Literature Studies, Sayı: 15.
- Gün, K. (2010). Rekabetçi Yapının Oluşumunda Yerel Faktörler: Yalvaç Dericilik Sektörü Üzerine Bir İnceleme, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Kaleli, Isparta.
- Güvenç, B. (1979). İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Harmancıoğlu, M ve Dikmelik, Y. (1993). Ham Deri, Özen Ofset, İzmir.
- Haytaoğlu, E. (2006). Denizli Tabaklığı Üzerinde Ahiliğin Rolü ve Geleneksel Etkisi, Denizli 1. El Sanatları Kongresi (Uluslararası Katılımlı) 10-12 Mayıs 2006, Gazi Kitapevi, Denizli.
- İşcan, H. (1970). Türk Süsleme Sanatı, Ülkü Matbaası, Eskişehir.
- Kaigussuz, M. ve Koyuncu Okca, A. (2016). Türk Kültüründe Deve Derisinin Kullanım Alanları-The Use of Camel Leather In Turkish Culture, I. Uluslararası Devencilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu (17-19 Kasım 2016 Selçuk, İzmir)-First International Symposium on Culture of Camel-Dealing and Camel Wrestling (17-19 November 2016 Selçuk-Izmir), Sosyal Bilimler-Social Science, Cilt-Volume: 1, Selçuk Belediyesi Selçuk Efes Kent Belleği Yayınları.
- Koç, R. (2010). Türkiye’de Dericilik, Sektör İmajının Değiştirilmesi; Uygulama Örneği Türk Deri Sektörü, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları: 72, İstanbul.

- Koçan, N. (2011). Sanayi Alanlarının Dönüşümü: Uşak Eski Tabakhane Deri Sanayi Bölgesi- Conversion of Industrial Areas: Uşak Old Tannery Leather Industry Zone, Karadeniz Fen Bilimleri Dergisi/The Black Sea Journal of Sciences, Yıl-Year: 2 Cilt-Volume: 1 Sayı-Number: 3.
- Koizhaiganova, M. ve Koyuncu Okca, A. (2015). Geçmişten Günümüze Denizli’de Dericilik Faaliyetleri-Leatherwork Activities from Past to Present in Denizli, Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume: 10, Issue: 6.
- Koizhaiganova, M., Koyuncu Okca, A. ve Coşkun, S. N. (2016). Karacasu Dericiliği ve Günümüzdeki Durumu-Leatherwork in Karacasu and Its Present Status, Social Sciences (NWSASOS), Volume: 11, Issue: 3.
- Koyuncu Okca, A. (2016). Geleneksel Dokumalarda Kadın-Women in Tradition Weaving. Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 54,
- Koyuncu Okca A. ve Koizhaiganova, M. (2014). Deri Halı ve Bakımı-Production and Care of Leather Carpets, Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic , Volume: 9, Issue: 2.
- Koyuncu Okca, A., Koizhaiganova, M. ve Coşkun, S. N. (2017). Geleneksel Bir Meslek Olan Dericiliğin Canlandırılmasında Kadının Rolü: Karacasu Örneği, Kültürel Miras ve Kadın, Adnan Menderes Üniversitesi Yayınları, No: 56, Aydın.
- Oğurlu, İ. (2014). Çevre-Kent İmajı Kent Kimliği- Kent Kültürü Etkileşimlerine Bir Bakış, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, Sayı: 13.
- Önol, G. (1984). İnsanlığın En Eski Sanatlarından: Deri, Deri, Deri Sanayicileri Derneği Yayın Organı, Temmuz.
- Ömür, Ş. ve Doğan, T. (2013). Investigation of Some Physical Properties of Vaketa Leather. XXXII Congress of IULTCS Proceeding Book of Abstracts (29-31 May 2013 İstanbul/Türkiye).
- Özdemir, M. ve Çelik, D. (2013). Safranbolu İlçesinde Yemeni Yapımı/Kerchief Making in Safranbolu Sub-Province. Turkish Studies-International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume: 8, Issue: 6.
- Özdemir, N. (2009). Kültür Ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi-The Relation Between Cultural Economy and Cultural Industries with Cultural Heritage Management, Milli Folklor, Yıl: 21, Sayı: 84.
- Özdemir, N. (2018). Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi-Traditional Knowledge and Cultural Economy, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi/ Journal of Turkish World Studies, Cilt: 18, Sayı: 1.
- Öznehir Çakır, B. (2019). Ankara Etnografya Müzesi Deri Eser Koleksiyonu Saracıye ve Ayakkabı Örnekleri Üzerine Bir Araştırma, Ankara Hacı

Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Meral Büyükyazıcı, Ankara.

Tanilli, S. (2009). Uygarlık Tarihi, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.

Tepeköylü, İ. (2016). Kent İmgesinin Kültür Ekonomisine Dönüşüm Örneği: İzmit ve Pişmaniye-The Sample of a City Symbol's Integration into Its Cultural Economics: Izmit and Turkish Fairy Floss, International Journal of Academic Value Studies, Volume: 2, Issue: 4.

Yelmen, H. (1998). Kazlıçesme'de 50 Yıl II, Ezgi Ajans Reklamcılık ve Yayıncılık, İstanbul.

Bölüm 6

VAN GOGH'UN RESİMLERİNDE KULLANDIĞI SARI RENK VE RENGİN PSİKOLOJİK AÇIDAN ELE ALINIŞI



Fahrettin GEÇEN¹

Ümit PARSIL²

1 Doçent Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, fahrettingecen72@gmail.com Orcid: 0000-0002-0787-7505

2 Öğretim Görevlisi, Adıyaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, umitparsil@adiyaman.edu.tr Orcid No: 0000-0002-1901-5400

1. Vincent Van Gogh'un Yaşamı

Van Gogh dünyaya gelmeden önce ondan önce doğan bir kardeşi 30 Mart 1852 yılında ölü olarak doğmuştu. O ölü doğan bebek, doğduğu köy olan Brabant'ta Groot Zundert'in kayıtlarında 29 numara olan Vincent Willem Van Gogh olarak geçmişti. Van Gogh'un babası Babası Theodor Van Gogh, Hollanda'da Protestan topluluğunun rahibi olup annesi ise Carventus doğumlu Bayan Anna Comelia idi. Bebeğin ölümüyle evde derin ve şiddetli bir acı yaşanmıştı. Bebek kilisenin yakınlarında bir yere gömülmüş ve bununla birlikte ailenin umutları da o mezara gömülmüştü. Fakat bu umutsuzluk çok sürmedi birkaç ay sonra Anna Comelia'nın tekrar hamile kalması yeni umutlarında tohumunu attı. Yalnız bir korku vardı acaba bu bebekte ölecek miydi? Korkular gerçek olmadı ve bu bebek hayatta kalmayı başardı. 30 Mart 1854'te dünyaya gelen bu bebeğe ölen kardeşinin ismi verildi. Bu bebek sadece ismi ile değil nüfus kaydına aynı sıra numarasıyla 29 ile de kaydedildi (Frank, 1985:22). Psikanalist Nagera birçok benzer vakayı incelemiş ve elde ettiği verilerin sonuçlarını şu bilgilerle ifade etmiştir: "araştırmalar göstermiştir ki bazı ailelerde çocuklarının ölümünden sonra anne baba önemli karakter değişimine uğramakta, bu da, kaderi ölü kardeşinin yerine konmak olan çocuğa karşı olan davranışları ciddi bir şekilde etkilemektedir. Anne babalar iki çocuğu özdeşleştirirken, zamanla iyice idealleştirilen ve tüm istek ve ümitlerinin taşıyıcısı olan çocuğun kişiliğini maalesef yedekte bırakmaya zorlama eğilimi göstermektedirler. Ayrıca ikinci çocuğu eşit değerde kabul edememektedirler. Böylece çocuk, anne babanın gittikçe büyüyen hayal kırıklığının sebebi olmakta ve tabii ki ölen çocuğun iyice idealize olan hayalinin gölgesinde kalmaktadır. Bu durumda olan çocukların kişilikleri sık sık bozulmuş ve çarpık gelişmiştir... Çocuk güç ve tehlikelerle dolu dünyada yetersiz kalacağına ve hırpalanacağına inanır" (<https://www.biyografi.info/kisi/vincent-van-gogh>; Frank, 1985) diye aktarmaktadır.

Van Gogh köy okulunda kaba bir öğretim gördüğünden ailesi onu önce Zevenberg'deki daha sonra da Tilburg'daki bir yatılı okula gönderdi. Ölümünden kısa bir süre önce, sanat çevrelerinin ve araştırmacıların dikkatleri onun gizemli yaşamına yöneldiğinde, sanatçıyı bizzat tanıyan kişiler aranmaya başlandı. Önce onun okul yaşamını bilen tanıklar arandı ancak pek az şey elde edebildi. Hemen hemen bütün öğretmen ve öğrenciler kırmızı saçlı çocuk hakkında hiçbir şey hatırlamıyordu. Onların zihinlerinde ne yaptıklarıyla ne de belirgin özellikleriyle hiçbir iz bırakmamıştı bu kırmızı saçlı çocuk. Genç Vincent büyük ölçüde 1868 Mart'ında Zundert'e döndü ve 1869 Temmuz'unun sonuna kadar orada kaldı. Van Gogh Arles'e çok fazla uzakta olmayan akıl hastanesi Saint Remy'e gidip kaldı. Bunu yapmaktaki temel amacı ise sanatçının kendi içsel yalnızlığına bürünebilmesi, toplumdan uzaklaşmak ve kendini hem toplumdaki hem de toplumu kendinden korumaktı. Gözetim altındaki hastane hayatı başlan-

gıçta Vincent'e yaradı. Önceleri "sanatçı kaçıklığı" olarak nitelendirdiği nöbet tekrarlanınca, iyileşme umudunun bir hayal olduğu ortaya çıktı. O zaman durumunu büyük bir gerçekçilikle, çılgınlık karşısındaki batıl korkulardan uzak bir şekilde değerlendirdi. Hastalığı herhangi bir hastalıktan farklı değildi ve Van Gogh, ara ara nöbetler geçiriyordu. Vincent bu süreç içerisinde de daha iyi düşündüğünü ve zihinsel açıdan geliştiğini fark etmeye başlamıştı. Benzer hastalık nöbetleri geçiren hastalarla bir araya geldiğinde, bu serapları ilk gördüğü an kapıldığı dehşet duygusundan kurtuldu. Kendisiyle aynı acıyı paylaşan bu insanların, başkalarına yardım etmeye ve onları korumaya hazır olduklarını fark etti. Temmuz 27, yıl 1890 sanatçı kendini göğsünden bir ateşli silah ile vurdu ve yaşadığı yere göğsünde kurşunla yaralı bir şekilde zorlukla varabildi. Ne oldu sorusuna ise şu cevabı verdi: "Hiçbir şey. Kendimi yaraladım.". Van Gogh alışagelmış şekilde yemeğe gelmeyince hancı meraklanmış gidip baktığında ise onu odasında kan kaybı içinde görmüştür. Van Gogh kendisine yardıma gelen Dr. Gachet'ye kardeşi Theo'nun adresini vermek istemiyordu. Theo ise bu acı olayı antikacı dükkânına gelen bir mektuptan öğrenmişti ve ancak ertesi gün gidebildi. Van Gogh ilk başlarda çektiği acılardan sonra, herhangi bir acı duymaz olmuştu. Theo, sevdiği piposunu içerek yatan ağabeyinin yatak ucuna oturup onun elini tuttu. Kendisiyle birlikte bir dünya yaratmış olan adam gülümseyerek hayata gözlerini yumdu (Frank, 1985). Yaşamından öldüğü zamana kadar başarısız olan Van Gogh'a deli gözüyle bakıldığı bilinmektedir. İntiharından sonra şöhret kazanan bu "deli" ressam, (<https://cloppe.com/post/4230/vincent-van-gogh>) sanat tarihinin hafızasında tipik, yanlış anlaşılmalı dahi, "çılgınlık ve yaratıcılığın bir arada olduğu söylemlerini" gösteren bir ressam olarak yer almıştır. Resim üslûbunun öğeleri fovistler ve Alman dışavurumcuları tarafından kullanılmaya başladıktan sonra 20. yüzyılın başlarında şöhreti daha da giderek artmaya başlamıştır. Sonraki yıllar boyunca çok yaygın bir eleştirel, ticari ve popüler başarıyı yakalayan Van Gogh sorunlu kişiliğinin romantik, azap çeken sanatçı idealini simgelediği önemli ama bir o kadar da hüznümlü ressam olarak hafızalarımızda yer almaktadır (<https://oggito.com/icerikler/van-goghun-hikayesi-belgesel-film/24435>).

1.5. Vincent Van Gogh'un Sanatı

Sanatçı 1886'da 33 yaşındayken Paris'e geldiğinde 6 yıldır öğrenim görmekteydi. Fakat bilgisini arttırmak için çok çalışması gerekiyordu. Cormon stüdyolarında çalışmasını ona Theo önermiş, o da büyük bir coşkuyla kabullenmişti. Okula girdiği sıralarda Emile Bernard hâlâ orada olsaydı, Van Gogh sonraları dostu olan bu genç sanatçı hakkında daha o zaman, ancak benim yarı yaşında diyebilirdi: Fakat bu harika çocuk, modellerin önünde durup poz verdikleri kahverengi örtüyü rengârenk boyadığı için, öfkeden çılgına dönmüş ustalar tarafından okuldan atılmıştı. Bernard, Van Gogh'a ilk kez, eski arkadaşlarıyla vedalaşırken rastladı. Ancak birbirleri-

ni tanıma fırsatını Cezanne'nin resimlerinin yıllarca tek pazarlayıcısı olan, boya satıcısı Pere Tanguy'un yanında buldular (Işıksaçan, 2019; Frank, 1985: 57).

Kendini sanata adanmış 1879 kışından beri Van Gogh, karakteristik hale gelen çalışma hırsını Paris'te de gösteriyordu. Emile Bernard, Van Gogh ile yazışmalarını içeren kitabının ön sözünde onun boş atölyede öğleden sonraları tek başına nasıl çalıştığını anlattı: "Hiç yorulmamacasına çiziyor, beğenmediği eskizleri yırtıyor, çizdiklerini kontrol ediyor ve zaman zaman kâğıdı yırtacak kadar hırsıyla, vahşice siliyordu". Günün birinde beyninin tüm emirlerine uyacak olan elinin henüz oynak olmamasından dolayı yakınıyordu. Elbette ki bazı aşamalar geçirmişti ama, 6 yıllık öğrenim devresinden sonra bile elinin yatkınlaşması için parmak alıştırmaları yapması gerekiyordu (Frank, 1985: 57).

'Empresyonizmden Sonra' adlı kitabında John Rewald, Van Gogh hakkında şöyle yazmaktadır: "1880 yılında 27 yaşındayken sanatçı içsel bir itişle duygularını görsel bir formda ifade etme zorunluluğu hissetmiş böylece kendiyile bir savaş içerisine girmiştir. Bir antikacının yanında çalışmış yaratıcı bir sonuca ulaşamamış resim aşkıyla dolmuş resim yapmış fakat yine de ümitvari bir sonuç elde edememişti. Fakat inanılmaz bir azim ve hırsıyla Brüssel'de, Haag'da, Nuenen'deki baba evinde ve Antwerpen'de çalışarak yatkın olmayan elinin en sonunda gözünden ve ruhundan gelen emirlere itaat etmesini sağlamıştır. Üstün yetenekli veya sanat konusunda yeterince bilgi sahibi olan diğer birçokları gibi değil de sadece, her şeyden çok resim çizmek istediği ve sabır, sebatla, çalışmayla anlatım yolunu bulacağına inandığı için en sonunda bir sanatçı olabildiği." (Frank, 1985: 57).

Başlangıçta yaptığı Jean-François Millet'den kopyaladığı dini inanın bir yansıması olan "tohum serpen adam" adlı çalışmasıdır. Bu eserde; Hz. İsa'yı tohum eken bir figür temsil etmektedir. Sıcakta bu eylemi yapması ise Hz. İsa'nın yaşamı ekmesinin temsili olarak görülmektedir. Bu eserdeki temayı ve motifleri birçok eserinde de kullandığı anlaşılmaktadır. Sanatçının birçok eserinde çiçek resimleri mevcuttur içerik olan dini olmayan bu çizimler yaşamın kendisinin bir aksetmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Arles kentinde çiçek çizimlerini öğrenip parlak günışığını yakalamayı başardıktan sonra özgüveni artmış 'tohum serpen adlı' eserini vücuda getirmiştir (<https://cloppe.com/post/4230/vincent-van-gogh>).

"Van Gogh hayatının son haftalarında, karanlık bir gökyüzü altında, buğday tarlaları tablosunu tamamlamıştır. İki basit yatay düzlemde oluşan peyzajda "aşırı yalnızlık ve üzüntü" duygusu belirli bir şekilde sezilenmektedir" (Işıksaçan, 2019:103).

Sanatçının yaşamına baktığımızda o dönemde değeri anlaşılmasa da birçok eser üretmiş ve sanat dünyasına katmıştır. Eserlerinde önemli bir

şekilde kullandığı sarı rengi dikkat çekmektedir. Van Gogh eserlerinde duygusal yaşamını ve hislerini sarı renk ile vermekte ve buna çok büyük önem vermekteydi. Onun için sarı renk tanrıyı temsil etmekte, yaşamı ve günışığını sembolize etmekteydi (<https://cloppe.com/post/4230/vincent-van-gogh>).

“Delilik ile dahilik arasındaki ince çizgiyi ya da sanatçının sınırlarda dolaşan psikolojik durumunu inceleyen pek çok çalışma vardır. Jung bu tür bir psikolojiyi ‘arketip fenomeni’⁸ ile açıklar; kişiyi çılgınlığa sürükleyen ve sınırlarda gezdiren, onun ortak bilinçdışından gelen çok kuvvetli bir arketipin çekim alanına girmesi olabilir” (Yıldırım, 2017:184). Sanatçı günümüzde de hala dahilik ve delilik arasında sorgulanmaktadır. Bu sorgu her ne kadar olsa dahi sanatının sanat dünyasına sunduğu ve kattığı yenilikler sorgulanamayacak durumdadır.

Tunalı’ya göre sanat doğa değil onda oluşan tinselliği. Van Gogh yaşadığı dönemde parlak renk anlayışı ve basit biçimleriyle ve her eserde farklı bir duruş sergilemesiyle öne çıkmaktaydı. Sanatçının eserlerindeki çığ renkleri insanların duygusal yönünü canlandırmaktaydı. Yani insanların ruhsal dünyasına biçimlerle sanatçı ulaşmaktaydı (Işıksaçan, 2019:88)

Sanatçının sanatından söz ederken “sembol” kelimesi özellikle uygunsuz gibi görünse de böyle bir kelimeyi kullanmak elbette ki yanlıştır. Semboller, eğer sanatçı zihinsel olanı anlamlı bir şekilde ifade etme çabasında ve bunun için ona dış dünyanın sunduğu birtakım imgeler ararsa, ortaya çıkarır. Vincent bunun tersine, bütün yönleriyle doğrudan var oluş anlamı kazanan doğadan yola çıkıyordu. *İnsan bir saz söğüdü çiziorsa sanki yaşayan bir şeymiş gibi* diye başlıyor, fakat hemen arkasından düzeltiyordu: *ki aslında böyledir de....* Yani bu durumda çıkış noktası düşünsel kurgu değil yaşamın kendisiydi (Frank, 1985: 14).

1.6. Sarı Renk ile Diğer Renklerin Psikolojideki Yeri ve Anlamı

Ana renklerden biri olan sarı rengi nesnel görünümü yanında kişide algısal olarak izler de bırakmaktadır. Bu algılardan bazıları düşünce ve kazanılmış bilgiye işaret etmesidir. Sarı renk kullanıldığında aklın ve zekânın bir göstergesi olarak beynin mantıklı kısmı yani sol kısmını da sembolize ettiği düşünülmektedir. Bu renk merak ve özgün düşünceye bireyleri itmekte aynı zamanda bir meydan okuma düşüncesi olarak da algılanmaktadır. Dürtüsel bir renk özelliği taşımasına rağmen düşünceleri düzenleyip gereksiz fikirleri ayrıştırarak nihai karara yönelten bir renktir. Yeni bir düşünce, fikir ve yol oluşturmada etkin bir renktir. Sarı renk kişi üzerinde hızlandırma etkisi vardır. Bu etki kişi üzerinde kaygıyı artırır. Aynı zamanda bu renk kişinin nevroitik ve duygusal yönünü de açığa çıkartır. Sarı renk mantık rengidir kişinin kendini eleştirmesini de simgeler (<https://www.kisiselgelisim.com/renklerin-psikolojisi-sari-renk-ve-sari-rengin-anlami/>).

Martel'e göre ise sarı renk: "Canlı sarı kişiyi aktif, solgun sarı ise kişiyi gevşetip dinlendirmektedir. Bu renk tüm renkler arasında genel kas sinirlerinin gücünü artıran tek renk olduğu bilinmekte, ağırkanlıları canlandırarak ve sınırları uyarıcıdır. Anlamayı keskinleştirip ve akıl işlevini artırdığı gözlemlenmiştir, belli bir iç özgürlüğün belirtisidir. Sarının eksikliği tersine yalnızlık veya değişkenlik ihtiyacına yol açar" (Martel, 1995: 90-91).

Andrews'e göre renk olarak sarı: "Kişideki öğrenme yeteneğini geliştiren ve hızlandıran bir renktir, zihinsel rahatsızlıkların tedavisinde sarı rengi kullanmak etkili olabilmektedir" (Andrews, 1995:117).

Bazı renkler ve etkileri;

RENK ADI	RENKLERİN ETKİLERİ
Kırmızı	Acıma, tehlike, tutku, heyecan verici, fedakârlık, cömertlik, zulüm, dikkat artırıcı, beyni çalıştırıcı, acıma, şiddet, sertlik, ilgi çekici, sağlık, ihsan, rahatsız edicilik, hareketlilik, sağlık, hayat dolu gibi canlılık ifade eden olumlu olumsuz durumları temsil etmektedir.
Uçuk Pembe	Nezaket, muhafazakârlık, tatlılık, yumuşaklık, mahcubiyet, çekingenlik duygusu telkin eden bir renktir.
Turuncu	Neşe veren, ısıtıcı, aşırısı huzursuz eden, önsezi, birlik olmaya yönlendirici, ışık ve verimlilik, iyimserlik zenginlik, duru sevinç, dengeli güç ifadelerini yansıtmaktadır.
Sarı	Zenginlik, bolluk, neşeli, parlak, sadakat, şeref, entelektüellik, hırs, iddia, özgürlük, canlılık, aktif hale gelme, dinlendirme, gevşetme, anlama, akıl işlevi artırma, hastalık, kıskançlık sorumsuzluk, güvensizlik gibi manaları da taşımaktadır.
Kahverengi	Ciddiyeti ve olgunluğu temsil etmektedir. Yatıştırıcı bir yönü vardır.
Taba	Neşe, yönlendirici, gerçekçi, ısrar edici, kararlılık, aile güvenliği, evcilik gibi hissel ve anlamsal ifadeleri vardır.
Yeşil	Doğayı ifade eden bu rengin sakinleştirici ve serinleştirici bir yanı vardır. Sessizlik, hayat, verimlilik, doğa, büyüme, inancı ve bilgeliliği ifade eder. Yeşilin kendi içindeki farklı tonları farklı etkiler yaratabilir. Yeşil rengi adaleti, güveni, saygıyı ifade etmekte renk abartıldığında ise otoriter, küstah alaycı bir ifadeye dönüşmektedir.

Mavi	Mavi, hoşnutluğu, huzuru, heyecan gidericiliği, iş birliği, iyi niyeti, merhameti, açık sözlülüğü, dürüstlüğü yansıtır. Ayrıca mavi, gevşeme ve rahatlık, uyku getirici, kasılmayı giderici, ağrı kesici, esneklik, özgürlük, ciddiyet, yumuşak başlılık, anlaşma, uzlaşma, yer yer tembellek ve pasiflik etkileri ve yansımaları çağrıştırmaktadır.
Mor	Bu rengin otorite, asalet, ihtişam, haklılık, ciddiyet, mesafe, itibar, egemenlik, dini otorite, ölüm, kaos, ilahi aşk, kendini adama, aşk ile aklın birleşimi, utanç, bazı büyük alanlarda huzursuzluk ve korku ve gibi etki ve yansımaları vardır.
Beyaz	Beyazın birlik, açıklık, saflık, şeffaflık etkileri taşır.
Siyah	Siyahın suçluluk, yas, pişmanlık, uyuşmazlık, suçluluk gibi etkilerinin yanında dinlendirici, sonsuzluk gibi etkileri ve yansımaları da vardır.

Tablo 1: Renk Türlerinin Psikolojik Etkileri (alıntulayan Martel, 1995, s. 85); (aktaran Özdemir, 2005, s. 393).

RENKLERİN FARKLI KÜLTÜRLERDEKİ ANLAMLARI					
KIRMIZI VE TONLARI	MAVİ VE TONLARI	SARI VE TONLARI	YEŞİL VE TONLARI	BEYAZ VE TONLARI	SIYAH VE TONLARI
Çin: Köprülenin rengi, iyi şans, kullama, çağırma	Avrupa ülkeleri: Tasik edici, doğülerde gelirse "Mavi bir şey" verme geleneği	Avrupa ülkeleri: Mutluluk, umut, keyif, korkaklık, tehlike, kuvvetsizlik	Çin: Sağlık, refah ve uyum	Avrupa ülkeleri: Evlilik, malekler, doktorlar, hastaneler, barç	Avrupa ülkeleri: Yas, cenaze, etim, başkaldırı, soğukkanlılık, dinlendiricilik
Çerokiler: Zafer, başarı	Çerokiler: Mağlup etmek, beta	Asya: Gökemli, kutsal	Japonya: Hayat	Japonya: Matem, beyaz karanlık ölümü temsil eder	Çin: Taraftar renk
Güney Afrika: Yas/Matem rengi	İran: Yas, cenazetin ve maneviyatın rengi	Çin: Asalet, besleyici	İrlanda: Tüm ülkenin sembolü,	Çin: Matem, ölüm	Tayland: Kötü şans, kötülük, mutsuzluk
Batılı Toplumlar: Heyecan, sevgi, aşk, tutku, durmak	Çin: Ölumsuzlük	Mısır: Yas	ABD: Para	Hindistan: Mutsuzluk	Musevilik: Mutsuzluk, kötü şans, kötülük
Musevilik: Fedakarlık, gıınalı Japonya: hayat Hristiyanlık: fedakarlık, tutku, sevgi	Hinduizm: Kutsalın rengi	Japonya: Cesaret	Batılı toplumlar: Bahar, yeni doğum, gııteek, Saint Patrick Günü, Noel (Kırmızı ile birliktir)	Doğulu toplumlar: Cenaze	Avustralyalı Aborijinler: Halkın rengi, törenlerde sürülen boyu
	Hristiyanlık: İsa'nın rengi	Hindistan: Tüccarlar			
	Orta Doğu: Korunma	Budizm: Bilgelik			
	Dünya Geneline: "Güvenli" renk				

Tablo 2: Renklerin Farklı Kültürlerdeki Anlamları (<https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/>).

Siyah	Beyaz	Gri	Kırmızı	Mavi	Lacivert	Yeşil	Sarı	Mor	Pembe
Ağırılık	Yenilik	Denge,	Hareketlilik,	Kurtarıcı,	Bağlılık,	Sakinlik, Huzur,	Anlık,	Yaratıcı,	Aşk,
Güç,	Güvenilirlik,	Tarafsızlık,	Canlılık,	Sakinleştirici,	Güven,	Güvence, Barış,	Dikkat	Nevrotik,	Sakinlik,
Tutku,	Umut,	Hareketsizlik,	Cinsellik,	Modernlik,	Otorite,	Sağlık, Büyüme,	Bolluk,	Aşkımadık,	Şehvet,
Hırs,	Saflik,	Sakinlik,	Hırs,	Sadakat,	Kendine,	Hayat, İyileşme,	Tevfik,	Varlık,	Saygı,
Hürân,	Masumiyet,	Güvenlik,	Kararlılık,	Belirleyici,	Güven,	Para, Doğallık	Açıklık,	Fantazi,	Feminen,
Matem,	Asalet,	Karakter,	Tehlike,	Huzur,	Kontrol,	(Çevrecilik),	Samimiyet,	Saygınlık,	İddialı,
Ölüm	Yalınlık,	Otorite,	Talepkâr,	Profesyonellik,	Sorumluluk,	Kibarlık,	İyimserlik,	bilgelik,	Özen,
	İlgisizlik	Olgunluk	Cesur,	Barış, Hıymn,	İletişim,	Farkındalık, inanç,	Akadayaça,	İtibar,	Duyarlılık
			Açlıyret	Verimlilik		Denge, Eşlilk,	Neşeli		
						Refah,			

Tablo 3: Renklerin Anlamları (<https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/>).

1.7. Van Gogh'un Eserlerinde Kullandığı Sarı Renkler

1.7.1. Van Gogh'un 'Ayçiçekleri' adlı eseri



Görsel 1: *Van Gogh, Ayçiçekleri, Tual Üzeri Yağlı Boya, 1888, 73x92 cm, Sompō Japan Museum of Art, Tokyo, Japonya. (<https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-aycicekleri>)*

Van Gogh 'Ayçiçekleri' adlı bu eserinde sarı, kahverengi ve tonlarını ağırlıklı olarak kullanmıştır. Bu eserde kullanılan renk ve dokular soft ve kadifemsi mat bir etki taşımaktadır. Vazo içerisine konulmuş ayçiçekleri solmuş ve boynu bükük bir görünümündedir. Sanatçı adeta kendi yaşamını dile getiriyor gibidir. Zeminin kahverengi duvarın ise sarı renkte olması, nesnelerin duruş görünümü ve renklerin duygusal anlamı açısından bakıldığında sanatçının yaşadığı çıkmazlığı ve buhranını ifade ettiği ihtimalini güçlendirmektedir. Sanatçının bu eserinde geleneksel biçim formu olan spiral ve helezonik fırça darbelerinden çok lokal bir uygulama ile realist bir ifade biçimiyle eseri vücuda getirdiği anlaşılmaktadır.

1.7.2. Van Gogh'un ‘Sandalye ve Pipo’ adlı eseri



Görsel 2: *Sandalye ve Pipo. 1888. Tual Üzeri Yağlı Boya 92x73 cm*
(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-sandalye-ve-pipo-4003/>).

Van Gogh Sandalye ve Pipo adlı eserinde ana tema olarak üstten bakışla hafif sağa çapraz bir ahşap sandalyeyi bir iç mekanda etüt etmiştir. Sandalyenin üzerinde yalnızca tütün ve pipo yer almaktadır. Aslında pipo ile tütün tüketen Van Gogh bu eserinde sandalyeyi adeta kendiyile eşleştirmiştir. İç mekanda evde ve tütünüyle yalnızlığını sanki yansıtmış gibidir. Mavi, sarı ve kahverengi ağırlıklı çalıştığı bu resimde sanatçı sarı ve nüanslarını yalnızlığı ve yaşadığı buhranı temsil eder gibi kullanmıştır.

1.7.3. Van Gogh'un 'Teras Kafe' adlı eseri



Görsel 3: *Teras Kafe*. 1888. Tual Üzeri Yağlı Boya 81x65,5 cm (The Great Artist, Van Gogh Book 1; http://www.vggallery.com/international/turkish/paintings/p_0467.htm).

Van Gogh 'Teras Kafe' adlı eserinde sarı rengini, çarpıcı ve baskın bir şekilde açık koyu ilişkisi kurmada yardımcı bir renk olarak kullanmıştır. Yine bu resim de sarı kahverengi ve nüanslarını baskın bir şekilde görebilmekteyiz. Karanlığın içinde oluşan bir aydınlık ışığın görünümü sarı rengin etkisiyle kendini hissettirmektedir. Bu resimde mekânda baskın görülen sarı renk, figürler ile eşleştirilerek zenginliği ve refahı simgelediği düşünülebilmektedir.

1.7.4. Van Gogh'un 'Buğday Tarlası ve Kargalar' adlı eseri



Görsel 4: *Buğday Tarlası ve Kargalar*, 1890. Tual Üzeri Yağlı Boya 50.2x103 cm (The Great Artist, Van Gogh Book 1; <https://www.sanatabasla.com/2014/06/bugday-tarlası-ve-kargalar-wheatfield-with-crows-van-gogh/>).

Van Gogh bu eserinde diğer eserlerinde de sıkça kullandığı mavi, sarı, kahverengi üçlüsünü kullandığını görmekteyiz. Sanatçı bu eserinde, özellikle resimlerinde kişisel üslubunda yer alan çizgisel spiral ve helezonik fırça darbelerini kullanmıştır. Resmin genelinde görülen bu çizgiler resme büyük bir dinamizm kazandırmıştır. Resimde çizgileri öyle kendi içerisinde bir denge ve düzende kullanmıştır ki kargaların hareketliliğini resimde ne bastırması nede yok etmiştir. Resme tinsel açıdan baktığımızda çizgisel hareketler ve sarının baskınlığı bir ruhsal daralma hissi vermektedir. Ayrıca kargaların gidiş hareketliliği ve manzara da uzanan bir yol olması bu hissi güçlendirmektedir.

1.7.5. Van Gogh'un 'Vincent'in Yatak Odası' adlı eseri



Görsel 5: Vincent'in Yatak Odası. 1889. Tual Üzeri Yağlı Boya 56.5x74 cm (The Great Artist, Van Gogh Book 1).

Sanatçı Vincent'in 'Yatak Odası' isimli eserinde de sarı, mavi ve kahverengi ağırlıklı çalıştığı görülmektedir. Kapalı bir iç mekân çalışan sanatçının bu eserinde ufuk noktasına dikkat ederek bir perspektifsel çizim yaptığı fakat arka duvarda eğri bir çizim yaparak, aşağı doğru eğilen resim çerçeveleri, nesnelere çizerek gerçekle hayal arasında bir git gele izleyiciyi soktuğu anlaşılmaktadır. Sanatçının diğer eserleriyle karşılaştırıldığında bu eserin farklı olduğu, hayalimsi eğri duvar çizgisi, aşağı doğru eğilen resim çerçeveleri, nesnelere ve perspektifsel yatak çizimi sanatçının ruhsal ve zihinsel açıdan sorun yaşadığı düşüncesini akla getirmektedir. Yatağın boş olması yine yalnızlığa bir gönderme olduğu düşündürmektedir. Sarı

ve kahverengi tonlarının yoğunluğu da yalnızlığı ve ruhsal buhranı simgeleyen görsel bir algı oluşturmaktadır.

Frank'ın bizlere aktardığına göre Van Gogh, Nuenen'den yazdığı son mektubunda, renklerin değerlerine olan kuvvetli inancını şöyle ifade etmektedir:

“Doğanın renkleri yerine paletin renklerini kullanmayı amaçlayan bir ressamın doğru, iyi yaptığını anlayabilir miyim? Bir erkek veya bir kadının kafası tanrısal güzellikte değil midir? Tam tamına kopya ederek doğanın tonlarını güzelleştirmek isteyen insan başarılı olamaz: geriye doğaya paralel olan, ama bazen tam olmayan veya doğayla tam uyuşmayan renk skalasının yeniden yaratılması kalır” (Frank, 1985: 71-72).

1.8. Yöntem:

Çalışmada Van Gogh'un hayatında yaşadığı buhranlar ve psikolojik etkisi literatür taramasıyla ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır, yine sarı rengin psikolojideki yerini ortaya çıkarmak amacı ile literatür taramasına gidilmiştir. Çalışma nitel araştırma yöntemi ile yapılmış olup Van Gogh'un resimlerinde özellikle göze çarpan sarı rengin kullanıldığı resimler incelenmiş olup bu incelenen eserlerden 5 tanesi araştırma örnekleme olarak kullanılmıştır. Araştırmanın sınırlılığı Van Gogh'un eserlerindeki sarı rengin analizi olmuştur.

1.9. Sonuçlar:

Araştırmanın sonucunda Van Gogh'un eserlerinde sarı ve türevlerinin özellikle kullandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca sanatçının yaşadığı ortam ve iklimin de bu rengi kullanmasına katkı sağladığı ve sanatçının yaşamında yaşadığı gel-gitlerin buhranların sanatçının bu rengi kullanmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Van Gogh'un akıl hastanesine yatmış olmasının temel amacı sanatçının kendi içsel yalnızlığına bürünebilmesi, toplumdaki uzaklaşmak ve kendini hem toplumdaki hem de toplumu kendinden korumak olmuştur. Bu durumda sanatçıyı, yalnızlığı ifade edecek biçimsel, tinsel ifadelerle itmiştir. Özellikle sanatçının yalnızlığını ve buhranlarını biçimsel ve tinsel açıdan sarı ve türev renkleriyle yansıttığı düşünülmektedir. Ayrıca bazı eserlerinde ise sarı rengi refah ve güç göstergesi olarak yardımcı bir eleman, renk ögesi olarak kullanmıştır. Sanatçı birçok eserinde mavi, sarı ve kahverengi üçlüsünü kullandığı gözlemlenmiştir. Sanatçının sarı rengin özelliklerinden daha çok nevrotik ve duygusal yönünü eserlerine yansıttığı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Andrews, Ted. (1995). Renklerle Tedavi, (Çev. Tuğrul Ökten) Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- Frank, Herbert. (1985). Van Gogh, (Çev. Ülkü Akçar, Emel Şatıroğlu), Alan Yayıncılık: 43 Yaşam İncelemeleri Dizisi: 8, İstanbul.
- Işıksaçan, E. Gamze, (2019), “Color as an Expression Indicator in Vincent van Gogh’s Paintings”, Journal of Current Research on Social Sciences, Y. 2019, S. 9/2, s. 87-108.
- Martel, Ghislaine D. (1995). Ben Enerjiyim. (Çev: Arzu Ünel) Arion Yayınevi, Başvuru Kitapları Dizisi: 01, İstanbul.
- Yıldırım, C, (2017), “Transandant -Aşkın- İdealizm Deneyiminde Bir Düşünür-Sanatçı Örneği Olarak Vincent Van Gogh”, Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi, Y. 2017, S. 19/40, s. 180-193.
- <https://www.biyografi.info/kisi/vincent-van-gogh> Erişim Tarihi: 13.12.2020
- <https://cloppe.com/post/4230/vincent-van-gogh> Erişim Tarihi: 19.10.2020
- https://www.abdiibrahim.com.tr/docs/default-source/default-document-library/sorumluluk/van-gogh/katalog/van-gogh-alive-katalogu_tr.pdf?sfvrsn=4
- <https://www.kisiselgelisim.com/renklerin-psikolojisi-sari-renk-ve-sari-rengin-anlami> Erişim Tarihi: 19.10.2020
- <https://oggitto.com/icerikler/van-goghun-hikayesi-belgesel-film/24435> Erişim Tarihi: 11.11.2020

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: <https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-aycicekleri> Erişim Tarihi: 17.12.2020
- Görsel 2: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-sandalye-ve-pipo-4003/> Görsel 3: The Great Artist A library of their lives, times and Paintings Van Gogh Book 1 Library og Congress Catalog Card Number 77-930-77 ISBN 0-8343—0006-0 Erişim Tarihi: 17.12.2020
- Görsel 3: The Great Artist A library of their lives, times and Paintings Van Gogh Book 1 Library og Congress Catalog Card Number 77-930-77 ISBN 0-8343—0006-0
- http://www.vggallery.com/international/turkish/paintings/p_0467.htm Erişim Tarihi: 17.12.2020
- Görsel 4: The Great Artist A library of their lives, times and Paintings Van Gogh Book 1 Library og Congress Catalog Card Number 77-930-77 ISBN 0-8343—0006-0

<https://www.sanatabasla.com/2014/06/bugday-tarlası-ve-kargalar-wheatfield-with-crows-van-gogh/> Erişim Tarihi: 17.12.2020

Görsel 5: The Great Artist A library of their lives, times and Paintings Van Gogh
Book 1 Library og Congress Catalog Card Number 77-930-77 ISBN
0-8343—0006-0

Tablo 1: Özdemir, Tülay. (2005). Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler,
Çukurova Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(2):391-401

Tablo 2: <https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/> Erişim Tarihi: 20.10.2020

Tablo 3: <https://www.arkhesanat.com/renklerin-anlami/> Erişim Tarihi: 20.10.2020

Bölüm 7

GESTALT GÖRSEL ALGI KURAMININ YARATICI KULLANIMI; FİĞÜR ZEMİN VE ODAK NOKTASI İLKELERİ



Birsen ÇEKEN¹

Merve ERSAN²

1 Profesör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, birsen.ceken@hbv.edu.tr ORCID ID: 0000-0001-8112-992X

2 Araştırma Görevlisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, merve.ersan@hbv.edu, ORCID ID: 0000-0003-0587-7875

1. Giriş

Gestalt kelimesi, Almanca’da birleşik bir model, şekil, form veya yapı anlamına gelir. 1920’lerde Berlin’de ortaya çıkan Gestalt Psikolojisi, zihnin olayları tekil öğelerden ziyade bütün formlarda nasıl algıladığını anlamaya çalışmıştır. Belirli özelliklerin bir bütün olarak anlamlandırılması, Gestalt Psikolojisinin temelidir. Gestalt psikologları algılama, öğrenme ve biliş gibi süreçlerin parçalara ayrılarak anlaşılamayacağını savunmuş; bütünsellik, iç götü ve problem çözme gibi süreçlerle ilgilenmişlerdir. Gestalt teorisinin özü, dünyanın mantıklı ve tutarlı bir bütün olduğu, gerçekliğin anlamlı parçalar halinde düzenlendiği ve doğal birimlerin farklı yapılara sahip olduğu inancıdır (King vd. 1994).

Gestalt’ın görsel algı ve tasarımla ilişkilendirilmesi psikolojide tanıttıktan kısa bir süre sonra, Max Wertheimer, Wolfgang Kohler ve Kurt Koffka gibi teorisyenler tarafından görsel algı alanına uygulanması ile olmuştur. Bu teorisyenlerin üzerinde durdukları nokta, göze aynı anda birçok farklı sinyalin gelmesi ile bunları organize etmek için görsel algının çevreyi birimsel formlar veya gruplar olarak algılamasıdır. İnsanlar görsel tanımlarını karmaşık şekiller, renkler, desenler, dokular ve eylemler gibi düzenli görsel unsurlara dayandırır. Bu görsel tanıma prosedürü, organizasyon sürecini basitleştiren bilinçsiz bir çıkarım mekanizması aracılığıyla gerçekleşir. Bu nedenle, algısal organizasyon süreci, en benzer görsel unsurların bir arada gruplandırılmasını gerektirir (Akt: Chiu, Lo, ve Hsieh, 2017).

Algısal organizasyon, ortak bir temel nedenden kaynaklanan duyuşal ilkeleri gruplamak için, yapısal organizasyonu duyuşal veriye dayatma yeteneği olarak tanımlanır (Akt: Ersan, 2019). Gestalt psikologları, algısal deneyimlerin izole edilmiş parçalar ile değil, parçalarını oluşturdukları bir bütün içinde yerlerine, rollerine ve işlevlerine göre anlamlı birimler halinde gruplandırıldığını ileri sürmüşlerdir (Wagemans vd., 2012).

Gestalt ilkeleri algısal girdinin bölünmez biçimler ya da “Gestalt” olarak adlandırılan bütünler olarak nasıl düzenlendiğini tanımlamayı amaçlar. Bu tür formlar, çeşitli bölümleri gruplandırılmış veya bir araya getirilmiş olarak algılanır ve böylece görsel alanın geri kalanından ayrılır (Richtsfeld vd, 2014). Gestalt ilkeleri bütünü yapısının daha küçük parçalarla nasıl şekillendiğini tanımlayarak birçok görsel tasarım tekniğinin başarısını açıklamıştır. Gestalt teorisine göre; bir imajın parçaları, farklı bileşenler olarak çözümlenebilir ve değerlendirilebilir. Ayrıca bir imajın bütünü onun parçalarının toplamından farklı ve daha anlamlıdır (Akt: Ersan, 2019)

2. Tasarımda Gestalt İlkeleri

Gestalt teorisi, ortaya çıktığından beri grafik tasarım da dahil olmak üzere birçok araştırma alanını etkilemiştir. Görsel unsurların birlikte nasıl

çalıştığı, Gestalt psikologlarının ve tasarımcılarının ortak kaygısı olmuştur. Araştırmalar, görsel unsurların çeşitli şekillerde ilişkilendirildiğini ortaya çıkarmış, Gestalt psikologları, tasarımcılar için oldukça önemli araçlar haline gelen görsel algının temel ilkelerini özetleyen listeler oluşturmuştur. Bu nedenle Gestalt Teorisi, grafik tasarımda bir temel oluşturur. Bu ilkeler, zihnin farklı görsel bileşenleri aynı grubun parçası olarak nasıl algıladığını açıklamaya çalışır. Ancak, Gestalt ilkelerinin literatürde kesin bir listesi bulunmamaktadır. Farklı Gestalt psikologlarının ortaya koyduğu ilkelerin birçoğu yakından ilişkili olduğundan aralarında ayırım yapmak zordur. İlk olarak tartışılan ve sıklıkla kullanılanlar; pragnanz (sadelik), yakınlık, süreklilik, benzerlik, kapanma ve simetri ilkeleridir (Richtsfeld vd, 2014). Bu çalışmada yer verilen ilkeler, orijinal olarak Max Wertheimer (1923), Stephen Palmer (1994, 2002) ve diğer çağdaş Gestalt teorisyenleri tarafından önerilenlerin bir kombinasyonudur.

2.1. Pragnanz (Sadelik) İlkesi

Algı, sunulan görselleri sadeleştirmek ve anlayabildiği şeylere dönüştürmek için bilinçsiz bir çaba gösterir (Fisher ve Smith-Gratto, 1999). Sadelik ilkesi, zihnin her şeyi en basit haliyle algıladığını ifade eder. Bu ilke tasarım açısından önemlidir, çünkü yaratıcılık ve sadelik birleştirildiğinde etkili tasarımlar ortaya çıkar. Tasarımda sadelik, izleyicinin anlamlandırma sürecini tetiklemek için tasarımda göstermeye çalışılan şeyin rahatlıkla bulmasını sağlamakla ilgilidir.

2.2. Yakınlık İlkesi

Yakınlık ilkesine göre, bir ortamdaki birbirine yakın olan şekiller, noktalar veya desenler gibi unsurlar aynı grubun parçası olarak kabul edilir (Fisher ve Smith-Gratto, 1999). İzleyici, birbirine yakın bulunan öğelerin ilişkili olduğunu, uzak olanların ise ilgisiz olduğunu varsayarak birbirine yakın nesnelere tutarlı bir obje olarak algılar (Akt: Esan, 2019). Tasarımda boşluk ve hizalama uygun bir şekilde kullanılarak benzer ya da ilişkili unsurlar gruplandığında etkili bir gruplama oluşur. Böylelikle karmaşık bilgi kontrol edilebilir birimlere indirgenmiş olur. Tipografiden örnek vermek gerekirse doğru karakter aralığı gözün harfleri kelime olarak algılanmasını sağlarken, harf aralığı gereğinden fazla tutulduğunda kelime yerine tek tek harfler olarak görünür ve okunurluğu bozar.

2.3. Benzerlik İlkesi

Fisher ve Smith-Gratto'ya göre (1999) nesnelere birbirlerine benziyorlarsa, aynı gruba ait olarak algılanır. Renk, boyut veya yön gibi ortak özellikler taşıyan nesnelere birlikte gruplanma eğilimindedir (Akt: Chiu, Lo, ve Hsieh, 2017). Uçar (2004), benzerlik ilkesini, "benzer biçimlerin grup içinde birlikte algılanmasına karşın, aslında birbirinden farklı olması durumu" olarak açıklamıştır (Akt: Ersan, 2019). Benzerlik ilkesi tasarımda renk,

boyut, yön, doku ve hatta yazı tipleri kullanılarak tetiklenebilir. Örneğin, dergi, katalog, kitap gibi çok sayfalı bir belgede belirli tipografik stiller ile bir tasarım oluşturmak, okuyucunun hangi parçaların başlık, hangilerinin alt başlık ve hangilerinin metin olduğunu anlamalarına yardımcı olur.

2.4. Simetri

Simetrik öğeler aynı grubun parçaları olarak algılanır. Tasarımda belirli bir bölme çizgisine göre tarafların boyutu, şekli ve konumu dengelendiğinde bu iki taraf bir bütün olarak kabul edilir. Bu ilişki, bu unsurların tek bir figür olarak algılanmasını sağlar.

2.5. Süreklilik (Devam) İlkesi

Devam, gözün çizgiler, yollar veya eğriler gibi kesintisiz figürleri takip etme konusundaki doğal eğilimini ifade eder. Belirli bir grup öğe birbiriyle hizalı ise, bunlar görsel olarak ilişkilendirilir. Süreklilik ilkesi, izleyicinin gözünü sayfadaki odak noktasına çekmek için kullanılabilir.

2.6. Kapanma (Tamamlanma) İlkesi

Görsel algı boşlukları kapatmaya ve tamamlanmamış formları tamamlamaya eğilimlidir. Kapalı bir figürün parçaları, aynı gruba ait olarak algılanır. Yeterli alan bırakıldığında nesnenin özüne ilişkin ipucu bulunuyorsa nesne eksik çizilmiş bile olsa göz eksik alanı doldurarak görseli bütün olarak algılar. Örneğin, bir dairenin veya karenin bir parçası eksik olsa bile, şekle ilişkin yeterli görsel ipucu bulunuyorsa göz bu şekli tamamlar. Kapanma ilkesi logo tasarımında sıklıkla kullanılır.

2.7. Ortak Kader İlkesi

Ortak kader ilkesi, aynı yönde hareket eden unsurların bir arada gruplanma eğilimidir. Diğer bir deyişle, görsel öğeler aynı yönde birlikte hareket ettiğinde ya da hareket ediyor gibi gözüktüğünde, tek bir grubun parçası olarak algılanır.

2.8. Figür-zemin ilişkisi ilkesi

Gözün bir nesneyi algılamasındaki temel koşul, figür ve zeminin birbirlerinden ayrılmasına ilişkindir. İnsan gözü ön ve arka planı ayırt eder. Figür-zemin ilkesi, tasarımdaki hangi unsurun figür, hangisinin ise zemin olarak algılanacağını açıklamaya yardımcı olur. Figür, odaktaki unsur iken, zemin ise figürün arkasındaki arka plandır. Gestalt psikolojisine göre figürün anlamı onun zemin ile olan ilişkisinden, aynı şekilde zeminin anlamı da onun figür ile olan ilişkisinden ve bu ilişkilerin oluşturduğu bütünden kaynaklanır (Ersan, 2019).

Genellikle kompozisyondaki en küçük nesne figür olarak, geriye kalan büyük alan ise zemin olarak algılanır. En basit ifadeyle, pozitif alan olarak da bilinen figür, zeminde görsel olarak baskın olan ve vurgulanan

görüntü ya da görüntüleri ifade eder. Negatif alan veya arka plan olarak anılan zemin ise; figürün üzerine yerleştirildiği ve onu çevreleyen alandır. Bir görüntüde, figür ya da zemin daha baskın olabilir. Ancak bazı durumlarda göz, şekli zemin olarak algılayabilir. Örneğin, Resim 1’de bulunan görselde, bir bakışta beyaz vazö figür ve siyah alan zemin olarak görünürken, diğesinde tam tersi şekilde siyah alanlar insan yüzü, beyaz alan zemin olarak algılanabilmektedir.



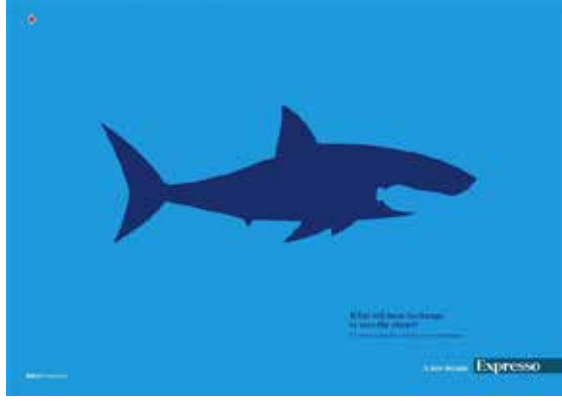
Resim1: Rubin vazosu

Kaynak: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Rubin2.jpg>

Bu araştırmanın temel konusu olan figür zemin ilişkisi ile yapılan vurgu, tasarımda odak noktası oluşturur. Odak noktası, tasarımda verilmek istenen mesajın en önemli unsurlarının yerleştirildiği ve vurgulanan alandır. Bu nedenle, araştırmada figür zemin ve odak noktası ilkeleri ilişkilendirilerek ele alınmıştır.

3. Figür-Zemin ve Odak Noktası İlkesinin Grafik Tasarımda Yaratıcı Kullanımı

Figür-zemin ilkesi, gözün nesnelere arka planlarından ayırma eğilimine dayanır. Tasarımda genel olarak figürün dikkat çekmesi, zeminin ise figürü desteklemesi ve izleyicinin dikkatini dağıtmaması istenir. Tasarım; renk, doku ya da referans noktası gibi unsurlarla bir denge yarattığında, figür kolaylıkla fark edilir. Bu alan aynı zamanda tasarımın odak noktasıdır. Tüm tasarım öğeleri figür ya da zemin oluşturur ve bu ikisi arasındaki ilişki, tasarımın temel bileşenidir. Figür ve zeminin nasıl düzenlendiğine ve dengelendiğine bağlı olarak, izleyicinin gözü belirli odak noktalarına yönlendirilebilir ve bu odak noktaları mesaj iletmek için kullanılabilir. Örneğin, Resim 2 de bulunan deniz kirliliği ve plastik atıklar konulu sosyal içerikli reklamda; bir pet şişe, köpekbalığının ağzını oluşturacak şekilde stratejik olarak yerleştirilmiştir. Figür zemin ilişkisi içinde doğal yaşam ve atık ile ilgili nesnelere yaratıcı şekilde birleştiren tasarım, sosyal içerikli mesajı çarpıcı bir şekilde iletmektedir.



Resim 2: Bir gazete için yapılan sosyal içerikli basın ilanı

Kaynak: <https://campaignsoftheworld.com/print/expresso-newspaper-expresso-2020/>

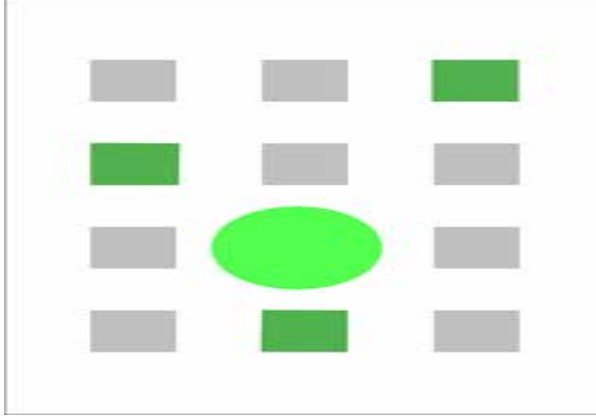
Göz her zaman bir odak noktası arar. Odak noktası, izleyicinin gözünü bir görüntünün en önemli kısımlarına veya vurgulanmak istenen alana çeken kısımdır. Odak noktası kompozisyonun küçük bir bölümünü bile kaplıyor olsa tasarımın genelini etkiler. Bu bağlamda figür zemin ilişkisi, tasarımın mesajı iletme biçiminde önemli bir fark yaratabilir. Odak noktası izleyicinin dikkatini çeker ve izleyiciyi görsel mesajı takip etmeye ikna eder (Akt: Chang, Dooley ve Tuovinen, 2002).

Becer, (1999) grafik tasarımın amacını iletişim ve estetik açıdan kaliteyi zirveye taşımak olarak belirtmiştir. Bu amaç doğrultusunda mesajın doğru ve etkili iletebilmesi yalnızca tasarım ilkelerinin bilinerek etkili bir şekilde işlenmesiyle mümkün olabilmektedir (Tuğrul ve Akengin, 2020, s.271). Grafik tasarımda mesaj iletme kaygısı taşıyan her görsel sunumun bir odak noktası bulunmaktadır.

Herhangi bir tasarım sayfası, illüstrasyon ya da fotoğrafta, ilk olarak göze çarpan bir çekim merkezi bulunmaktadır. Hem vurgu hem de odak noktasını oluşturan bu merkez, bir tasarım alanı içinde figürleri, grupları ve çizgileri konumlandırmak için kullanılabilir. Tasarımda vurgu yaratmak için birçok seçenek bulunmaktadır; çizgi, şekil, renk, doku, kütle gibi diğer birçok öğe kullanılabilir. Vurgu çoğu zaman, izleyiciye bir mesajı iletmek, kullanıcıyı harekete geçirmek ya da yönlendirmek amacıyla kullanılır. Örneğin bir web sitesinde kayıt, satın alma veya oturum açma butonlarının vurgulanması gerekir.

Yalnızca grafik tasarımda değil, resim, mimari, moda tasarımı gibi birçok sanat ve tasarım alanında kullanılan odak noktası ve vurgu, izleyicinin dikkatini belirli bir unsura çekmeyi amaçlar. Bu, bir içerik alanı, bir görüntü, web içeriklerinde bir bağlantı veya bir buton vb. olabilir. Vurgulanan alan, kompozisyonda odak noktası oluşturur, ancak her odak nokta-

sı güçlü bir şekilde vurgulanmamış olabilir. Örneğin, Resim 3’te bulunan kompozisyonda yeşil renkteki daire ve üç kare, diğer unsurların önüne geçtikleri için odak noktalarıdır. Bunlar gri renkteki kareler ile kütle, şekil ve renk açısından tezat oluşturmaktadır. En çok dikkati çeken daire ise, tasarımdaki hem baskın odak noktası hem de vurgulanan unsurdur.



Resim 3: Geometrik şekillerle oluşturulan odak noktası ve vurgu örneği

Kaynak: Görüntü yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

Figür zemin ilişkisi web site ve mobil uygulamalar gibi kullanıcı etkileşiminin devreye girdiği grafik arayüzlerde daha da önemlidir. Bu arayüzlerde buton, arama çubuğu gibi etkileşim sağlayan unsurların zeminden ayrılması, verimli bir kullanıcı deneyimi sağlamak açısından önemlidir. Gölgeleme ve kabartma gibi efektler, figür ve zemini ayırtmak için kullanılabilir.

Tasarım ve ilkeleri, plastik sanatlar ve diğer birçok disiplin ile ilgili önemli kavramlardır (Türkmenoğlu ve Akengin, 2016). Odak noktası birçok farklı şekilde oluşturulabilir; bu amaçla plastik sanatları oluşturan bileşenler (çizgi, form, renk, değer, doku vb.) ve denge, kompozisyon, ritim, karşıtlık, karşıtlık gibi tasarım ilkeleri (Arslan, 2012) kullanılabilir ya da bozulabilir. Boş bir sayfa ya da ekran olasılıklarla doludur (Akt: Pehlivan, 2015a, s.92) Bu araştırmada odak noktası ve vurgu oluşturmada renk, ölçek, beyaz boşluk, işaret, denge, şekil ve doku, bulanık arka plan ve doğrudan bakış kullanımı incelenmiştir.

3.1. Renk ve Kontrasta Göre Odak Noktası

Renk, çok güçlü bir tasarım elemanıdır ve tasarım üzerindeki herhangi bir elemanın vurgulanmasında oldukça etkindir (Akengin, Arslan, ve Yayçılı Özen, 2017). Bunun yanı sıra, izleyicinin kararlarını etkilemek için duygusal bağları kullanmak önemli bir husustur ve renklerin duygular üzerinde önemli bir etkisi vardır (Pehlivan, 2015b, s.590). Renk, tasarımdaki bir veya daha fazla öğeye dikkat çekebilir. Renk ile odak noktası zıt renk-

ler, açık-koyu, soğuk-sıcak, nötr ve doymuş renklerin birlikte kullanımıyla oluşur. Renk seçimi, kullanıcının tasarımda nasıl ilerlemesi gerektiğine uygun olmalıdır. Örneğin, iki alan birbiriyle tamamen zıt olduğunda, göz bir alana veya diğerine çekilir. Bu özellik, belirli bir eyleme dikkat çekmek için kullanılabilir. Diğer yandan, dramatik renk kontrastları hızlıca dikkat çekerken; daha yumuşak geçişler, gözün daha yavaş hareket etmesini sağlar, böylece daha sakin bir bilgi akışı sağlanabilir. Resim 4'te bulunan ilk iki reklam görselinde soğuk ve sıcak renk kontrastı kullanılmış, sıcak renkli alanlarda odak noktası oluşturulmuştur. Üçüncü görselde, ışık etkisi ile açık koyu ton değerleri oluşturulmuş, ışığın düştüğü alan vurgulanmıştır. Dördüncü görselde ise zeminde nötr renkler, figürde ise doymuş, parlak sarı rengin yarattığı kontrast ile sarı renkli kalem odak noktası olmuş ve vurgulanmıştır.



Resim 4: Renk ile oluşturulan odak noktası reklam örnekleri

Kaynak: <http://www.fubiz.net/en/2014/03/05/creative-illustrations-for-intel/> <https://colbyphillips66.wordpress.com/2017/07/01/sharpie-ad/>

3.2. Ölçeğe Göre Odak Noktası

Bir tasarımdaki tüm öğeler, renk ve şekil bakımından farklı olsalar bile benzer ölçülerde olduklarında, odak noktası oluşturmak için farklı bir yol izlemek gerekir. Tasarım unsurları küçükse, ölçek olarak daha büyük bir görsel izleyicinin gözünü odaklar. Benzer şekilde, tasarım unsurları ölçek olarak büyükse, odak noktasındaki unsur küçültülerek dikkat üzerine çekilebilir. Örneğin, Resim 5'te bulunan reklam sayfasında kahve çekirdeği, zemin neredeyse yok olacak şekilde büyütülerek vurgulanmış, sağ altta bulunan logo ile birlikte iki farklı odak noktası elde edilmiştir. Sağda bulunan reklam sayfasında ise dalga ve yelkenli arasında ölçek farklılığı ile kontrast oluşturulmuş, bu iki unsur sayfada odak noktası oluşturmuştur.



Resim 5: Ölçek ile oluşturulan odak noktası içeren reklam görselleri

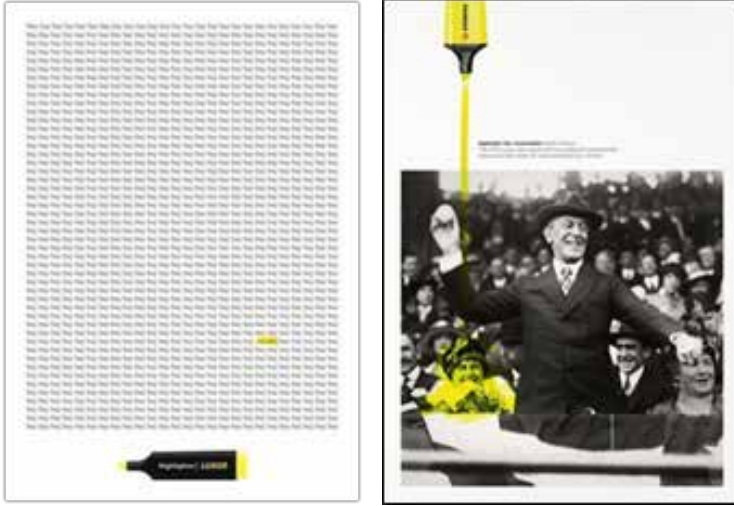
Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_coffee_bean

3.3. Beyaz Boşluk ile Oluşturulan Odak Noktası

Figürü çevreleyen alan, dikkat çekilmek istenen öge kadar önemlidir. Tasarımda boş alan anlamına gelen beyaz boşluk ya da negatif alan, belirli bir unsura dikkat çekmek için kullanılabilecek önemli bir araçtır. Şüphesiz, negatif alan herhangi bir renkte olabilir. Bir görsel unsurun etrafındaki beyaz alan artırılarak, akış bozulur ve dikkat bu alana çekilir. Tasarıma negatif alan eklemek, izleyicinin dikkatini toplamasına yardımcı olur.

Vurgulanmak istenen bir ögenin etrafındaki boşluğun belirgin kalması önemlidir. Bu boşluğu vurgulamak için belirli bir unsur grubun geri kalanından izole edilebilir. İzolasyon, Gestalt ilkelerinden yakınlık ile de ilişkilidir. Yakınlık ilkesi, birbirine yakın öğelerin tek bir grup olarak algılandığını savunur. Bir öge bu gruptan ayrıldığında odak noktası oluşturur.

İzole etmenin diğer bir yolu da çerçeve kullanmaktır. Çerçeveler, belirli bir figürün çevresinde sınır oluşturarak, o figürün önemli olduğunu anlatan bir geçiş yaratır. Grafik tasarımda çerçeveler sıklıkla kullanılır, bunun en basit örneği; bir metni çerçevelemek için sayfada mutlaka kenar boşluklarının bulunması olabilir. Resim 6'da bulunan reklam görsellerinde beyaz alan ve çerçeve kullanılarak odak noktası oluşturulmuş, kalem figürleri izole edilerek soldaki görselde yazı dokusu ve sağdaki görselde fotoğraf ile birlikte iki farklı odak noktası elde edilmiştir.

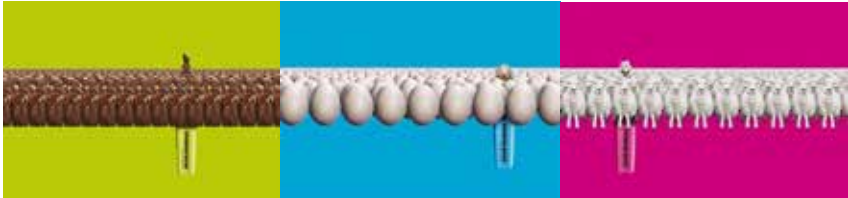


Resim 6: İzolasyon yöntemi ile oluşturulan odak noktası içeren reklam görselleri
Kaynak:

<https://digitalagencynetwork.com/stabilos-highlight-the-remarkable-campaign-keeps-taking-credits-on-social-media/>

3.4. İşaretle Odak Noktası

Tasarımda, sayfanın genel yönünü belirlemek için belirli bir doğrusal akış kullanılır. Bu akış değiştirildiğinde, akışın kesildiği nokta dikkat çeker. Nesnelere, bir çizgi boyunca hizalanarak bir hareket yolu oluşturacak şekilde düzenlenebilir. Vurgulanmak istenen figür bu yolun sonunda veya onu kesintiye uğratacak şekilde konumlandırıldığında izleyicinin gözü odak noktasını bulur. Örneğin tasarımın genelinde yatay çizgiler bulunuyorsa, dikey bir çizgi öne çıkar ve göz onu yakalar; bu nedenle vurguyu anlamlı hale getirmek önemlidir. Resim 7’de bulunan reklam görsellerinde odak noktaları bu şekilde oluşturulmuş, ayrıca tekrar yönteminden faydalanılmıştır. Bir tasarım öğesini tekrarlamak, gözün o öğeyi takip etmesini sağlar. İzleyicinin gözü tekrarın kendi içindeki düzenini kabul ederek, farklı bir unsur görene kadar tasarımın izini sürer.



Resim 7: İşaretle odak noktası oluşturulan örnek reklam görselleri

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/stabilo_easter_bunny

3.5. Dengeye Göre Odak Noktası

Simetrik bir denge, tasarımda kullanılan nesnelere eşit ağırlık verir. Tasarımdaki öğeleri simetrik bir şekilde hizalamak, gözün takip etmesi için bir akış sağlar. Hizalama özellikle tipografide sıklıkla kullanılır. Göz belirli bir yolu takip ederken, hizalanmamış bir öğe dikkat çeker. Resim 8’de simetrik denge ile oluşturulmuş odak noktası örnekleri görülmektedir.



Resim 8: Simetrik denge ile oluşturulmuş reklam ve afiş örnekleri

Kaynak: <https://reecebrooks.wordpress.com/2012/09/27/analysis-of-aqua-pura-advert/>

<https://www.imdb.com/title/tt1542344/mediaviewer/rm1114080768/>
<http://www.creativeadawards.com/always-good/>

Asimetrik bir düzenleme ile dengeyi bozmak, dengesizlik noktasının olduğu yere dikkat çeker. Bu noktaya en önemli görsel ya da mesaj yerleştirilerek vurgulanabilir ve iletişim kurulabilir. Tasarımda simetri her zaman gerekli değildir ancak, denge her zaman gereklidir. Simetrik bir denge ile odak noktası kullanılmadığı durumlarda üçte bir kuralı ve altın oran gibi yöntemler ile odak noktası oluşturulabilir. Üçte bir kuralı ve altın oran, grafik tasarım, resim, fotoğrafçılık ve birçok sanat alanında sıklıkla kullanılan kompozisyon ilkelerindedir. Bu yöntemler asimetrik dengeyi tutarlı şekilde oluşturmaya yardımcı olur. Üçte bir kuralı eşit ölçülerde üç sütun ve üç satır oluşturacak şekilde kompozisyon alanının dokuz eşit parçaya bölünmesi ile uygulanır. Odak noktalarını oluşturan kesişim noktalarına yerleştirmek, kompozisyonun uyumlu ve dengeli olmasını sağlar. Resim 9’da bulunan reklam tasarımlarının odak noktaları üçte bir kuralı uygulanarak oluşturulmuştur.



Resim 9: Üçte bir kuralı ile oluşturulan odak noktası kullanılan örnek reklam görselleri

Kaynak: <https://www.shutterstock.com/blog/essential-guide-rule-thirds>

Altın oran ise, hoş ve estetik forma ulaşmanın bir kuralı olarak birçok araştırmada incelenmiştir. Altın oranın, bir ürünün potansiyel tüketici üzerinde sahip olabileceği estetik izleniminin geliştirilmesine katkıda bulunduğu kanıtlanmıştır. Altın oran kuralı ile ilgili süregelen tartışmalar olsa da, bu oran günümüz tasarımında sıklıkla kullanılmaktadır (Akt: Avramovic vd., 2013, s.29). Resim 10'da bulunan reklam ve web sitesi tasarımlarında odak noktaları altın oran kullanılarak oluşturulmuştur.



Resim 10: Altın oran kullanılarak oluşturulan örnek reklam ve web sitesi görselleri

Kaynak: <https://visme.co/blog/visual-advertising-techniques/>

3.6. Şekil ve Doku ile Odak Noktası

Tasarımda benzerlik ilkesi kullanıldığında, vurgu yaratmak için bir nesne, diğer nesnelere farklı hale getirilir. Benzer şekillerden oluşan bir grup içinde, farklı bir şekil kullanmak anında göze çarpar. Amaç, tasarımda diğer tasarım öğelerinden farklı, öne çıkan bir odak noktası oluşturmaktır. Resim 11'de bulunan reklam sayfasında çevredeki diğer unsurlardan farklı olan araba görseli, odak noktası oluşturmuştur. Sağda bulunan reklam görselinde ise zeminde kullanılan ağaç dokusunun kendi içinde bulunan çizgiler ve bunların yönü, odak noktası oluşmasına katkıda bulunmaktadır.



Resim 11: Şekil benzerliği ve doku ile odak noktası bulunan basılı reklam örnekleri

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/319896379751985210/> <https://www.pinterest.com/pin/157274211957965116/>

3.7. Odak dışı arka plan kullanımı

Odak dışı ya da bulanık zemin kullanımı, figür ve zemin arasında ayırım yaratmanın bir yoludur. Arka plan bulanık olduğunda göz net olan objeye odaklanır. Örneğin, Resim 12’de bulunan reklam görsellerinde figür ve zeminlerde renk tonları benzer kullanılmasına rağmen, zemin bulanıklaştırılarak figürlerin dikkat çekmesi sağlanmıştır.



Resim 12: Odak dışı zemin kullanımı içeren reklam görselleri

Kaynak: <https://www.adeevee.com/aimages/201905/10/brit-weight-control-cat-food-fat-cats-outdoor-print-414593-adeevee.jpg> <https://photogallery.indiatimes.com/celebs/celeb-themes/most-creative-advertisements/articleshow/38988778.cms>

3.8. Doğrudan bakış kullanımı

Odak noktası oluşturmanın bir yolu da doğrudan bakış kullanımınıdır. Bu teknik dikkat çekmek amacıyla özellikle reklamcılıkta sıklıkla kullanılır. Örneğin Resim 13’te bulunan reklam görsellerinde sırasıyla kuş ve insan gözleri kullanılarak odak noktası oluşturulmuştur. Solda bulunan fotoğraf makinesi reklamında kuş gözü ve fotoğraf makinesi lensi ilişkilendirilerek iki ayrı odak noktası oluşturulmuş, kuş gözü kırmızı renkle vurgulanarak öne çıkması sağlanmıştır.



Resim 13: Doğrudan bakış kullanılan reklam görselleri

Kaynak: <https://adpiller.com/blog/banner-tips-words-and-imagery/>
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Martian_\(film\)#/media/File:The_Martian_film_poster.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Martian_(film)#/media/File:The_Martian_film_poster.jpg)
<https://perfumediary.com/beauty-news/gucci-pour-homme-ii-perfume-ad/>

Sonuç

Bir tasarımın izleyici tarafından nasıl algılandığını ve yorumlandığını anlamak, grafik tasarımda büyük önem taşır. Bu çalışmada, görsel uyarıcıların nasıl anlamlandırıldığını anlamak için tasarım alanına uyarlanmış bir psikoloji hareketi olan Gestalt'ın temel ilkelerinden figür zemin ve odak noktası ilkelerinin grafik tasarımda kullanımı incelenmiştir.

Figür-zemin ilişkisi, bir kompozisyon içindeki şekilleri, alanı veya formları ifade eder. Figür zemin ilişkisi ile oluşturulan odak noktaları, izleyicinin görmesi veya anlaması istenen temel görsel unsurlardır. Kompozisyon içinde bulunan diğer unsurlar odak noktasını destekleyici hale gelir. Odak noktaları, bir kompozisyon içinde izleyicinin dikkatini çeken ilgi, vurgu veya farklılık alanlarıdır. Odak noktası oluşturmak için bir unsura daha fazla görsel ağırlık verilerek diğerlerinden daha fazla hakimiyete sahip olacak şekilde tasarlanır. Görsel ağırlığı ne kadar büyükse, bir o kadar çok göze çarparak ve hakimiyet sergileyecektir. Bir tasarımda birden fazla odak noktası olabilir ve iletilmek istenen mesajla bağlı olarak, odak noktaları birbirleriyle rekabet edebilir. Ancak vurgu bir noktada ağırlaşır. Bu durumda ilk görülmesi gereken unsur vurgulanarak dikkat çekilebilir.

Figür zemin ilişkisi, odak noktası ve vurgu birlikte çalışan tasarım ilkeleridir. Her tasarımın bir odak noktasına ihtiyacı olmayabilir. Ancak bir fikir veya mesaj iletmek isteyen tasarımlarda odak noktaları oluşturmak kaçınılmazdır. Vurgu ise, önemli alanlarda kullanıcı etkileşimini kolaylaştırır. Kullanıcının ya da izleyicinin dikkatini çekmek için en az iki farklı unsur gereklidir. Bir öğenin öne çıkması için, diğer unsurlar arka planda kalmalıdır. Diğer bir deyişle, tasarımda bir görsel hiyerarşi sağlamak için bazı öğelerin diğerlerine hâkim olması gerekir. Bunun yanı sıra, bir kompozisyonda her şey aynı anda öne çıkamaz ve çok fazla unsuru vurgulamak, esas önemli alanları görünmez hale getirir.

Kaynaklar

- Avramovic, D., Vlastic, G., Kasikovic, N., ve Ivan, P. (2013). Applicability of golden ratio rule in modern product design. *Journal of Graphic Engineering and Design*, 4(1), 29-35.
- Akengin, G. Arslan, A. Yayçılı Özen, A.Ç. (2017). Logo Tasarımında Renk. *idil*, 6 (31), s.1077-1088.
- Arslan, A. (2012). An analysis of teaching methods used at the course of basic design. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* (51)172 – 176
- Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarımı*. Dost Kitabevi, Ankara.
- Chang, D., Dooley, L., ve Tuovinen, J. E. (2002). *Gestalt theory in visual screen design: a new look at an old subject*. In Proceedings of the Seventh world conference on computers in education conference on Computers in education: Australian topics-Volume 8 (pp. 5-12). Australian Computer Society, Inc.
- Chiu, Y. P., Lo, S. K., ve Hsieh, A. Y. (2017). How colour similarity can make banner advertising effective: Insights from Gestalt theory. *Behaviour & Information Technology*, 36(6), 606-619.
- Ersan, M. (2019). Çocuklara Yönelik Tablet Oyunlarında Grafik Kullanıcı Arayüzü ve Kullanılabilirlik: Bir Oyun Uygulaması Tasarımı. *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Fisher, M., ve Smith–Gratto, K. (1999). Gestalt theory: a foundation for instructional screen design. *Journal of Educational Technology Systems*. 27 (4): 361–371.
- King, D. B., Wertheimer, M., Keller, H., ve Crochetière, K. (1994). The legacy of Max Wertheimer and Gestalt psychology. *Social Research*, 907-935.
- Palmer, S. E. 2002. “Perceptual Grouping: It’s Later than You Think.” *Current Directions in Psychological Science* 11 (3):101–106.
- Palmer, S. E. (2002). Perceptual grouping: It’s later than you think. *Current Directions in Psychological Science*, 11(3), 101-106.
- Pehlivan, Z. (2015a). E-Kitaplarda Tipografik Tasarım Önerileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(15), 91-101.
- Pehlivan, Z. (2015b). Evaluation of 2014 local elections candidate campaign images. *Global Journal on Humanities and Social Sciences*, 1(1).
- Richtsfeld, A., Mörwald, T., Prankl, J., Zillich, M., & Vincze, M. (2014). Learning of perceptual grouping for object segmentation on RGB-D data. *Journal of visual communication and image representation*, 25(1), 64-73.

- Tuğrul, D., ve Akengin, G. (2020). Yeni ürün gruplarının oluşturulmasında grafik tasarımın etkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 269-286. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.673016>
- Türkmenoğlu, H. ve Akengin, G. (2016). Hareketli Grafik Tasarım Sürecinde Yazı Devinimi. *idil*, 5 (20), s.895-908. Doi: 10.7816/idil-05-23-07
- Wagemans, J., Elder, J. H., Kubovy, M., Palmer, S. E., Peterson, M. A., Singh, M., ve von der Heydt, R. (2012). A century of Gestalt psychology in visual perception: I. Perceptual grouping and figure-ground organization. *Psychological bulletin*, 138(6), 1172.
- Wertheimer, M. (1923). Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. II. *Psychologische forschung*, 4(1), 301-350.

Bölüm 8

GRAFİK TASARIMDA SOYUTLAMA



Gültekin AKENGİN¹

Merve ERSAN²

1 Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, gultekin.akengin@hbv.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-5399-2731

2 Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, merve.ersan@hbv.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-0587-7875

1. Giriş

Soyut kelimesi, Latince uzaklaşmak anlamına gelen “abstrahere”den gelir. Soyutlama eylemi belirli bir noktadan başlar ve o noktadan uzaklaşır, ancak o noktaya da bağlı kalır. Soyutlama, bir kavram, görüntü veya formdaki öğelerin indirgenmesi, basitleştirilmesi, bozulması veya geliştirilmesidir. Soyutlama, izole etme süreci, böyle bir sürecin ürünü, ya da birçok şeyde gözlemlenen ortak bir özellik veya ilişkidir (Kim, 2017). Bu noktada bir tür deformasyondan da bahsedilebilir. Sanatçı ya da tasarımcının soyutlamayı kullanması, bir şeyin özünü ortaya çıkarma çabasını ifade eder. Sanatçının bu öze; bir nesnenin belirli bir örneğine veya belirli bir zaman anına özgü her şeyi atarak, yalnızca temel, evrensel özelliklerini bırakarak ulaştığı düşünülmektedir (Zimmer, 2003, s.1285)

Somut, belirli bir şeye atıfta bulunurken, soyut o belirli kavramı kapsayan bir tür veya genel karakteri ifade eder. Örneğin, dikdörtgen soyut bir kavram iken; kapı, çerçeve gibi belirli dikdörtgen nesnelere somuttur. Soyut terimi uzayda veya zamanda bulunmayan şeylere atıfta bulunmak için kullanılır; diğer yandan fiziksel nesnelere ve olaylar somuttur. Birçok tanımda somut kavramının soyutla tezat oluşturduğu belirtilse de Hegel, somut ve soyut karşıtlığını ortadan kaldırmıştır. Hegel’e göre somut, parçalara ayrılabilen bütün ve karşılıklı ilişkidir. Soyut ise somutun karşıtı olarak değil, gelişmesinin bir aşaması henüz açığa çıkmamış bir “somut” olarak ele alınmalıdır (Akt: Müezzinoğlu, Sungur ve Çınar, 2017).

Soyutlama kavramı ise, bir şeyin ayırt edici özelliklerinden birini düşünce yoluyla yalıtıma ve o özelliği nesnenin öbür özelliklerinden bağımsız olarak ele almaya dayanan düşünsel işlem olarak tanımlanmaktadır (Müezzinoğlu, Sungur ve Çınar, 2017). Soyutlama, nesnelere ve insanları temsil eder, ancak bunu belirli bir amaç için biçimlerin değiştirilmesi veya manipülasyonu ile gerçekleştirir. Soyutlama yapma ve kullanma kapasitesinin, yargı oluşturma, deneyimlerden öğrenme ve çıkarım yapma gibi daha yüksek bilişsel işlevler için gerekli olduğu düşünülmektedir (Kim, 2017). Çağdaş sinirbilimci Semir Zeki’ye göre (2001), soyutlama yeteneği, hafızanın sınırlamaları nedeniyle bir gereklilik olarak evrimleşmiş olabilir.

Soyut sanat için non figüratif (figüratif olmayan) kavramı da kullanılır. Diğer yandan benzerlikler yaratmayı ve bir şeyi yeniden üretmeyi amaçlayan “temsil” kavramı soyutlamanın zıttıdır. “Temsili” ve “nesnel” form, gerçekçi bir şekilde, gerçeğe yakın ve çok az sapma ile tasvirdir. Nesnel olmayan formlar ise, nesnelere nasıl görüldüğüne bağlı değildir. Örneğin bir harf formu fonetik bir sesi sembolize eder; ancak geometrik, doğrusal veya eğri olabilir ve herhangi bir nesneyi doğrudan temsil etmez. Bir şeyi soyutlamak, onu basitleştirmek, birkaç temel noktaya ve temel forma indirgemektir. Birçok sanat eseri, bu iki uç arasındaki yer alır. Max

Bill soyut sanatı, “Somut, daha önce görünür olmayan, belirgin olmayan bir şeyin temsilidir. Somutlaştırmanın amacı, soyut fikirleri, algılanabilmeleri için gerçeğe dönüştürmektir” sözleri ile ifade etmiştir. Bill’in buradaki iddiası, nesnel olmayan resimlerin gerçek dünyanın daha soyut versiyonları değil, zihinsel yapıların daha somut versiyonları olduğudur. Bu ifade, sanatın ancak, bireysel ifade ile ortaya çıkabileceği anlamına gelir (Akt: Zimmer, 2003, s.1286).

İnsanoğlu varoluşundan bugüne kadar içgüdüsel veya kurgusal olarak soyutlama eylemini birçok amaçla gerçekleştirmiştir ve bu amaçlardan hareketle soyutlama çok farklı şekillerde ifade edilmiştir (Müezzinoğlu, Sungur ve Çınar, 2017). Soyutlama yalnızca sanat alanlarında değil felsefe, bilim ve psikiyatride de yaygın olarak tartışılmaktadır. Soyutlama bir stil değil, birçok farklı stil ve hareketi içeren bir ifade yöntemidir.

2. Sanat ve Tasarımda Soyutlama

Soyutlama sanat tarihi boyunca en eski mağara resimlerinden mozaiklerde, çini işçiliğinde, geometrik desenlerde ve süslemelerde ortaya çıkmıştır. Geçmişin sanat eserlerindeki formlar, desenler, yazılar hatta ustalık öyle doygun bir noktaya gelmiştir ki, modern dünyanın dahi bazen cevabını zor bulduğu, yeniden üretimlerinin neredeyse mümkün olmadığı bir zirve noktasıdır bu (Baskın, 2018, s.60).

19. Yüzyılın başlarında Romantizm dönemi, sanatın taklit ve idealleştirme üzerindeki vurgusunu reddeden fikirler öne sürmüş ve bunun yerine hayal gücünün ve bilinçdışının rolünü vurgulamıştır (Britannica, 2015). Zamanla bu dönemin birçok ressamı bu tutumları kabul etmeye başlamıştır. 20. yüzyılın Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm ve Op Art hareketleri, sanat ve doğal görünüm arasındaki boşluğu vurgulamıştır. Bu sanat akımları figüratif bir temanın yerine biçimleri sadeleştirmiş, nokta, çizgi, alan ve sınırlı sayıda renklerle soyutlamayı kullanarak alışılmış gerçeklik tasvirini ve bakış açılarını ortadan kaldıran ifade biçimleri oluşturmuştur. Wassily Kandinsky, 1910-11’de, hiçbir tanınabilir nesne içermeyen, tamamen soyut resimler çizen ilk modern sanatçı olarak kabul edilir. Soyut sanatın önde gelen temsilcilerinden Kandinsky, nesnel olmayan çalışmalarında saf formu çizgi, şekil ve renkleri kullanmıştır (Resim 1). Kandinsky’nin yanı sıra Robert Delaunay, Kazimir Malevich ve Vladimir Tatlin gibi sanatçılar I.Dünya Savaşı’ndan önceki yıllarda soyut sanata yönelmiştir. Dönemin sanatçılarının birçoğu temsilin terk edilmesini hoşnutsuzlukla karşılamış olsa da Birinci Dünya Savaşı sırasında, Hollanda’da de Stijl ve Zürih’te Dada grubunun ortaya çıkışı soyut sanatın ifade alanını daha da genişletmiştir (Britannica, 2015).



Resim 1: Intersecting Lines, 1923, Wassily Kandinsky kaynak: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Wassily-Kandinsky/557692/Intersecting-Lines,-1923.html>

Soyut sanat, başlangıçta az ilgi görmüş olsa da, II.Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk akımı büyük bir etki yaratmıştır. İkinci Dünya Savaşı ve sonuçları soyutlama arayışının başlıca nedenleri arasındadır. İnsanların yaşadığı savaşın yaralarının neden olduğu depresyon, onu izleyen sanayileşme, bireycilik fikrinin uyanması, kırdan kente göç gibi değişimlerin etkileri sanatta kendini göstermiş, sanatçıyı çıplak gözle görüleni aktarma çabalarından uzaklaştırmaya başlamıştır (Çeken ve Çelik 2016, s.26). 1950'lerden beri soyut sanat, Avrupa ve Amerika resim ve heykellerinde kabul görmüş ve yaygın olarak uygulanan bir yaklaşım olmuştur (Britannica, 2015).

1950'li yıllarda özgür demokrasi Türkiye'ye her yönüyle yenilikler getirmiş, resim ve heykel sanatı yüzünü soyut resme çevirmiştir. Bu, Türk resim sanatı açısından çok önemli bir gelişmedir (Çeken ve Arslan, 2016a). Özellikle 1953-1954 yıllarında Türkiye'de soyut resme ilgi artmaya başlamıştır (Çeken ve Çelik, 2016, s.26).

Soyut sanatta anlatım, ifade işlevinden daha baskın olmuştur. Plastik sanatları oluşturan çizgi, form, renk, değer, doku gibi bileşenler (Arslan, 2012) soyut sanatın temel unsurlarıdır. Sadeleştirme ve stilize etme, soyutlama yöntemleridir. Soyutlama söz konusu olduğunda, bir nesnenin özünü yakalama amacı, doğru ve ayrıntılı benzerliği resimlemekten farklı bir durum haline gelir. Bu durum, figüratif temsilden giderek uzaklaşmayı ifade eder. Figüratif sanattaki objeler, evler, köprüler, yollar ve ağaçlar çizgilere ve renk alanlarına indirgenerek kendi içlerinde nesnelere haline gelir. Bazı eserlerde ise bunun ötesinde tamamen geometrik soyutlamaya dönüşür.

Tasarım ve sanatta soyutlama, temsili formların değiştirilmesi, basit şekillere indirgenmesi, ancak yine de asıl olanla bağlantıyı sürdürmesidir. Örneğin, Resim 2’de bulunan kadın ikonu, orijinalinden çıkarılan temel görsel unsurlar kullanılarak oluşan soyut biçimi ile kadın kavramını temsil etmektedir. Orijinal kadın görselinde bulunan birçok unsur çıkarılmış olsa da kadın imgesi ile soyutlanmış hali arasındaki bağlantı hala mevcuttur.



Resim 2: Soyutlanmış kadın sembolü

Kaynak: https://www.freepik.com/free-icon/woman_878239.htm

Çocuklarda ilk zihinsel imgeler ikinci yaşın ortalarına denk gelen duysal-kinetik dönemin sonunda ortaya çıkmaktadır (Arslan, 2013, s.56). Arnheim (1947) soyutlamanın algısal sürecine odaklandığı “Algısal soyutlama ve sanat” isimli makalesinde küçük çocukların resimlerini incelemiş; çocukların, belirli bir kafanın ayrıntılarından çok, yuvarlaklık gibi daha kolay anlaşılır genel nitelikleriyle çizim yaptıklarını belirtmiştir. Bu konuda önceden ileri sürülen açıklama, çocukların algıdan çok hafızadan çizdikleridir. Arnheim, bu açıklamayı reddederek algısal soyutlamanın aslında temel bir işlem olduğunu ve yalnızca çocukların değil, yetişkinlerin de soyutlamayı belirli olandan daha kolay algıladığını savunmuştur. O halde soyutlama, oldukça temel bir algısal işlemdir. Bu, soyutun temsili olandan daha önce algılandığı Gestalt temelli bir algı teorisine yol açar. Bu açıdan bakıldığında ilkel olarak görülen ve figüratif temsillere yönelik zayıf girişimler olarak düşünülen sanatın çoğu, kendi içlerinde soyut temsiller olarak görülebilir. Yirminci yüzyıl ressamlarının çoğunun ilkel sanattan ilham aldığı düşünülmektedir (Zimmer, 2003).

Gombrich (1960), soyutlama ile ilgili süreci tersine çevirerek farklı bir yaklaşımda bulunmuş, soyut resimlerin yaratılmasını sağlayan zihinsel soyutlama sürecinin, soyutlanan şeylere özgü değil hem nesnenin hem de bakanın dünya görüşünün bir işlevi olarak türetildiğini ifade etmiştir. Ona göre algı, basit bir görsel şemayı duysal imgelerle eşleştirme sürecidir; bir başlangıç sistemi ve bağlı kalınabilecek bir ilk öngörü olmadan, insan çevresinden ulaşan milyonlarca belirsiz uyarıcıyı anlayamaz. Bu bağ-

lamda, “gördüğünü resmetme” kavramının da kendisiyle çeliştiğini ifade eder, çünkü ressamın gördükleri her zaman onun daha önceden öğrenilmiş şemalarına bağlıdır. Doğayı tasvir etmek için ressamın zihninde önce bir doğa şeması olması gerekir. Dolayısıyla, sanatçı görsel izlenimiyle değil, fikir veya konseptiyle çalışmaya başlar (Zimmer, 2003; Gombrich, 1960).

De Stijl akımının önde gelen temsilcilerinden Piet Mondrian’ın 1908-1918 yılları arasında yaptığı bir dizi çalışma, figüratif resimden soyuta doğru gidişin bir örneği olarak incelenebilir. Resim 3, sırasıyla bir ağacın figüratif bir resminden soyut geometrik bir kompozisyona doğru dönüşen aşamalarını göstermektedir. Sanatçı; orijinal resim için gerekli olanın, esasen gereksiz unsurların kaldırılmasıyla güçlendirildiği veya yoğunlaştığı, özün en güçlü şekilde geometri diliyle ifade edildiğini savunmuştur. Mondrian, bir ağacın ayrıntılı ve gerçekçi bir imgesiyle başlamış, soyutlama sürecini bitirdiğinde, geriye sadece bir ağacın özü kalmıştır. Ulaştığı geometri dil, kendi somutluğunu kazanmıştır. Bu durumu Piet Mondrian, “Soyut sanat natüralist sanattan daha somuttur” sözleri ile ifade etmiştir (Mondrian 1945, s. 19).



Resim 3: Piet Mondrian’ın 1908-1918 yılları arasında yaptığı bir dizi çalışma:
1. The Red Tree (1908-1910) 2. The Grey Tree (1911) 3. Flowering Apple Tree
(1912) 4. Composition in Blue-Grey-Pink (1913) kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian#/media/

Manovich’e göre (2019), 1910’larda Modern sanatta saf bir geometrik soyutlamaya kadar giden bu görsel indirgeme, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarındaki çağdaş bilimlerin indirgemeci yaklaşımıyla paraleldir. Bugün ise bunun tam tersiyle karşılaşma olasılığımız daha yüksektir. Eğer modernist sanat, gerçekliği modellemenin yanı sıra, temel unsurlara ve basit yapılara indirgemek için modern bilimi izlediyse, çağdaş yazılım soyutlaması bunun yerine dünyanın temel karmaşıklığını tanır. Bu nedenle, çoğu zaman yazılım çalışmalarının Mondrian’ın resimlerinde yıllar içinde meydana gelen azalmanın tam tersi bir şekilde gelişmesi tesadüf değildir. Çizgiler, ekranda katı yatay ve dikeyler değil, eğri ve beklenmedik biçimler oluşturur. Bir bütün olarak ekran, durağan bir kompozisyondan ziyade sürekli değişen bir alan haline gelir (Manovich, 2019).

3. Grafik Tasarımda Soyutlama

Grafik tasarım en genel anlamda iletişim kurmak amacıyla yazı ve görsellerin iki ya da üç boyutlu olarak düzenlenmesini kapsayan yaratıcı bir süreçtir (Çeken ve Ersan, 2016). Grafik tasarımın, günlük hayatta me-

sajları etkili ve doğru bir şekilde izleyiciye iletme işlevi bulunmaktadır. Ancak, tasarlanan imgelerin izleyiciyi etkilemek ve mesajlarını iletebilmek için ilk önce izleyicinin dikkatini çekmesi gereklidir (Çeken, 2016, s.3).

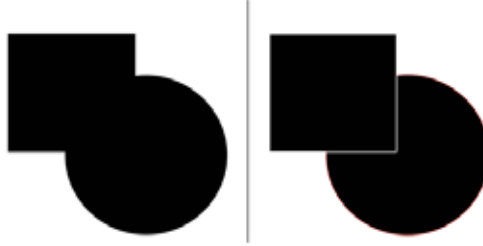
Tasarım yapabilmek için insanların çevresindeki problemleri doğru şekilde tanımlaması, analiz etmesi ve olayların özünü anlaması gerekmektedir. Olgu ve olayları tanımlamak, analiz etmek ve özüne ulaşabilmek ise ancak soyutlama eylemi ile mümkündür. Çünkü somut olgu ve olaylar, bize ancak biçimsel ve dış gerçeği verebilir, özsel bilgiyi veren soyutlamadır (Akt: Müezzinoğlu, Sungur ve Çınar, 2017).

Soyutlama, ayrıntıların basitleştirilmesi, indirgenmesi ve sadeleştirilmesi sürecini içerir; benzer şekilde tasarımcılar, izleyicinin bir görseli kolaylıkla tanınmasını sağlamak veya istenilen bir etkiyi bırakmak için genellikle orijinal nesnenin şeklini basitleştirir (Wang ve Hsu, 2007). Soyutlamanın doğru bir şekilde anlaşılması ve kullanılması, görsel mesajı ilginç ve ilgi çekici hale getirebilir. Bu bağlamda soyutlama, görsel iletişim için güçlü bir araç olarak kullanılabilir bir tasarım tekniğidir.

Grafik tasarımda soyutlamanın en basit örneği, üç boyutlu fiziksel bir nesneyi iki boyutlu ortamda bir temsile dönüştürmektir (Arnheim, 1997). Ancak, grafik tasarımda soyutlama yöntemleri ve biçimleri, sanatsal ifade biçimlerinden farklıdır. Birbirleriyle bağlantılı olsalar da stilistik bir yorum olarak soyutlama ile bir tasarım yaklaşımı olarak soyutlamayı ayırt etmek gerekir. Tasarım ve illüstrasyon yaratmanın bir yolu olarak soyutlama, kişisel bir tarzdan ziyade, etkili görsel iletişim kurmak için kullanılan bir yöntemdir. İndirgeme ve sadeleştirme, bir fikri veya kavramı net bir şekilde iletme için araç olarak kullanılır. Bir tasarım yaklaşımı olarak soyutlama, tasarımı oluşturan çeşitli şekillere, renklere, çizgilere, ritimlere ve bunların birbirleri ile ilişkilerine odaklanır. Soyutlama, tasarımdaki farklı formları birleştirmenin, görsel ipuçlarına ve mesaja dikkat çekmenin bir yoludur. Soyutlama süreci, bir görüntünün nasıl oluştuğuna ve tasarım amaçları doğrultusunda nasıl yeniden biçimlendirilebileceğine odaklanarak, görüntüleri dikkatle gözlemlemeyi ve analiz etmeyi gerektirir. Böylelikle parçaların tasarım alanı içindeki ilişkilerinin ve tasarımı ifade eden tüm unsurların nasıl bir araya geldiği konusunda farkındalık yaratır.

Bir mesaj iletme kaygısı taşıyan grafik tasarım ürünlerinin izleyici tarafından tanınabilirliği ve algılanabilirliği önemlidir. Gombrich (1982) tasarımcıların soyutlamayı, görsel unsurları daha net ve hatırlamayı daha kolay hale getirmek için kullandığını belirtmiştir. Gestalt Okulu, en iyi biçimin, uygun şekilde basitleştirilmiş biçim olduğunu belirten “Pragnanz” (sadelik) yasasını sunarak soyutlama sürecini sistematik olarak yürüten eski sanat okuludur. Bunun nedeni, insanların görsel algısının bilgi almak için en ekonomik yöntemi kullanmaya yönelmesidir (Akt: Wang ve Hsu,

2007). “İyi form” anlamına gelen Almanca bir terim olan *pragnanz* yasası, basitlik yasası olarak da anılır. Bu yasaya göre ortamdaki nesnelere, mümkün olduğunca basit görünümlerini sağlayacak şekilde algılanır. İnsan görsel algısı içgüdüsel olarak daha güvenli bulduğu için göz; basit, anlaşılır ve düzenli olanı tercih eder. Örneğin Resim 4’te bulunan geometrik şekil karmaşık bir form olarak değil, kare ve dairenin birleşimi olarak algılanmaktadır.

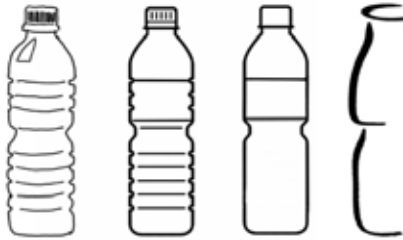


Resim 4: Pragnanz (sadelik) ilkesi ile açıklanan geometrik şekiller

Kaynak: Görsel yazarlar tarafından oluşturulmuştur

Günümüzde teknolojinin gelişmesi, görsel iletişim tasarımı camiasına görüntüleri daha çok işleyebilme imkanı vermiş ve görseller dünyayı kuşatmıştır (Çeken ve Arslan, 2016b). Soyutlama, tasarımcının çoğu zaman farkında olmadan kullandığı yöntemlerden biridir. Wang ve Hsu (2007), tasarımcılar tarafından yapılan çeşitli uygulamaları araştırarak soyutlama yöntemlerini incelemiştir. Araştırmada, şekil basitleştirme yöntemi, nicel indirgeme ve yazılım destekli basitleştirme olmak üzere üç farklı soyutlama yöntemi tanımlanmıştır (Wang ve Hsu, 2007):

- Şekil sadeleştirme: Detaylı bir görüntüyle başlayarak, çizgiler geometrik hatlara kavuşturulur. Bu aşamada detaylar da atılır. Örneğin, Resim 5’te bulunan pet şişe görseli geometrik hatlar oluşturularak sadeleştirilmiş, detayları atılmış, son aşamada ise stilize edilerek soyut bir biçim elde edilmiştir.



Resim 5: Bir pet şişe çiziminin soyutlama aşamaları

Kaynak: Çizim yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

- *Nicel azaltma: Nesnenin yapısına göre, görüntü parçalara bölünür. Basitleştirme sürecinde, büyük olanlara kıyasla daha küçük parçalar kaldırılır. Şekil ve çizgilerin aşamalı olarak silinmesi basit bir çizimle sonuçlanır. Son olarak, konturların ana hatları belirginleştirilebilir. Resim 6'da bulunan saat, bu yöntemle soyutlanmıştır.*



Resim 6: Nicel azaltma yöntemi ile bir saat formunun aşamalı olarak soyutlanması

- *Yazılım destekli sadeleştirme: Adobe Photoshop, Adobe Illustrator gibi tasarım yazılımlarının bulanıklaştırma, mozaik, görüntü izleme (trace) gibi işlevlerini kullanarak bir görüntünün ayrıntıları azaltılabilir ve soyutlanabilir. Yazılımının yerleşik komutları, kendi sayısal işlevleriyle sadeleştirme düzeyini ayarlayabilir. Bu aşamada, yazılım yalnızca değerleri kontrol edebilir, ancak görsel etkiyi kontrol edemez. Resim 7'de sırasıyla Adobe Photoshop yazılımında mozaik, kristalize, noktalaştırma ve renk yarım tonu efektleri ile, Resim 8'de Adobe Illustrator yazılımında görüntü izleme (trace) özelliği ile soyutlanmış görseller bulunmaktadır.*



Resim 7: Adobe Photoshop yazılımında mozaik, kristalize, noktalaştırma ve renk yarım tonu filtreleri ile soyutlanmış çaydanlık ve bardak figürü

- Kaynak: <https://guesthousehachi.com/gojozaka-pottery-festival-2019/> (filtreler yazarlar tarafından uygulanmıştır.)



Resim 8: Adobe Illustrator yazılımında görüntü izleme (image trace) özelliği ile soyutlanmış çaydanlık ve bardak figürü

- Kaynak: <https://guesthousehachi.com/gojozaka-pottery-festival-2019/> (filtre yazarlar tarafından uygulanmıştır.)

Şüphesiz, tasarım yazılımları grafik tasarımda tek başına görsel soyutlama ihtiyaçlarını karşılayamaz. Bu noktada tasarımcının kavram oluşturma, problem çözme ve görsel fikir yaratma becerileri devreye girer. Doğrudan temsilin bir etki yaratamayacak kadar tanıdık olabileceği durumlarda soyutlama, bir tasarımı ilgi çekici hale getirebilir. Örneğin afiş tasarımının öncülerinden kabul edilen Henri de Toulouse-Lautrec figürlerini ve sahnelerini stilize ederek afiş çalışmalarında soyutlamayı kullanmıştır (Resim 9).



Resim 9: Henri de Toulouse-Lautrec afiş tasarımları

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Moulin_Rouge:_La_Goulue

Grafik tasarımda önemli bir yere sahip olan illüstrasyon, düşüncelerin ve verilmek istenen mesajların hedef kitleye doğru bir biçimde iletişim kurarak görsel materyallere dönüştürülmesidir. Bu görseller çizimlerden oluşmakla birlikte tipografiyle bütünlük oluşturduğunda çok başarılı tasarımlar ortaya çıkabilmektedir (Çeken, 2020). Soyutlama, tasarım unsurlarının birbirleri ile uyum içinde çalışması gereken durumlarda tasarımı bütünleştirmek için kullanılabilir. Görüntülerin soyutlanarak şekil ve renklerinin manipüle edilmesi belirli bir atmosfer ve mizaç oluşturabilir. Sınırlı renkler kullanılarak oluşturulmuş soğuk bir renk paleti ve uzun şekiller depresif bir ambiyans yaratırken, dairesel şekiller ve sıcak renkler mutlu ve iyimser bir ruh hali oluşturabilir. Örneğin, Resim 10'da farklı basılı reklamlarda soyutlama kullanılarak oluşturulmuş el figürü illüstrasyonları bulunmaktadır. Solda bulunan reklam sayfasında; soyutlama yöntemi ile el figürü ve boru formunun en belirgin ve ortak görsel özellikleri bütünleştirilmiştir. Sağda bulunan illüstrasyondaki el figürü ise kutup ayısı figürü ile birleştirilerek hem yeni bir görsel fikir oluşturulmuş hem de tasarım uyum içinde bütünleştirilmiştir.



Resim 10: Basılı reklamlarda el formu ile oluşturulan soyutlama örnekleri

Kaynak: <https://www.adsoftheworld.com/taxonomy/brand/ibm?page=1>

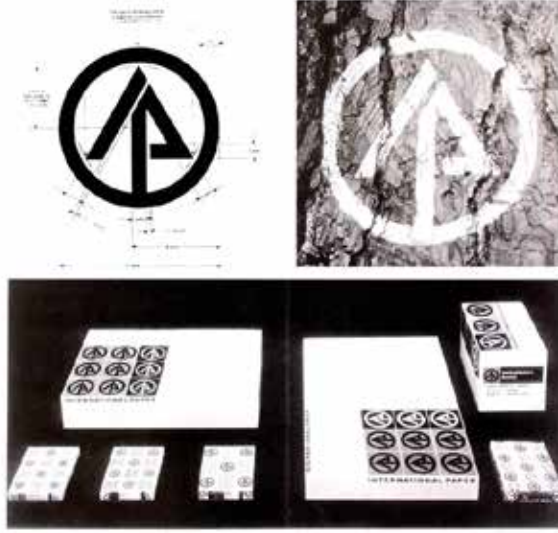
Logo, sembol ve ikon tasarımı grafik tasarımda soyutlamanın en yoğun kullanıldığı alanlardandır. Çeşitli ortamlarda ve boyutlarda işlevini sürdürebilmesi gerektiğinden, ikon, sembol, amblem ve logo gibi grafik tasarım unsurlarının etkili olabilmesi için belirli bir dereceye kadar soyutlanmaları gerekir. Örneğin Resim 11’de bulunan WWF logosu panda formundan tüm detayların atılarak yalnızca en belirgin özelliklerinin korunduğu bir form oluşturacak şekilde soyutlanmıştır.



Şekil 10: WWF (World Wildlife Foundation) logosu

Kaynak: <https://www.worldwildlife.org>

Soyutlama yöntemi ile, birbirleri ile ilgisi olmayan iki veya daha fazla nesne şaşırtıcı formlarda birleştirilerek yeni bir fikir veya konsept oluşturulabilir. Örneğin, dünyanın en büyük kağıt üreticilerinden olan “International Paper Company”nin 1960 yılında Lester Beall tarafından tasarlanan logosu, ağaç ve ok biçimlerinin soyutlanarak şirketin isminin baş harflerini oluşturacak şekilde bütünleştirilmesi ile oluşmuştur (Resim 12). Soyutlanan formun sadeliği sayesinde logo; ağaç kabukları, ambalaj tasarımları, etiketler ve kamyon yüzeyleri gibi şirketin tüm grafik tasarım unsurlarında rahatlıkla uygulanabilir hale gelmiştir. Ayrıca logo tasarımı, yakaladığı zamansız uyum sayesinde şirket tarafından günümüzde hala kullanılmaya devam etmektedir.



Resim 12: International Paper Company logo tasarımı

Kaynak : <https://www.chegg.com/flashcards/lecture-16-identity-systems-design-51068035-0105-4cb0-9e02-0a395e119b9a/deck>

Çağdaş bir nörolog olan Vilayanur Ramachandran bir estetik teorisi oluşturmak için sanat üretiminin ve algısının bilinçaltında yatan yasaları olarak öne sürdüğü belirli ilkeler ortaya koymuştur (Ramachandran ve Hirstein, 1999). Gruplama, zirve değişimi etkisi, izolasyon, simetri, kontrast, algısal problem çözme, görsel metaforlar ve genel bakış açısı olmak üzere ortaya koydukları toplam sekiz ilkeden bir kısmı soyutlama açısından dikkat çekicidir (Ramachandran ve Hirstein, 1999):

Zirve değişimi ilkesi:

Bu ilke abartı yönteminin kullanımı ile ilgilidir. Bir nesnenin özünü yakalamak için, o nesnenin onu benzersiz kılan farklılıkları vurgulanarak gereksiz bilgiler azaltılır. Bir görüntüdeki gölgelendirme, vurgular ve aydınlatma gibi bileşenler, gerçekte asla olmayacak ölçüde abartılır. Örneğin Resim 13’de bulunan reklam görselinde, köpekbalığı figürü; deri rengi, yüzgeci, diş ve göz formu kalacak şekilde soyutlanarak dikkat çekici bir yapıya ulaşmıştır. Figürün en belirgin özelliği olan dişleri ise abartılarak, vahşi yapısı vurgulanmıştır. İllüstrasyonda kullanılan düz tasarım yaklaşımının sade ve indirgemeci görsel dili, soyutlama sürecine katkıda bulunmuştur.



Resim 13: Zirve değişimi ilkesi için örnek reklam görseli

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=vhWzxLE0yoM>

İzolasyon ilkesi:

Bir resimdeki tek bir görsel ipucunu izole etmek, dikkati tek bir yere çekmeye yardımcı olur. Bu bağlamda, bir nesnenin taslak çizimi, eskiz veya ikonu orijinal bir renkli fotoğraftan daha etkili olabilir. Örneğin bir portre çiziminde karaktere özgü bazı yüz özelliklerini korunurken, yalnızca çizilen karaktere özgü olmayan unsurlar atılabilir. Böylelikle izleyicinin dikkati bu özel alana çekilerek istenen noktaya odaklanması sağlanır. Bu yöntem zirve değişimi ilkesinden de daha etkili bir şekilde yararlanılmasını sağlar (Ramachandran ve Hirstein, 1999). Resim 14'te izolasyon ilkesinin çeşitli şekillerde kullanımı görülmektedir. Soldan ilk resimde tek çizgi ile oluşturulan üniversite kampüsü illüstrasyonu, aynı kampüsün fotografik görüntüsünden daha net ve etkili bir görsel anlatım oluşturmakta, vurgulanmak istenen noktalara dikkat çekmektedir. İkinci basılı reklamda, ampul formunun en belirgin özellikleri olan yuvarlak formu ve duy bağlantısı kısmı diğer özelliklerinden izole edilmiştir. Son görselde ise, horoz figürünün en belirgin özellikleri izole edilerek soyutlanmış hali bulunmaktadır. Horoz figüründe içi kahve dolu bardak fotoğrafının göz ve gaga formu ile ilişkilendirilerek kullanımı ve ibiğinin abartılması, izolasyonun yanı sıra zirve değişimi ilkesinden de faydalandığını göstermektedir.



Resim 14: İzolasyon ilkesi için örnek reklam görselleri

Kaynak: <https://advertisingrow.com/advertising/print/print-advertising-rooster-nescafe-classic-mccann-erickson-mexico-nescafe-print-outdoor-ads/>

Algısal problem çözme:

Örtüklük ilkesi olarak da adlandırılan bu ilke, gizli olanın ilgi çekici olması ve insanların problemleri çözmeye buldukları zevk ile açıklanır. Sanat ve tasarım bağlamında ise algısal problem çözme; bir nesnenin ya da görsel bir mesajın belirli bir çabadan sonra keşfedilmesinin, açık olan bir mesajdan daha memnun edici olmasıdır. İzleyici anlamı keşfedene kadar görsele bakmaya devam eder ve anlam oluşumu sürecine dahil olur. Bu ilke, sanat ve tasarım alanlarında daha önceden de tartışılmıştır. Örneğin Max Bill, sanatın, bireyin çabası olmadan düşünülemeyeceğini vurgulamıştır. (Akt: Zimmer, 2003). Gestalt psikolojisinin önemli temsilcilerinden Gyorgy Kepes (1969) ise şöyle ifade eder: “Bir görüntünün deneyimi, yaratıcı bir bütünleşme eylemidir. Bir sanat eserinin algılanması, düzenli bir yapıyı biçimsiz olandan soyutlamanın aktif bir sürecidir”. Algısal problem çözme, grafik tasarımda logo, afiş, reklam tasarımları gibi birçok alanda yoğunlukla kullanılmaktadır. Örneğin, Resim 15’te bulunan bir restoran zincirinin basılı reklamları ilk bakışta anlaşılmayan beyaz renkte lekese alanlar içermektedir. Reklam görselleri incelendiğinde bu alanların saç biçimleri, iç kısımdaki alanların ise çeşitli yiyecek formları olduğu ayırt edilmektedir. Verilmek istenen mesaj, esasen kişinin aklında bu markanın yiyeceklerinin olmasıdır. Yazılı metin okunduğunda ise (What’s on your mind? / Aklında ne var?) mesaj netleşmekte, algısal problem çözme süreci tamamlanmaktadır.



Resim 15: Figür zemin ilişkisi ile oluşturulan algısal problem çözme ilkesinin bir restoranın reklamlarında kullanımı

Kaynak: <https://www.adruby.com/print-ads/mcdonalds-whats-your-mind>

Sonuç

Soyutlama, güzel sanatlar ve tasarımda en yanlış anlaşılan tekniklerden biridir. Soyut, doğrudan temsili değildir ancak aynı zamanda kategorize edilemeyen ya da tanımlanamayan herhangi bir şeyi adlandırmak için kullanılacak bir kavram da değildir. Soyutlama gerçeğe dayanır ancak onu doğrudan temsil etmez. Soyut formlar, doğrudan gerçek formlardan türetilir ve temsil edilen bu formlara görsel olarak bağlı kalır. Nesnel olmayan, modern, postmodern, gelenekselin dışında veya sadece tuhaf görünen herhangi bir şey soyut olarak nitelendirilemez.

Nesnel olmayan formlar değişmiş görünüşler değildir. Grafik tasarım bağlamında; bir nesneyi soyutlama sürecinde o nesnenin biçim, renk ve konumsal ilişkileri ona ait tanımlanabilir ipuçlarıdır. Bununla birlikte, bir görüntü aşırı derecede soyutlandığında ve bu ipuçları tanımlanamadığında, basitleştirmenin özü ve işlevi amacından sapabilir. Bu noktada, soyutlama yöntemi etkili olmaktan çıkar. Öte yandan, soyutlama doğru anlaşıldığında grafik tasarımda etkili bir yöntem olarak kullanılabilir.

Bir ifade dili olarak ilkel dönemlerden beri kullanılan soyutlama, sanatçılar tarafından bilinçli olarak ilk kez modernizm döneminde kullanılmaya başlanmıştır. O dönemden bu yana birçok sanat dalında bir ifade biçimi olan soyutlamayı, grafik tasarımdaki soyutlamadan ayırt etmek gerekir. Grafik tasarımda soyutlama, kişisel bir tarzdan ziyade, etkili görsel iletişim kurmak için kullanılmaktadır. Bu noktada, indirgeme ve sadeleştirme, bir fikri veya kavramı etkili bir şekilde iletmek için araç olarak kullanılır. Bunun yanı sıra incelenen örneklerde, soyutlamanın grafik tasarımda yalnızca bir ifade biçimi olarak değil aynı zamanda bir yöntem olarak var olduğu görülmektedir. Kavramsal ve biçimsel soyutlamalar grafik tasarımda fikir oluşumu aşamasında nesnelere ve kavramların özünün vurgulanmasını sağlar. Soyutlama, doğrudan temsilin yerine kullanıldığında bir tasarımı şaşırtıcı ve ilgi çekici hale getirebilir; tasarım unsurlarının birbirleri ile uyum içinde çalışması gereken durumlarda tasarımı bütünlendirmek için kullanılabilir. Bunun yanı sıra görüntülerin soyutlanarak şekil ve renklerinin manipüle edilmesi, belirli bir atmosfer ve mizaç oluşturabilir. Soyutlama yöntemi ile, birbirleri ile ilgisi olmayan iki veya daha fazla nesne şaşırtıcı şekilde yeni formlarda birleştirilerek yeni bir fikir veya konsept oluşturulabilir. Soyutlama aynı zamanda izleyiciyi kavram oluşumu sürecine dahil etmenin de bir yoludur. Bu bağlamda soyutlama eyleminin; görsel algı, kavram oluşumu, dikkat çekme ve mesaj iletmeye gibi süreçlerle var olan grafik tasarımda büyük öneme sahip olduğu görülmektedir.

Referanslar

- Arnheim, R. (1947). Perceptual abstraction and art. *Psychological Review*, 54(2), 66.
- Arnheim, R. (1997). *Visual thinking*. Univ of California Press.
- Arslan, A. (2012). An analysis of teaching methods used at the course of basic design. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* (51)172 – 176
- Arslan, A. (2013). Children in art education image design creation. *European Journal of Research on Education, Special Issue: Art in Education*, 56-59.
- Baskın, Z. P. (2018). Zenginleştirilmiş Görsellerin Kullanılmasının Sanat Tarihi Eğitime Katkısının Saptanması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (21), 59-74.
- Britannica, (2015). Abstract art. *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/abstract-art> Erişim tarihi: 30.11.2020
- Çeken, B. (2016). Görsel cinas ve sosyal afişlerde kullanımı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(18).
- Çeken, B. (2020). İllüstrasyonun Afiş Tasarımında Kullanımı ve İllüstrasyon İçeren Afiş Tasarımlarının Çözümlemesi. *İdil*, 9(66), 285-295.
- Çeken, B., ve Arslan, A. (2016a). Landscape Painting in Turkish Art of Painting and Periodical Reflections. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 21(07), 87–93. <https://doi.org/10.9790/0837-02107038793>
- Çeken, B., ve Arslan, A. (2016b). İmgelerin göstergebilimsel çözümlemesi “film afişi örneği”. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(2).
- Çeken, B., ve Çelik, G. (2016). The Reflection of Geometric Forms to Abstractions in Turkish Art of Painting. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 21(10), 24-34.
- Çeken, B. ve Ersan, M. (2016). Kişiyi Özel Organizasyonlarda Grafik Tasarımın Yeri. *idil* 5(21) 461-475
- Gombrich, E. (1960) *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (1982.) *The Image & the Eye*. London, UK: Phaidon Press Ltd.
- Kepes, G. (1969). *Language of vision*. Chicago: Paul Theobald. Erişim: https://monoskop.org/images/a/af/Kepes_Gyorgy_Language_of_Vision.pdf
- Kim, J. (2017). Abstraction. *Encyclopædia Britannica Online* <https://www.britannica.com/science/abstraction> Erişim tarihi: 30.11.2020
- Manovich, L. (2019). Abstraction and complexity.
- Mondrian, P. (1945). A new realism. *In Plastic art and pure plastic art*, pp. 18–25. New York: George Wittenbom.

- Müezzinoğlu, M. K., Sungur, M., ve Çınar, H. (2017). Tasarım Eğitiminde, Biçimsel Soyutlamanın Yaratıcı Düşünceye Etkisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(61) 408-417
- Ramachandran, V. S., ve Hirstein, W. (1999). The science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *J. Conscious. Stud.* 6, 15–51.
- Wang, R. W., ve Hsu, C. C. (2007). The method of graphic abstraction in visual metaphor. *Visible Language*, 41(3), 266. http://www.dgp.toronto.edu/~hertzman/courses/csc2521/fall_2007/ramachandran-science-art.pdf adresinden erişilmiştir.
- Zeki, S. (2001). Artistic creativity and the brain. *Science*, 293(5527), 51-52.
- Zimmer, R. (2003). Abstraction in art with implications for perception. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B: Biological Sciences*, 358(1435), 1285-1291.

Bölüm 9

SANAT VE TASARIM NESNESİ: PİSUVAR



Figen IŞIKTAN¹

Giriş

İlkel medeniyetlerin zamanla yerleşik hayata geçmeleri ve toplumsal ahlak anlayışının da gerekliliği ile insan pisliğine bir çözüm üretme arayışı ortaya çıkar. Bilinen ilk tuvaletler Mezopotamya, Mısır, Hindistan ve Anadolu’da yaşamış toplumlar tarafından yapılmıştır. Daha sonraları ise her topluluk kendince çözümler ortaya koymuş ve kendi tuvalet kültürünü yaratmıştır. Toplumların ve şehirlerin kalabalıklaşmaya başlamasıyla sokaklara umumi tuvalet koyma ihtiyacı doğmuştur.

Pisuar şehir kültüründe bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Sanat dünyasında Marcel Duchamp’ın 1917’de *Çeşme* adını verdiği imzalı bir pisuarla devrim yaratmasıyla başlayan süreç ile de mütevazı pisuar sanat nesnesi olarak belki de akla gelebilecek her şekli ile ele alınmış, bir çok sanatçı tarafından yorumlanmıştır.

Bu çalışmada, sanat ve tasarım nesnesi olarak pisuar, önde gelen sanatçıların çalışmaları üzerinden ele alınarak araştırılacak ve sonuçları değerlendirilecektir.

1.Pisuar Tarihsel Süreç

Pisuar,“Genel tuvaletlerde erkeklerin kullandığı, duvar kenarına yerleştirilmiş sidiklik” olarak tanımlanmaktadır (Bağlantı 1). “Onsekizinci yüzyıl sonlarından ondokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar inşa edilen genel tuvaletler için kullanılan Fransızca bir sözcüktür. Avrupa ülkelerinde yaygındır” (Horan, 1997:182)

1700’lerden itibaren Paris’te sokağa pislemek cezaya tabidir. Ancak diğer Avrupa şehirlerinde olduğu gibi bu önlenememiştir. Umumi pisuarlar, ilk olarak 1834’te Claude-Philibert Barthelot, de Rambuteau tarafından düşünülmüş ancak Georges-Eugène Haussmann’ın yetkisi ile Paris sokaklarına yerleştirilmişlerdir. 1850’lerde sokak pisuarları ile çözüm üretilmeye çalışılmıştır. Bu erkek odaları modernleşme girişimlerindedir ve 1990’lara kadar oldukça yaygındır (Bağlantı 2)(Görsel 1,3).

Endüstri Devrimi ile yaklaşık 1760’tan 1820 ile 1840 arasındaki bir dönemde Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nde makinelerle üretim yöntemleri, artan buhar gücü kullanımı ve mekanize fabrika sisteminin yükselişi ile yeni üretim süreçlerine geçiş olur. Bunun yanı sıra tarımsal sürecin de makineleşmesi yüzünden işçiler iş aramak için toplu halde şehirlere göç ederler. Aşırı kalabalık şehirler de daha fazla temizlik ihtiyacını gerektirir. Nüfusun şehirlerde yoğunlaşması umumi sokak pisuarlarının yaygınlaşmasına neden olmuştur.

Bu fikir yavaş yavaş diğer Avrupa şehirlerinde popülerlik kazanır. Evlerde kullanılan pisuarlar da üretilir (Görsel 2).Paris’te 1960’larda aşamalı olarak sokaklardan kaldırılmışlardır.

Pisuar, Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk kez iç savaşın hemen ardından 1866'da Andrew Rankin ve arkasından 1882 yılında E. Francis Baldwin tarafından yeni bir tasarım için patentlenir (Bağlantı3).



Görsel 1: Paris, dış mekan umumi pisuar,1876

*Görsel 2: Çek Cumhuriyeti, Vineta pisuar,1895
Neo-Barok&Neo-Rönesans*



Görsel 3: İskoçya, Rothesay, Victoria tuvaletleri, pisuar, 1899

Neredeyse tüm pisuar modelleri erkekler için özel olarak tasarlanmıştır. Bununla birlikte, pisuarın tarihi, mimarideki değişiklikler, sanatsal ifadeler ve Amerika'nın yeşillendirilmesi dahil, cinsiyetin ötesinde pek çok alanla kesişir (Howe, 2011).

21. yüzyılda, erkekler tarafından halka açık idrara çıkma bazı yerlerde bir sıkıntı olarak görülmüş ve sokak pisuarlarının modern versiyonları yine kurulmuştur.

1996 yılında, Hollanda Groningen şehrinin kültürel etkinliği olan 'A Star is Born' festivali sırasında; sanat nesnesi olarak bir şehir pisuarı, mimar Rem Koolhaas tarafından tasarlanmış ve fotoğrafçı Erwin Olaf tarafından resimlenmiştir. Bu oldukça sıra dışı 'sanat eseri' bir kamusal alan

pisuvarı biçimindedir ve sadece dekoratif değil aynı zamanda işlevseldir. (Bağlantı 4) (Görsel 4)



Görsel 4: Rem Koolhaas, Erwin Olaf, Groningen, şehir pisuvarı, 1996

2.Sanat Ve Tasarım Nesnesi Olarak Pisuvlar

20.Yüzyılın en fazla hayranlık uyandıran sanatçılarından birisi Marcel Duchamp 'tır (1887-1968) ve sanatta çığır açıcı yaklaşımı ile 21. yüzyılda da sanat dünyasını etkilemeye devam etmektedir.

Marcel Duchamp, sanatın ne olması gerektiği ve nasıl yapılması gerektiği konusunu sorgulayan bir hareket olan Dada'nın öncülerindedir. Kendisini "Sadece görsel ürünlerle değil fikirlerle ilgileniyordum" (Bağlantı 5) diye ifade etmektedir.

Kitlesele olarak üretilen, ticari olarak temin edilebilen, genellikle faydacı nesnelere seçer, bunları sanat olarak belirler ve onlara unvanlar verir. Kendi deyimiyle "Readymade", sanatçının orijinal el yapımı nesnelere yetenekli bir yaratıcısı olarak rolü hakkında yüzyıllarca süren düşünceleri bozar. Bunun yerine Duchamp, "Sıradan bir nesne, yalnızca bir sanatçının seçimiyle bir sanat eserinin düzeyine yükseltilebilir." der (Bağlantı 6).

1917'de Duchamp tarafından seçilen ve *Çeşme(Fountain)* adı verilen sıradan bir sıhhi tesisat parçası, New York şehrinde Grand Central Palace' da açılacak olan Independent Artists Society'nin bir sergisine sunulur. *Çeşme*, Marcel Duchamp tarafından "R.Mutt" imzalı porselen pisuvardan oluşan hazır bir heykeldir.(Görsel 5) Daha sonra Alfred Stieglitz'in stüdyosunda fotoğrafı çekilir ve fotoğraf *The Blind Man* ¹ de yayınlanır. Orijinal eser ise kaybolur. Eser, bazı sanat tarihçileri tarafından 20. yüzyıl sanatında önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. 1950'lerde ve 1960'larda Duchamp' tan on altı kopya sipariş edilir ve onayına su-

nulur (Bağlantı 7). Kitlesel üretilen bir nesne, bir pisuvar kavramsal yollarla sanat haline gelmiştir. Duchamp tarafından yaptırılan kopyalar günümüzde MOMA gibi bazı müzelerde sergilenmektedir.



Görsel 5: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

Sıradan bir nesne, sanatçının ona değer yüklemesi ile bambaşka anlamlara bürünüp sanat nesnesine dönüşebilmektedir. “Sanatsal bir kavram olan “hazır nesne”, kullanım amacını yitirmiş ve onun yerine sadece mevcut estetik değeriyle hesaba katılan, işlevsel bir nesneyi ifade eder” (Dickerson, 2018:271).

1960’lı yılların sonlarında Kavramsal Sanat ortaya çıkar. 1965 sonrası sanatçılar, sanatın anlamı ve amacı üzerine yoğunlaşırlar. “Aslında kavramın sanattaki yeri yeni değildir. Düşüncenin yapıta üstünlüğü inancı Marcel Duchamp’ta öteden beri var olan bir görüştür”. (Gemaner, 1997:47)

Duchamp’ın pisuvarı sanat olarak tanıtmasından sonra sayısız sanatçıyı etkilemiştir. Birçok sanatçı onu sanat ve tasarım nesnesi olarak bir adım daha ileri götürmüştür.

1973’te kurucusu olduğu Sots Art hareketinin önemli bir temsilcisi olarak Alexander Kosolapov’un yapıtları, Sovyet sembollerinin, Sosyalist Realist sanatın, Komünist Parti sloganlarının ve Sovyet tarzı seri üretim ideolojilerinin hicivli anlatımıdır. 1975’te SSCB’den New York şehrine göç etmiş olan Kosolapov, aynı zamanda Amerikan sanat gelenekleri olan Pop, Sahiplenme ve Kavramsal sanatla da ilgilenmektedir (Bağlantı 8).

Rus Devrimci Porselen adlı çalışma, Rus avangart sanatçı Alexander Kosolapov’un güçlü bir kavramsal yerleştirmesidir. Dokuz sır üstü boyalı pisuardan oluşmaktadır. Malevich ve Duchamp tarafından temsil edilen felsefi özgürlük idealinin postmodernist bir yorumunu üreterek sanatçının ikili geçmişini özenle birleştirmektedir. Ancak Kosolapov, parodi ve ironi unsurlarını kullanarak, bu modern sanat devlerini geleneksel

çağrışımlarından kurtarıken, birden çok sembolik anlam katmanıyla yüklü kendi enstalasyonunu yaratmaktadır (Bağlantı 9)(Görsel 6,7).



Görsel 6: Alexander Kosolapov, Rus Devrimci Porselen,1989-90



Görsel 7: Alexander Kosolapov, Rus Devrimci Porselen,1989-90

Pierre Pinoncelli, Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'sinin sekiz kopyasından ikisine, eserin kışkırtıcı değerini kaybettiğinin bir ifadesi olarak çekiçle zarar vermesiyle tanınan bir performans sanatçısıdır. İlki 1993'te Nîmes Fransa'daki bir sergide, çekiç kullanmadan önce de içine idrarını yaptığı yerde gerçekleşir (Bağlantı 10)(Görsel 8). Duchamp'ın orijinal hazır yapımı kopyalama kararıyla ilgili hayal kırıklığını yansıtmak üzerine sahte idolü protesto eder."Pisuarı yapay yaratılan bu ikonik statüsünden kurtarıp, asli görevine iade ettim" (Bağlantı 11) der.



Görsel 8: Pierre Pinoncelli, performans,1993

Sherrie Levine eserlerinde beden, cinsiyet ve erotizm kavramlarını araştırmaktadır. Duchamp'ın pisuvar nesnesinde, kavisli, kadınsı forma vurgu yaptığını belirtmiş. *Fountain (Madonna)* adlı çalışması ile Duchamp Çeşme'sinin kadınsı yönünü ele almış ve pisuvarın bir dizi parlak bronz dökümünü yaparak, bu kadınsılığı "abartı noktasına kadar" vurgulamıştır. 1991 ve 1996 yıllarında sırasıyla *Fauntain (Madonna)* ve *Fountain (Buda)* adlı bronz kopyalar üretmiştir. (Bağlantı 12)(Görsel 9) .

Feminist sanatın öncülerinden ve *Pictures Generation*² üyesi olan Sherrie Levine, sanat dünyasındaki rollerini baltalamak amacıyla özellikle erkek sanatçıların eserlerini yeniden tasarlamıştır. Levine bronz döküm pisuvarı ile Duchamp'ın eserini açık bir referans olarak almış, fakat nesnenin sıradan malzeme durumunu değiştirmiştir.



Görsel 9: Sherrie Levine, *Fountain (Madonna)*, 1991.

Amerikan kavramsal sanatının önemli temsilcilerinden olan John Baldessari, Duchamp'ın 1963 yılında Pasadena'daki retrospektif sergisinden oldukça etkilenmiştir. Sanatçının *Repository* adlı çalışması seramikten yapılmış hasta sürgüsüdür ve üzerinde "Sanatçı Bir Çeşmedir" yazısı ile Duchamp'ın çeşmesine gönderme yapmaktadır (Bağlantı 13) (Görsel 10,11)



Görsel 10: John Baldessari, *Repository*, enstelasyon, 2002

Görsel 11: John Baldessari, *Repository*, detay

Clark Sorensen, ABD, San Francisco merkezli bir sanatçıdır ve ilhamını doğadan, doğanın çağrısından almaktadır. Sanatçı bitki ve çiçekler gibi elle şekillendirilmiş yüksek derece pişirim, lüks porselen pisuvarların yapımında uzmanlaşmıştır. 2002’de bir gün, sıradan, sıkıcı pisuvarı sanat eseri ve hatta bir statü sembolüne dönüştürme fikrini oluşturduğunda, bir erkekler tuvaletinde bulunmaktadır. Sorensen’ in hayali nergis, ebegümece ve orkidelerden esinlenen, Macaristan’dan Güney Kore’ye kadar galerilerde sergilenmekte olan işlevsel sanat eserleri yoğun ilgi görmektedir(Daily Mail Reporter, 2014) (Görsel 12).

Sorensen, ‘Çoğu insan pisuvarı çirkin veya kirli olarak düşündüğünden güzelleştirmek için mükemmel bir nesne. Benim parçalarım erkeksi ve dişil, iyi ile kötü, kirli ve iffetli arasındaki klasik çatışmaları yansıtıyor ‘der (Daily Mail Reporter, 2014).

Down the Drain and *George’a göre The World* adlı eserlerinde Sorensen, Başkan Bush’un ekonomik ve çevre politikalarını eleştirmektedir (Daily Mail Reporter, 2014)(Görsel 13,14).



Görsel 12: Clark Sorensen, 2014



Görsel 13: Clark Sorensen, *Down the Drain*, 2014

Görsel 14: Clark Sorensen, *The World*, 2014

Pablo Echaurren, Duchamp'ın çeşme'sini grotesk motiflerle dolu bir Rönesans seramiği olarak yeniden canlandırır. Echaurren'in bir çeşit dövmeye uygulayarak müdahale ettiği, pisuvar imzalı R. Mutt'un bir kopyası olan seramik heykeli, *U / siamo tutti Duchamp* ('Hepimiz Kullanıyoruz / Duchamp'ız'), 16. yüzyılda Faenza'da geliştirilen Compendiario tarzı grotesk bezeme tekniği kullanılarak yapılmıştır. Bunu yaparken, nesneyi orta çağ sanatı ile grafiti, geçmiş ile bugün, yüksek ve alçak arasında bir yere yerleştiren bir *détournement*³ aracılığıyla rahatsız edici bir mobilya parçasına dönüştürmüştür (Bağlantı 14)(Görsel 15) .



Görsel 15: Pablo Echaurren, U / siamo tutti Duchamp (Hepimiz Duchamp'ız) , 2015

Renkli yapım tuğlalarıyla ünlü Danimarkalı oyuncak markası Lego, Çinli sanatçı Ai Weiwei tarafından, Avustralya Victoria Ulusal Galerisi'ndeki siyasi sanat enstalasyonu için verdiği siparişin ret edilmesinin ardından, "sansür" ile suçlanır. Sanatçı instagram gönderisinde, "Lego'nun ürününü sanatçıya satmayı reddetmesi bir sansür ve ayrımcılık eylemidir" ifadesini kullanır. Gönderiye, Lego tuğlalarıyla doldurulmuş bir klozet ve Lego'nun Twitter biyografisinden bir alıntı gösteren bir resim eşlik eder. "Yarının inşaatçılarına ilham vermek ve onları geliştirmek için buradayız" ifadesiyle (Bağlantı 15). Atmış olduğu, R. Mutt. 2015 imzasıyla, üzerindeki Duchamp etkisi açıkça görülmektedir(Görsel 16).



Görsel 16: Ai Weiwei, lego, 2015

Tyler Hays, el yapımı seramiklerinin bir tablo gibi duvarlara asıldığı kişisel sergisini İngiltere, Londra'da (2019) açmıştır. Çalışmaları tamamen farklı bir biçim olsalar da, sevilen el yapımı tabak takımlarının çekiciliğini (en sevilen bir kahve fincanı gibi) taşırlar. Çalışmaları umumi tuvaletin şakacı yeniden yorumlanmasının ötesindedir.(Nielsen, 2019)

1990'lı yıllarda sanat üretimine başlayan Hays, Oregon'un kuzeydoğusundaki kırsal kesimde büyümüştür ve 19. yüzyıl Amerikan yaşamından ilham almaktadır. Çalışmaları biçim ve işlevin kesişme noktasında odak-

lanır. Bir zamanlar tamamen işlev gören pisuvar, artık nostaljik, rüya gibi bir duvara asılı biçimdedir ve mavi *vinyet*⁴ lerle elle boyanmıştır(Nielsen, 2019) (Görsel 17)



Görsel 17: Tyler Hays, *Domestic Dispute*, 2019

1995'ten beri birlikte çalışan Elmgreen ve yaratıcı ortağı Ingar Dragset, İskandinav çift, sosyal ve cinsel politikaları ve ev içi ve kurumsal alanlarda gizlenmiş güç yapılarını keşfetmek için kara mizahı kullanmaları ile ünlüdür (Tindle, 2018).

Elmgreen & Dragset, 2010 yılındaki seramik heykel yerleştirmeleri *Gay Marriage* ile: İki Duchamp pisuvarı, bir tür kucaklamayla iç içe geçmiş gümüş borularla, umumi tuvaletlerde ya da gece kulüplerinin tuvaletlerinde eşcinsel erkeklerin gizli ilişkilerine atıfta bulunmaktadır(Tindle, 2018). Doğrudan sanat tarihine ve kavramsal sanatın ilk sorusundan birine gönderme yapar(Görsel 18).



Görsel 18: Michael Elmgreen & Ingar Dragset, “Gay Marriage”, 2010

Sonuç

Endüstri devrimi, toplum ve insan yaşamını bütünüyle etkilenmiş ve bu bağlamda sanatçıların eserlerinde yansımaları ortaya çıkmıştır. ‘19. yüzyılın sonlarında toplumda (mahremiyet, cinsiyet eşitliği ve çalışma mekanı) çeşitli kültürel değişimlerin pisuvar semptomları ile bir pisuarın romantik sanata dönüşümünün birkaç dayanak noktasından birini sağlaması şaşırtıcı değildir’ (Howe, 2011).

Giderek artan seri üretim yöntemleri, gelişen teknoloji ile birlikte sanat biçimi de sorgulanmaya başlar. Readymade (hazır nesne), sanatçının orijinal el yapımı nesnelerin yetenekli yaratıcısı olan rolünün yüzyıllardır süren düşüncesini bozar. Duchamp, sıradan bir nesneyi, sıradan bir seri üretim pisuarı, *Çeşme(Fountain)* diye adlandırarak, yalnızca sanatçı seçimiyle sanat eseri düzeyine yükseltilmiştir. Duchamp’ın pisuarı 20. yüzyıl boyunca sanatçılar için sürekli ilham kaynağı olmuştur.

“Sanatsal bir strateji olarak, önceden var olan görüntülerin, nesnelerin ve fikirlerin kasıtlı olarak ödünç alınması, kopyalanması ve değiştirilmesi”(Bağlantı 16) kendine mal etme(Appropriation)olarak adlandırılmaktadır. Readymade (hazır nesne) sanatına benzer şekilde bir sahiplenmedir. Sahiplenme anlayışının temelinde, yeni çalışma üretmek için ödünç alma ve bunun yeniden ilişkilendirilmesi kavramı yatmaktadır. Bu bağlamda Duchamp’ın pisuarının birçok kez sahiplenildiği/mal edildiğine tanık olmaktayız. Sanat eserinin defalarca kullanımı, post modern sürecin bir ürünü olarak varlığını günümüzde de sürdürmektedir.

Diğer yandan pisuvar; Clark Sorensen'in yorumladığı gibi ve Rem Koolhaas'ın, Groningen'deki kamusal alan için tasarladığı gibi işlevsel sanat nesnesine dönüşebilmekte ve kullanıma sunulmaktadır.

Bu nesne, pek çok şekilde, toplumsal eğilimleri yansıtan, zamana ve mekana özgü değerler için kültürel bir ifade işlevi görmektedir.

¹Blind Man: 1917'de New York Dadaistleri tarafından yayınlanan bir sanat ve Dada dergisidir.

²Pictures Generation: Sahiplenme - seçici ödünç alma stratejisi - modern sanat tarihinde ortak bir temadır.

³Détournement: Mevcut bir görsel sanatın varyasyonların yaratılması ancak bu yaratılanın orijinaline zıt veya aykırı olmasıdır.

⁴Vinyet: bir kitapta veya el yazmasında dekorasyon, metnin başında veya sonunda küçük bir çizim veya süslemedir.

KAYNAKÇA

- Dickerson, Madelynn (2018). *A dan Z ye Sanat Tarihi: Tarih Öncesinden Post-modern Zamanlara Görsel Sanatlar*. Çev: Düz, Orhan. İstanbul: Say yayınevi
- Germaner, Semra(1997).*1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Guruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Horan, Julie L.(1997) *Tuvaletin Sosyal Tarihi Bay Porselen*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: AD Yayıncılık

İnternet kaynakları

- Akıl, Selman.(2017). *After İstanbul Biennial About Its Aesthetic Approach*
<http://selmanakil.blogspot.com/2017/11/after-istanbul-biennial-about-its-htm1?q=AFTER+%C4%B0STANBUL+B%C4%B0EN-N%C4%B0AL+ABOUT+%C4%B0TS+AESTHET%C4%B0C+APPROACH> Erişim:15.12.2020
- Daily Mail Reporter(2014). *I'm just off to water the . . . Artist creates whimsical garden-themed urinals for clients flush with cash and a taste for bathroom humor*
<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2562333/Going-flow-er-Artist-creates-whimsical-garden-themed-urinals-clients-flush-cash-taste-bathroom-humor.html> Erişim:15.12.2020
- Howe Andrew. (2011)*The Urinal: A Brief Functional and Aesthetic*
<https://www.popmatters.com/126662-the-urinal-a-brief-functional-and-aesthetic-history-2496183047.html> Erişim:15.12.2020
- Nielsen, Duncan.(2019). *Artist Tyler Hays' Cheeky, Handmade Urinals Make a Splash in London*
<https://www.dwell.com/article/tyler-hays-urinals-222c8f9f> Erişim:15.12.2020
- Tindle, Hannah.(2018). *Elmgreen & Dragset on the Dangers of Social Media and Gentrification*
<https://www.anothermag.com/art-photography/11204/elmgreen-dragset-on-the-dangers-of-social-media-and-gentrification> Erişim:15.12.2020
- https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blind_Man Erişim:15.12.2020
- <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-minimalism/painting/a/the-pictures-generation> Erişim:15.12.2020
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Vinyet_\(grafik_tasar%C4%B1m%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Vinyet_(grafik_tasar%C4%B1m%C4%B1)
Erişim:15.12.2020
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art)) Erişim:15.12.2020

Bağlantılar

Bağlantı 1: <http://www.sozluk.gov.tr/> Erişim:15.12.2020

Bağlantı.2:<https://www.plumbworld.co.uk/blog/pissoirs-the-history-of-public-urinals-in-paris> Erişim:15.12.2020

Bağlantı 3: <https://de.wikipedia.org/wiki/Urinal> Erişim:15.12.2020

Bağlantı 4: <https://alisondaydesigns.blogspot.com/2010/04/city-urinal-as-art-object.html> Erişim:15.12.2020

Bağlantı 5: <https://www.art-abode.com/the-unknown-masters-part-2/> Erişim:15.12.2020

Bağlantı6:https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/ Erişim:15.12.2020

Bağlantı 7: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)) Erişim:15.12.2020

Bağlantı.8,9:<https://www.phillips.com/detail/alexander-kosolapov/UK000210/25> Erişim:15.12.2020

Bağlantı 10: www.galerieferrero.com/en/artistes-detail/01-ecole-de-nice-nouveaux-realistes/43-pinoncelli-pierre.cfm Erişim:15.12.2020

Bağlantı 11: https://www.sabah.com.tr/yazarlar/uluc/2006/01/22/pisuar_eger_sanat_nedir_o_zaman Erişim:15.12.2020

Bağlantı 12: <https://medium.com/@hav/art-after-duchamp-the-tarted-up-readymades-of-sherrie-levine-and-meret-oppenheim-ffc206514bcb> Erişim:15.12.2020

Bağlantı 13: <https://news.artnet.com/art-world/duchamp-slideshow-922667> Erişim:15.12.2020

Bağlantı 14: <https://www.veniceartfactory.org/echaurren> Erişim:15.12.2020

Bağlantı 15: <https://www.dezeen.com/2015/10/26/ai-weiwei-lego-building-blocks-political-work/> Erişim:15.12.2020

Bağlantı 16: [https://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)#21st_century](https://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art)#21st_century) Erişim:15.12.2020

Görsel Kaynakça:

Görsel 1: www.nga.gov/exhibitions/2013/marville.html Erişim: 03.10.2020

Görsel 2: www.flickr.com/photos/dalbera/15281481685/in/photostream/ Erişim: 15.10.2020 [https://en.wikipedia.org/wiki/Urinal#/media/File:El%C3%A9ments_d'architecture_-_urinoir_\(Biennale_d'architecture_2014,_Venise\)__\(15281481685\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Urinal#/media/File:El%C3%A9ments_d'architecture_-_urinoir_(Biennale_d'architecture_2014,_Venise)__(15281481685).jpg) Erişim: 10.10.2020

Görsel 3: https://en.wikipedia.org/wiki/Urinal#/media/File:Rothsay_Victorian_Toilets_-_men's_urinals.jpg Erişim:15.12.2020

- Görsel 4:<https://www.dreamstime.com/editorial-stock-image-dutch-design-urinal-city-groningen-there-many-objects-public-space-such-as-rem-koolhaas-erwin-olaf-image53720659> Erişim:15.12.2020
- Görsel 5: https://web.archive.org/web/20070903221519/http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMANewYork/dada_newyork_07.htm Erişim:15.12.2020
- Görsel 6:<https://www.phillips.com/detail/alexander-kosolapov/UK000210/25> Erişim:15.12.2020
- Görsel 7:<https://news.artnet.com/art-world/duchamp-slideshow-922667> Erişim:15.12.2020
- Görsel 8:<https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2007-n95-inter1112093/45725ac.pdf> Erişim:15.12.2020
- Görsel 9: <https://medium.com/@hav/art-after-duchamp-the-tarted-up-readymades-of-sherrie-levine-and-meret-oppenheim-ffc206514bcb> Erişim:15.12.2020
- Görsel 10,11: <https://www.1301pe.com/john-baldessari> Erişim:15.12.2020
- Görsel.12,13,14:www.dailymail.co.uk/news/article-2562333/Going-flow-er-Artist-creates-whimsical-garden-themed-urinals-clients-flush-cash-taste-bathroom-humor.html Erişim:15.12.2020
- Görsel 15: <http://www.pabloechaurren.com/opera/usiamo-tutti-duchamp/> Erişim:15.12.2020
- Görsel 16: <https://www.dezeen.com/2015/10/26/ai-weiwei-lego-building-blocks-political-work/> Erişim:15.12.2020
- Görsel17:www.dwell.com/article/tyler-hays-urinals-222c8f9fErişim:15.12.2020
- Görsel 18: <https://www.anothermag.com/art-photography/11204/elmgreen-dragset-on-the-dangers-of-social-media-and-gentrification> Erişim:15.12.2020

Bölüm 10

AMBLEM TASARIMLARINDA MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR VE ÖNEMİ HAKKINDA BİR İNCELEME



İbrahim Gökhan CEYLAN¹
Hatice BAHATTİN CEYLAN²

1 Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Gerze MYO Tasarım Bölümü, gohkanceylan@sinop.edu.tr, orcid.org/0000-0002-6692-8827

2 Öğr. Gör., Sinop Üniversitesi Gerze MYO Tasarım Bölümü, hbahattin@sinop.edu.tr, orcid.org/0000-0002-4528-5180

Giriş

Tarih öncesi çağlardan itibaren insanlar kendilerini ifade etmek kaygısıyla mağara duvarlarına çeşitli figüratif imgeler bırakmaya başlamışlardır. Duvar resimleri ile başlayan bu çabalar, tarih serüveninde şekil değiştirerek önce damga, sonra çeşitli somut ve soyut şekiller halini alarak tüccarların kendilerini tanıtmak için kullandıkları sembollere dönüşmüşlerdir. Bu sayede ürünün hangi tüccara ait olduğu bilinmekte, daha sonraki ticaretler için referans olmaktadır. Böylelikle sınırlı sayıda olan tüccar ve ürünleri rahatlıkla ayırt edilebiliyordu. Sanayi devrimi ile değişen ticaret anlayışı ile artan üretici, üretim kapasitesi ve ürün gamı, amblemlerin kullanımını artırmış ve ürünlerin birbirinden ayrılması hususunda son derece önemli hale gelmiştir. Günümüzde amblemler yalnızca firmalar hakkında bilgi vermekle kalmayıp, ürünün tercih edilmesini sağlayan, markanın değerini ortaya koyan bir imza halini almışlardır. Tüketiciler amblemlerde, ürünün kalitesinin yanı sıra firmanın imajını da görmektedir. Çünkü amblemler yalnızca firmayı ya da ürünü tanıtmakla kalmamakta, firmanın imajını, ürünün kalitesini de temsil etmektedir. Firmalar kurum kimliklerinin temel yapıtaşı olan görsel kimliklerini oluştururken yola amblem tasarımlarını belirleyerek başlamaktadırlar. Çünkü kurum kimliği ancak etkili bir görsel kimlik ile mümkün olmaktadır. Kurum kimliğinin etkili olabilmesi adına bu tasarımların titizlikle ve ciddi araştırmalar sonucunda oluşturularak sonuçlandırılması gerekmektedir. Diğer taraftan firmanın veya ürünün adını bilmek etkili tasarımlar gerçekleştirmek için yeterli değildir. Bu aşamada yapılacak hatalar kısa ve uzun vadede firmaya ciddi zararlar verebilir. Örneğin firma ticaret yapacağı bölgenin kültürel özelliklerini analiz etmeden bir sembol tercih etmişse, ancak bu sembol planlanan bölgede negatif bir tutumla değerlendiriliyorsa, bu yanlış tercih firmanın pazarda yer bulma ve tutunma şansını büyük oranda düşürmüş olacaktır. Bu sebeple tasarıma başlamadan önce firmanın tasarımcıya verdiği brief açık, detaylı ve anlaşılır olmalıdır. Bu bilgilendirme ışığında ön incelemelere başlayan tasarımcı yaratıcı düşünme sürecine girmelidir. Bu süreçte oluşturulan yol haritası ve taslaklar, tasarımı gerçekleştirilen firmanın çalışma ekibi ve iş ortaklarının daha sonra da hedef kitesinin görüşleri doğrultusunda şekillendirilerek geliştirilmelidir. Bu aşamada tasarımı kullananlar ile ürünleri tercih edenlerin fikir birliği oldukça önemlidir. Tarafların eğilimleri çok önemlidir ve dikkatle üzerinde durulmalıdır. Bu görüşler doğrultusunda geliştirilmeye devam eden amblemlerde bulunması gereken bazı temel özellikler vardır; *özgünlük, sadelik, endüstriyellik ve ekonomiklik* ile *estetik* olmak üzere 4 başlık altında toparlayabiliriz.

Özgünlük; yapılan tasarımın başka bir tasarımı çağrıştırmaması anlamına gelmektedir. Daha evvel yapılan tasarımlardan izler taşımadan kendine özgü bazı özellikler taşınmalıdır. Sadelik; kalabalık detaylardan arınarak en az öğeyle en fazla bilgiyi aktarma çabasıdır. Endüstriyellik ve

ekonomiklik kategorisinde yer alan endüstriyellik kısmı için tasarlanan amblemlerin çeşitli tasarım ürünlerinde kullanılacağına farkında olarak tasarlanması işlemdir. Her türlü baskı tekniğiyle basılabilmesi, her türlü malzemeye uygulanabilmesi ve büyültülüp, küçültülerek kullanıldığında deformasyon uğramaması gerekmektedir. Ekonomiklik mümkün olduğu kadar az renk sayısı kullanılarak doğru tasarımı oluşturmaktır. Estetik ise grafik tasarım ürünü olması nedeniyle, çalışmanın sanat eseri olarak değerlendirilerek tasarım ilkeleri doğrultusunda izleyicisine hoş gelecek şekilde etkili ve ilgi uyandıracak şekilde tasarlanmasıdır (Tepecik, 2002: 63-65, Yerkan, 2010: 21-23). Bütün sanat eserlerinden beklenen bir özellik olan özgünlük, grafik tasarım ürünü olan amblem tasarımlarında da son derece önemlidir. Kopya tasarımlar tüketiciler üzerinde olumsuz izlenim yaratabileceği gibi hem firmayı, hem de tasarımcıyı bazı hukuki yükümlülüklerle muhatap edebilmektedir. Bu durum firmanın güvenilirliğini olumsuz etkileyerek geri dönüşü olmayan bir yola sürükleyebilmektedir. Sadelik, akılda kalıcılık açısından son derece önemli bir kavramdır. Yine bütün grafik tasarım ürünlerinde büyük öneme sahip sadelik ilkesinin yerine getirilmesi endüstriyellik ilkesinin uygulanmasını kolaylaştıracaktır. Detaylarından arındırılan tasarımlar, istenilen her ölçüde rahatlıkla kullanılabilir. Aynı zamanda sadelik yalnızca kullanılan semboldeki detayların azaltılması değil, renk açısından da minimum çeşitlilikle sonuca gitmek olarak değerlendirilmelidir. Estetik ise, Balcı 2010'un "*Estetik, daha çok sanat eserlerindeki güzeli araştırır*" (Balcı, 2010: 13) ifadesinden ışıkla, sanat dallarından birisi olan grafik tasarım ürünlerinin tamamı için önemli olan ve tasarımların izleyicilerini etkileyebilecek özellikleri içinde barındırmasıdır.

Dolayısıyla sadelik sanatı olarak değerlendirebileceğimiz minimalist yaklaşımın benimsendiği tasarımların öneminin arttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Karmaşık unsurlardan kurtulmanın gerekliliğini ve sadeliğin önemini savunan minimalizm, duyguya ve biçime fazlasıyla önem atfeden soyut dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkmıştır. Renk ve biçim konusundaki indirgeyici tavrı bilinen Minimalizm, kendinden önce var olan bazı sanat akımlarından aldığı ipuçları ve onlara karşı farklı bir bakış açısı olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Birim tekrarını esas alan ritmik yapısı, benimsediği yalınlık ve sadelik gibi ilkeleri ile üst düzey bir estetik anlayışından hareketle gerçekleştirilmiş keskin sınırları olan geometrik form ve şekillerden oluşan sanatsal örnekleriyle daha evvel karşılaşılmamış farklı bir anlatım biçimini ortaya koymuştur (Döl ve Avşar, 2013: 1, 10).

Diğer taraftan Minimalizm, fazlalıklardan arındırılmış ve nesnel yaklaşımı yansıtan bir sanat akımıdır. Bu akımda sadelik kavramının üzerinde yoğunlaşılırken, az doteden faydalanılmaktadır. Teknolojinin toplum üye-

rindeki bunaltıcı etkisi bu yolla dağıtılmaktadır (Irmak ve Bilge, 2019: 89).

Islakoğlu 2006 çalışmasında Meis'in "*Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir MİNİMALİZM; aksine bilinçli bir tercihtir. Zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır.*" düşüncesine yer verirken ünlü mimarın Minimalizm felsefesini "*Less is more. (Az çoktur)*" mottosuyla ifade ettiğini belirtmiştir (Islakoğlu, 2006: s. 4). Şen 2020 ise bu açıklamaları "*... minimalizm zor olanı seçerek, bilinçli bir tercihle çok olanı az ile ifade etmek, yani azla çok yapmaktır. ... Sanatsal tasarımlarda minimalizm; zeka ürünü olarak, özellikleri üzerinde düşünülüp, yalınlaştırılmış yani fazlalıkları atılmış olandır*" ifadeleri ile desteklemiştir (Şen, 2020: 52).

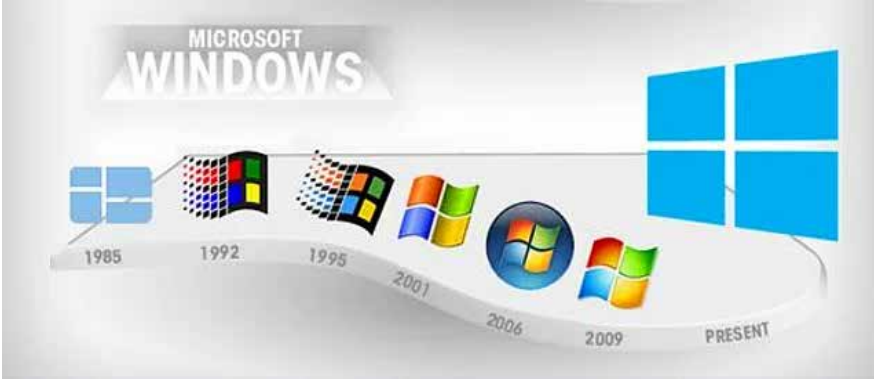
Sanat alanında bir fikrin minimum ögeye çekerek vurgulanmasını sağlayan minimalizm; olduğundan başka bir şeyi anlatma çabasında değildir. Görsel sanatlar açısından geometrik formların kullanıma önem vermesinin yanı sıra basite indirgemede madde ve renk olgularını önemsemektedir (Islakoğlu, 2006: s. 6).

Önceleri karmaşık tasarımlar aracılığıyla kendini daha fazla özelliği ile anlatma çabasına giren bazı firmalar sadeliğin önemini fark ederek karmaşadan uzak, basitliğe indirgenmiş, daha az görsel öge ile kendilerini anlatarak daha kolay hatırlanabileceği düşüncesiyle amblem tasarımlarında sadeleştirmeye gitmişlerdir. Bayraktaroğlu ve Çalış 2010'da konuyla ilgili olarak araştırmalarında görsel kimlik tasarımının kolay algılanabilir olarak biçimlendirilmesinin son derece önemli olduğunu vurgulamışlardır. Firmaların amblem tasarımları ile ilgili yalınlaştırma stratejilerini benimsemelerinin markalarının tanınırlığına ve algılanabilirliğine önemli katkıları olduğunu ifade etmişlerdir (Bayraktaroğlu ve Çalış, 2010: 17). Yalınlaştırma stratejisi ile amblem tasarımlarını sadeleştiren firmaların da minimalist yaklaşımı benimsediğinden söz etmek mümkündür. Ancak görsel sanatlar açısından değerlendirildiğinde minimalizm anlayışında sadeliğin dışında bir de birim tekrarına odaklanan geometrik formlar bulunmaktadır. Bütün yalınlaşan tasarımların minimalizm ürünü olduğunu söylemek doğru değildir. Amblem tasarımlarında sadeleştirmeye giden firmalarla ilgili örnekleri inceleyecek olursak;



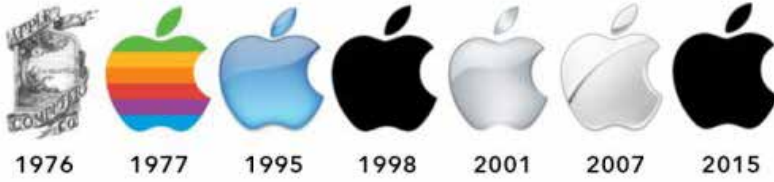
Görsel 1. 1900'den günümüze Shell ambleminin sadeleştirme öyküsü (Kaynak: www.shell.com.tr)

Shell'in kuruluş yılı daha öncelere dayansa da ilk amblem örneği 1900 yılından itibaren görülmektedir. Süreç içerisinde ciddi sadeleştirme hamleleri yapıldığı görülen amblem tasarımları ilk etapta gerçeklik algısıyla işlenen bir deniz kabuğundan stilize edilerek ortaya çıkan bir deniz kabuğu illüstrasyonuna evrildiği görülmektedir. İlk renkli örneği ile 1948 yılındaki amblem tasarımında karşılaşmaktayız. Minimalist yaklaşımda renksel anlamda da sadeleşme beklemesine karşın, firmanın içinde bulunduğu dönemin getirdiği bir yenilik ve ihtiyaç olarak çok renkli bir tasarıma yönelmiş olabileceği değerlendirilmektedir. Diğer taraftan amblem tasarımlarında gözetilen en önemli kriterlerden bir tanesi hedef kitlenin renk tercihleri ya da sektörel bir renk algısı oluşmuş ise bu bilgilerin harmanlanarak doğru renklerin kullanımınıdır. Sadeleştirme sonucunda daha akılda kalıcı ve hatırlanabilir, estetik açıdan ise daha ilgi çekici bir tasarım haline gelmiştir. Ayrıca ideal amblem tasarımlarında bulunması gereken özelliklerden olan estetik açıdan bakıldığında olumlu gelişmelerin yanında özgünlük açısından da stilize edilen deniz kabuğu ile olumlu adımlar atılmıştır. Ayrıca endüstriyel açıdan her yüzeyde ve istenilen ölçüde kullanılabilir duruma gelmiştir. Ekonomiklik yönünden değerlendirildiğinde her ne kadar ilk amblem tasarımı tek renk olsa da içerisinde bulunan çağın gerekliliği renk ihtiyacını doğurmuştur. Bu doğrultuda iki renk kullanımı ile ekonomiklik ilkesini de kaybetmediğini belirtmek gerekmektedir.



Görsel 2. 1985'den günümüze Microsoft ambleminin değişimi (Kaynak: www.onedio.com)

İşletim sistemi devlerinden olan Microsoft Windows'un 1985 yılında amblem tasarımı serüvenine gayet sade ve basit bir görünüme sahip olarak başladığı görülmektedir. Yuvarlak hatlı köşeler ile sade bir tasarımla başlayan firma, sonraki tasarımlarında karmaşık bir düzenlemeye gitmiştir. 1992 yılında hareket izlenimi veren tasarım ile benzer özellikler gösteren ancak açısının değiştirilerek daha soft renklerin tercihiyle sunulan 1995 yılındaki tasarımın ardından amblemin, detaylarından arınıp sadeleştiğini ancak kullanılmasında çok önerilmeyen degradelerin olduğu bir tasarıma geçiş yapılmıştır. 2006 yılındaki değişiklik ile amblemde daire formunun ilk defa kullanıldığı görülmektedir. Daire formunun dünyayı temsil etme amaçlı yerleştirilmiş olabileceği değerlendirilmektedir. Bu form 2009 yılında kaldırılmış ve daha sade bir görüntüye kavuşmuştur. Kullanılan son tasarımda Microsoft Windows'un ilk amblem tasarımına doğru bir dönüş olduğu düşünülse de keskin köşeler, hareketli bir kompozisyon ve renk farkı olduğu görülmektedir. Bu şekli ile minimalist yaklaşımla son derece uyumlu hale gelmiştir. Minimalizmde en önemli kriter sadeleşme iken, bunu geometrik formlarda birim tekrarları takip etmektedir. Burada yan yana kullanılan dikdörtgen formlar bulunmaktadır. Son tasarımın gerek form, gerekse renk tercihleri olarak gayet sade olduğu görülmektedir. Özgünlük açısından pencere görüntüsünün stilize edilerek desteklendiğini söylemek mümkündür. Endüstriyellik bakımından her yüzeye, her ölçüde herhangi bir kayıp yaşanmadan kullanılabilmesi anlaşılmaktadır. Ekonomiklik ilkesini ise tek renk mavi ile desteklemişlerdir. Ayrıca mavi teknoloji ve elektronik eşya şirketlerinin son derece yoğun kullandığı bir renk olarak bilinmektedir. Estetik açıdan karmaşadan uzaklaşmış olması olumlu bir ivme kazandırmıştır. Microsoft Windows amblem tasarımının süreç içerisinde birçok yönden olumlu bir değişim kat ettiğini söylemek mümkündür.



Görsel 3. 1976'dan günümüze Apple ambleminin değişimi (Kaynak: www.mericreative.com)

Apple firmasına ait amblem tasarımları 1976 yılından itibaren değişimini incelediğimizde son derece sadeleştiğini görmekteyiz. Son tasarımda, kullanılan ilk amblemin karmaşık yapısından epeyce uzaklaşıldığını görmekteyiz. Amblem tasarımlarında son derece dikkat edilerek atılması gereken adımların başında ilk amblem tasarımı gelmektedir. Hatalı başlangıçlar sonrasında firmayı kökten değişikliklere sürüklemektedir. Bu da firmanın kurumsallığına gölge düşürerek güven kaybına sebep olmaktadır. Apple firmasının günümüzdeki statüsü düşünüldüğünde bu durumun onu etkilemediği görülse de bu anlamdaki en büyük şansının içinde bulunduğu süreçte çok fazla rakibinin olmamasıdır. Sonraları bu karmaşık yapı, ısırlmış sade bir elma formuna evrilmiştir. Bu form günümüze kadar uzanan bir tasarım olacaktır. Yine renklerdeki fazlalığın o günün şartları ile ilişkili olduğu değerlendirilebilir. Ancak buradaki karmaşa fark edilerek 1995 yılındaki amblemde tek renk maviye dönülmüştür. Aqua olarak adlandırılan ancak kullanılmasının tavsiye edilmediği degrade geçişler mevcuttur. 1998 yılında mevcut hatalardan arınan ve sadeleşen, firma olarak kurumsallık imajını fazlasıyla verebileceği siyah rengi seçen Apple, 2001 ve 2007 yıllarında yine degrade geçişlerin yer aldığı gri tonlarından oluşan amblem denemeleri gerçekleştirmiştir. 2015 tarihinde ise güvenin simgesi haline gelen siyah rengi tercih etmiştir. Süreç içerisinde başlangıç amblemini saymazsak form olarak 1977'den beri değişiklik olmadığı ancak renk açısından farklı denemeler yapıldığı görülmektedir.

Sonuç olarak her ne kadar tekrar eden geometrik formlardan oluşmasa da renk ve form açısından oldukça önemli sadeleştirmeler yapılarak minimalist yaklaşım adına ciddi adımlar atıldığını söylemek mümkündür. İlk amblem endüstriyellik ilkesini karşılamazken son amblemde çok büyük bir gelişim kaydetmiştir. Ekonomiklik açısından tek renk kullanılmış ve bu özellik tam anlamıyla doğru olarak değerlendirilmiştir. Özgünlük, firmanın kişiliğinden yola çıkarak oluşturulan ısırlmış elma figürü ile sağlanmıştır. Sadelik ve estetik açıdan tam bir elma figürüne oranla özgünlüğü destekleyen ısırlık görüntüsü ile etkileyici bir farklılık yaratmıştır. Tüm bu veriler değerlendirildiğinde Apple ambleminin başlangıçtan sonuca kadar ideal amblem tasarımları özellikleri açısından çok büyük bir gelişme kay-

dettiğini aynı zamanda ciddi sadeleştirmeler yaparak minimalist adımlar attığını söylemek yerinde olacaktır.



Görsel 4. 1940'dan günümüze McDonald's ambleminin değişimi (Kaynak: www.mericreative.com)

McDonald's ın 1940 yılında iki yanındaki yatay çizgileri saymazsak bir amblemden çok logo ile hayata adım attığını söylemek doğru olacaktır. Tek renk siyah "McDonald's FAMOUS BARBECUE" isminin yazdığı logo tasarımı ile başlangıç yapan firmanın 1948 yılından itibaren "BARBECUE" ifadesi yerine "HAMBURGERS" ifadesini kullanmaya başlaması ile amblem tasarımında da değişikliğe gittiği görülmektedir. Yine tek renk siyah ile 1953 yılına kadar devam ettiği bu yıldan itibaren ise 1960 yılına kadar karmaşanın hâkim olduğu ve sadelikten uzak bir amblem tasarımı ile yoluna devam ettiğini görmekteyiz. 1960 yılında ciddi form sadeleştirilmesi ile olumlu bir izlenim yaratılmıştır, renk olarak yine de istenilen sadelikte olmadığı görülmektedir. Günümüzde kullanılan ambleminin temeli olan 1968 yılındaki amblem tasarımı ile hem renk sayısının istenilen oranda sadeleştiğini hem de amblem tasarımının sadelik yönünde olumlu ilerleme kaydettiğini görmekteyiz. 1975 yılında bu forma kırmızı zeminli kenarları yuvarlatılmış bir dikdörtgen şekli eklenmiştir. Kırmızı rengin hem dikkat çekici, hem de iştah açan renk olması dolayısıyla kullanıldığı düşünülmektedir. 2003 yılında yapılan değişiklik ile kırmızı zemin kaldırılırken "M" harfinin altına siyah renkte bir gölge yerleştirilmiştir. Bu gölgenin yerleştirilmesinin sebeplerinden birinin harfe vurguyu artırmak, ikincisi ise sarı rengin bütün zeminlerde net olarak algılanamamasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Aynı zamanda "M" harfinde kullanılan degradenin amblem tasarımlarında kullanılmasının ideal tasarımlara uymadığı, başka platformlardaki kullanımlarında aynı sonucun yakalanamayıp devamlılığın sağlanamamasına olanak tanıdığı düşünülmektedir. Ayrıca "I'm lovin' it" sloganının eklendiğini görmekteyiz. Sloganla birlikte kullanımın endüstriyelilik ilkesini olumsuz etkileyerek, küçültüldüğünde

kullanımı ile ilgili sorunlar yaşanabileceği değerlendirilmektedir. Son olarak 2006 yılında sarısına hafif kırmızı eklenerek sarı turuncu renge dönen “M” halini aldığını ve degradelerinden kurtulduğunu görmekteyiz. Amblem sadeleştirme açısından çok önemli yol kat ederek hem tek renk, hem de tek harf görüntüsünü almıştır. Minimalist yaklaşım açısından olumlu adımların atıldığı tasarımda “M” harfinin form yapısı ile özgünlüğü desteklenmiştir. Endüstriyel açıdan son derece kullanışlı, ekonomik açıdan ise amblemin tek renk kullanımı ile olumlu gelişmeler yaşadığı görülmektedir. Estetik açıdan “M” harfinin yumuşak hatlı olması olumlu bir izlenim yaratmaktadır.



Görsel 5. 2010'dan günümüze Instagram amblesinin değişimi (Kaynak: www.onedio.com)

2010 yılında Instagram amblemi keskin hatlı kabartma efekti bir fotoğraf makinesi görüntüsü ile oluşturmuş ardından 2011 yılında daha pastel tonlara, yumuşatılmış kabartma efektine ve daha gerçekçi kamera görüntüsüne yönelmiş ve bu tasarımı 2016 yılına kadar kullanılmıştır. 2016 yılında ciddi sadeleştirme adımları ile tamamen stilize bir fotoğraf makinesi görüntüsü ile karşımıza çıksa da amblem tasarımlarında uygun karşılanmayan degradeler kullanılmaktadır. Instagram ilk amblesinden günümüze kadar minimalist adımlar atmıştır. Tekrar eden geometrik formlar ile sadeleşmesini sağladığı kamerayı stilize ederek özgünlüğünü artırmıştır. Endüstriyellik açısından her ne kadar detaydan arındırıldığında büyütülüp küçültüldüğünde kayıp yaşamayacağı düşünülse de degrade geçişlerin bu özelliği olumsuz etkileyeceği düşünülmektedir. Ancak bu özelliğin ilk Instagram amblesinden beri göz ardı edildiği görülmektedir. Bunun en büyük nedeninin sosyal medya şirketi olması ve sadece ekranda hizmet sağ-

layacak olmasının düşünülmesidir. Ekonomiklik açısından bakıldığında iki özel rengin geçişlerinden oluşması baskı esnasında bu tarz geçişlerin bütün baskı tekniklerinde iki renkte elde edileceği anlamına gelmemektedir. Estetik açıdan değerlendirildiğinde ise stilize edilen formun tasarımı olumlu etkilediği düşünülmektedir.

Minimalizm hakkındaki değerlendirmeleri de inceledikten sonra minimalizm ışığında tasarlanmış amblemlerin, ideal amblem tasarımlarında bulunması gereken, ekseriyetle sadelik ile endüstriyellik ve ekonomiklik özelliklerine son derece katkı sağlayarak olumlu sonuçlar ortaya koyması beklenmektedir. Bu çalışmada minimalizm izleri taşıyan farklı sektörlerdeki firmalara ait 4 adet amblem tasarımı içerik analizi yöntemi ile ideal amblem tasarımlarında bulunması beklenen özellikler ışığında incelenmiştir.

Minimalizm İzleri Taşıyan Amblem Tasarımlarının İncelemeleri

İnceleme 1. TARGET Amblemi



Görsel 6. TARGET amblem ve logosu (Kaynak: www.1000logos.net)

Target, Amerika'nın en büyük satış şirketlerinden birisidir. Birçok kategoride ve farklı ürün dallarında satış yapan bir firmadır. Bu sebepten olacak ki "HEDEF" anlamına gelen "TARGET" ismini kullanmaktadır. Amblem tasarımına bakıldığında minimalizm izlerini taşıdığını söylemek mümkündür. Geometrik formların tekrar kullanımından yola çıkarak amblemin biçimi hedef tahtasına dönüşmüştür. Hedef tahtasının stilize edilmesi ile hem firmanın karakterinden izler yansıtılmakta hem de özgünlük sağlanmaktadır. Daire formlarının tekrar kullanımı ile sadelik ilkesi oluşturulmuştur. Sadelik özelliğinin doğru kullanılması endüstriyellik açısından da olumlu katkılarda bulunmuştur. Amblemin küçük kullanımında sorun çıkarmıyor oluşu endüstriyellik ilkesi ile örtüşmektedir. Ayrıca detaylardan arındırılmış olması sayesinde her yüzeye, bütün baskı teknikleriyle uygulama yapılabileceği gibi bütün iletişim platformlarında da rahatça kullanılabilir durumdadır. Ekonomiklik açısından tek renk kırmızı kullanımı ile renk açısından da minimalist yaklaşım sergilemiştir. Kırmızı renk, harekete geçirici özelliği ile birçok satış şirketinin vazgeçilmezi olarak karşımıza çıkmaktadır. Estetik açıdan kırmızı renkle iç içe geçmiş daire

formunun olumlu bir izlenim kattığını söylemek mümkündür. Bütün bu incelemelerden sonra minimalizmin izlerini taşıyan amblemler açısından özellikle olumlu etkilenmesi beklenen sadelik ile endüstriyellik ve ekonomiklik özelliklerinin ilkelerine uygun şekilde tasarlandığını söylemek yerinde olacaktır.

İnceleme 2. GIVENCHY Amblemi



Görsel 7. *GIVENCHY amblem ve logosu (Kaynak: www.1000logos.net)*

Givenchy amblemi incelendiğinde minimalizm akımının etkisiyle oluşturulmuş sanat eserlerine benzerliği görülmektedir. Amblemin; kare formdan çıkarılmış, stilize “G” harfinin farklı açılardan ayna görüntülerinin örüntüsünden gerçekleştirildiğini görmekteyiz. Son derece sade bir form oluşturulurken, “G” harflerinin simetrik kullanımı ile özgün bir kompozisyon ortaya çıkmıştır. Sade formu sayesinde endüstriyellik ilkesini rahatlıkla sağlayabileceği değerlendirilen tasarımın küçük ölçülerde de rahatlıkla kullanılacağı, firmanın farklı birçok ürünün üzerine uygulanabileceği görülmektedir. Siyah renk kendine güveni temsil ederken, aynı zamanda ekonomiklik ilkesini de karşılamaktadır. Ayrıca kare formunun hem ritmik örüntüsünden hem de ayna görüntüsünden oluşan amblem tasarımı son derece estetik bir izlenim vermektedir. Bütün bu özellikler ışığında incelenen amblem tasarımının minimalizm etkisiyle oluşturulan sanat eserlerine benzerliği ile bu benzerliğin hakkını vererek sadelik ile endüstriyellik ve ekonomiklik ilkeleri uyumlu olduğu değerlendirilmektedir.

İnceleme 3. HSBC Amblemi



Görsel 8. *HSBC amblem ve logosu (Kaynak: www.logok.org)*

Dünyanın en büyük bankalarından biri olarak bilinen HSBC’ye ait amblem tasarımı incelendiğinde kırmızı ve beyaz üçgenlerin birleşiminden oluşan altıgen formu görülmektedir. Minimalizmde olması beklendiği gibi

geometrik formların tekrarından oluşan bir amblemidir. Özgünlük açısından değerlendirildiğimizde beyaz üçgenlerin birleşiminden oluşan “H” harfi bu ilkeyi biçim tekrarından elde edilmesiyle sağlamaktadır. Son derece sade olan amblemin, endüstriyellik açısından her yüzeyde kullanıma uygun olduğunu ve küçük kullanıma da yatkın olduğunu söylemek mümkündür. Tek renk kırmızı kullanımı ile ekonomiklik açısından olumlu bir çizgi çizilmiştir. Ayrıca geometrik formlardan üçgenin tekrarı ile edinilen altıgen formdan “H” harfinin çıkması ile estetik açıdan da olumlu bir görüntü oluşmuştur. Amblem bu şekli ile minimalist bir etki ortaya koymaktadır.

İnceleme 4. MITSUBISHI Amblemi



Görsel 9. MITSUBISHI amblemi (Kaynak: www.mitsubishi-motors.com.tr)

MITSUBISHI, 1870 yılında kurulan ve 3 elmas amblemini 1914 yılından beri kullanan (www.mitsubishi-motors.com.tr) dünyanın önde gelen otomotiv şirketlerinden birisidir. Amblem tasarımı 3 adet dörtgenin birleşiminden oluşmakta, ilk bakıldığında üçgen izlenimini vermektedir. Elmas formunun stilize edilmesi ile ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Üç adet dörtgenin birleşiminden oluşturulan amblemin sade görüntüsü ile özgün bir form elde ettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca endüstriyellik açısından son derece olumlu bir izlenim vermektedir. Küçültüldüğün de ise rahatlıkla kullanılabilceği düşünülmektedir. Ekonomiklik bakımından incelendiğinde ise kullanılan tek renk kırmızı ile hem dikkat çekici hem de minimalist bir tavır sergilemektedir. Estetik açıdan bakıldığında formların dizilimi ile tatmin edici bir izlenim oluşturmaktadır. İdeal amblem tasarımlarında bulunması gereken özellikler ile, değerlendirilen amblemin minimalizm etkileri örtüşmektedir.

Sonuç

Karmaşık görsellerden uzak, tasarımın form ve renk açısından sade olması gerekliliğini savunan minimalizm akımı, eserlerinde sadeliğe olan bağlılıkları dolayısıyla geometrik formların tekrarından faydalanmakta, şeklin ise en basit haliyle değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Minimalizm birçok sanat dalını olduğu gibi grafik tasarım alanını da etkilemiştir. Grafik tasarım ürünlerinde afiş tasarımından ambalaj tasarımına

kadar birçok örneğine rastlamanın mümkün olduğu minimalizm, amblem tasarımları üzerinde de oldukça etkili ve olumlu sonuçlar vermiştir. İdeal amblem tasarımlarında bulunması gereken özelliklerden sadelik ile endüstriyellik ve ekonomiklik ilkelerinin minimalizm ilkeleri ile örtüşmesi neticesinde, bu ilkelerden faydalanan amblemlerin izleyici üzerinde son derece olumlu bir etki bıraktığı görülmektedir. Minimalizm izlerini taşıyan amblem tasarımlarının renk ve form açısından sade olması sayesinde ideal amblem tasarımlarında olması gereken özelliklerden sadelik ilkesinin yanında form açısından sadeliği ile endüstriyellik ilkesi, renk açısından sağladığı sadelik ile ekonomiklik ilkesi bakımından doğru adımlar atıldığını görmekteyiz. Amblem tasarımı oluştururken minimalizm etkilerini aramanın tasarımı birçok açıdan olumlu etkileyeceği anlaşılmaktadır. Bu nedenle amblem tasarımı gerçekleştirecek tasarımcılara minimalizmin özelliklerini incelemelerini ve bu bilgileri tasarımlarında pratiğe dönüştürmeleri önerilmektedir.

Kaynakça

- Balcı, Y. B. (2010) *Eстетik*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Bayraktaroğlu, A. M. ve Çalış, E. (2010) Amblem ve Logo Tasarımlarında Yalınlaştırmalar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 3(6), 1-22.
- Döl, A. ve Avşar, P. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil Dergisi*, 2(10), 1-18.
- Irmak, M. A. ve Bilge, C. (2019). Peyzaj Mimarlığında Minimalist Yaklaşımlar ve Tasarım Kriterleri. *Nevşehir Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 8(Enar Özel Sayısı), 89-103.
- Islakoğlu, P. M. (2006). Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bölümü Bina Bilgisi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Mitsubishi (t.y.) <https://www.mitsubishi-motors.com.tr/tarihce> adresinden 20.12.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Şen, E. U. (2020). Fotoğrafta Bir Sanat Akımı Olarak Minimalizm. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 4(1), 50-57.
- Tepecik A., (2002). *Grafik Sanatlar-Tarih-Tasarım-Teknoloji*, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Yerkan, M., (2010). Türkiye'deki Üniversitelerin Amblemleri. T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Görsel kaynaklar

- Görsel 1.** <https://www.shell.com.tr/hakkimizda/the-shell-brand.html> Erişim tarihi: 18.12.2020.
- Görsel 2.** <https://onedio.com/haber/logo-evrimleri-ile-dunya-capindaki-11-buyuk-markanin-zaman-icindegisimi-730889> Erişim tarihi: 18.12.2020.
- Görsel 3.** <http://www.mericreative.com/wp-content/uploads/2017/08/apple-logo-e1501948646194.jpg> Erişim tarihi: 18.12.2020.
- Görsel 4.** <http://www.mericreative.com/wp-content/uploads/2017/08/mcdonalds-logo.jpg> Erişim tarihi: 19.12.2020.
- Görsel 5.** <https://onedio.com/haber/degisim-sart-buyuk-teknoloji-sirketlerinin-gecmisten-bugune-logo-tasarimlari-874887> Erişim tarihi: 19.12.2020.
- Görsel 6.** <https://1000logos.net/wp-content/uploads/2017/06/Target-Logo-500x433.png> Erişim tarihi: 19.12.2020.
- Görsel 7.** <https://1000logos.net/wp-content/uploads/2019/11/Givenchy-Logo-500x281.jpg> Erişim tarihi: 20.12.2020.

Görsel 8. <http://logok.org/hsbc-logo/> Erişim tarihi: 20.12.2020.

Görsel 9. <https://www.mitsubishi-motors.com.tr/> Erişim tarihi: 20.12.2020.

Bölüm 11

KAYNAŞTIRMA EĞİTİMİNE DEVAM EDEN ÖĞRENCİLERİN YALNIZLIK VE SALDIRGANLIK DAVRANIŞINA DAİR RESİMLERİNDEKİ MEKÂN OLGUSUNUN ANALİZİ¹



*Gülten CACA²
Aylin GÜRBÜZ³*

1 Bu çalışma Gülten CACA, “Kaynaştırma Eğitimine Devam Eden Öğrencilerin Yalnızlık ve Saldırganlık Davranışları Arasındaki İlişkinin Öğretmen Görüşlerine ve Öğrenci Resimlerine Göre İncelenmesi” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

2 Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, gylcaca@hotmail.com

3 Doç. Dr. Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, aylingurbuz22@hotmail.com

1.GİRİŞ

Yıllar boyunca kaynaştırma öğrencilerinin akranlarıyla sosyalleşmesinin sağlanmasına nasıl katkı sağlanacağı üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Yalnızlığın belirtilerini saptayan araştırmacılar, belirli davranış örüntüleri gösteren öğrencilerin daha yüksek düzeyde yalnızlık yaşadığını bulmuşlardır. Örneğin, pasif içe dönük davranış tarzına ya da saldırgan davranış tarzına sahip olan öğrenciler akran grupları tarafından daha fazla reddedilmekte ve bunun sonucunda da daha yüksek düzeyde yalnızlık yaşamaktadırlar (Cassidy, Asher, 1992 Akt.: Bakkaloğlu, 2008: 43). Ancak bu konuda yapılan araştırmalarda eksikliklerin olduğu belirtilebilir. Özellikle kendilerini rahatça ifade etmekte zorlanan kaynaştırma öğrencilerinin çizdikleri resimlerinde kendilerini rahatça ifade etmelerine fırsat sağlayabileceği belirtilebilir.

Yavuzer (2010)'e göre, resim yapmak, çocuğun iç dünyasını anlamak ve onunla iletişim kurmak açısından oldukça etkili bir yöntemdir. Bu yöntem çocukların kendilerini etkin bir şekilde ifade edebildikleri yollardan biridir. Çocuğun resimde yaptığı çizgiler, kullandığı renkler onun dünyasını tanıttığı önemli iletişim araçlarıdır. Nitekim resim yapmak, çocuğun duygu ve düşüncelerini olduğu gibi ve kendine özgü biçimde çeşitli sembollerle ortaya koymasındır. Çocuğun resmi; konuşması, yazı yazması kadar kendini ifade etmesinde önemli olmasının yanı sıra, çocuğun gelişimi ile birlikte de farklı özellikler göstermektedir.

Thomas, Jolley (1998)' e göre ise, yaptıkları çalışmada, “resim çizim yöntemi aracılığıyla çocukların psikolojik açıdan değerlendirilme sürecinin geçerlik ve güvenilirliği üzerinde durmuşlardır. Bu yöntem aracılığıyla yapılan çalışmaların sonuçlarında çizimlerin çocukların psikolojik durumlarını ve anlık yaşantılarını değerlendirmeden çok verilen konuyla ilgili duygusal durumlarını betimlemede yardımcı olabildiğini tespit etmişlerdir.” Bu yorumlar doğrultusunda kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin yalnızlık ve saldırganlık davranışına dair resimlerindeki mekân olgusunun analizine ait değerlendirme formu, hem öğrencilerin resim çizimi ile kendini rahatlıkla ifade etme; hem de uzmanların görüşünü almak üzere “uzman görüş formu” veri toplama aracı geliştirilmiştir.

Bu araştırma konusu ile ilgili önemli bilgi eksikliğinin olduğu düşünüldüğünden dolayı aşağıda belirtilen incelemeler yapıldığı ifade edilebilir. Kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin çizdikleri resimlerindeki mekân olgusunun; korelasyon analizi, tanımlayıcı istatistikler ve katılımcı resimleri ile ilişkin uzman görüşü bakımından uzman değerlendirmelerinin nicel ve nitel hesaplama sonuçları ile tespit edilen bilgi eksikliklerine katkı sağlayacağı ifade edilebilir. Bunun yanı sıra resimler ile ilgili çalışmalar yapan Akalın, Üstündağ (2012) tarafından “10–12 Yaş Danışmanlık Hizmeti Alan Çocukların Durumlarının Belirlenmesinde Resmin Önemi”

konulu çalışmada 10-12 yaş arasındaki 15 çocuğa, herhangi bir günlerinin resimleri uzman denetiminde yaptırılmış ve uzmanın görüşme notlarına dayanarak (resimler) analiz edilmiştir. Resimler çocukların duygu ve durumlarını belirlemede büyük önem taşımaktadır. Verilen resim derslerinin amacı da çocuğun düşünmek, araştırmak, yaratmak, üretmek, paylaşmak ve sevmek fiillerini yaşaması daha sosyal yaratıcı, demokratik, sevgi dolu olması yolunda katkı sağlamaktır (Bulut, 2003a, s. 9).

Resimlerde önem taşıyan mekân olgusu içinde ise, resimde; soyut ve somut biçimlerin gösterilerek yüzeyde bir üçüncü boyut yanılmasıyla oluşturulması eylemi, hacim ve derinlik kavramını ortaya çıkarmaktadır. Biçimlerin içinde buldukları mekânın yüzeyine yapışıkmiş gibi görünmemesi için önemli nokta; hacim ve derinliğin oluşturulmasıdır (Üner, 2010, s. 120). Resimde mekânın, yüzeye taşındığı, biçimlerin içinde buldukları mekânla tuval yüzeyine yaklaştırıldığı, derinliğin azaltıldığı durumlarda da ortaya çıkmıştır. Mekân içinde farklı kavramlarla bir mekân duygusu elde edilmektedir (Beyoğlu, 2016, s. 60). Mekânlar nesnel hacimlerken, duyular ve duygularla öznelleşir. Odun ateşiyle yanan sobalı mekânların çıra ve sobanın üzerinde kızartılan ekmekle anımsanan kokusu, ateşin ısı, odunun çıtırtısı, mekânda o an yaşanmasa bile algısal göndermeler yoluyla çok yakında hissedilebilir. Algı mekânizması duyu organlarının gördükleri, işittikleri, tattıkları, kokladıkları, dokunduklarıyla uyarılırken, mekân, bu bileşenlerin birbirleriyle zihinde kurulan ilişkilerin anlamlı bütünlüğü ile algılanır. Mekândan alınan uyarıların özellikleri kişisel psikoloji ve deneyimlerle ilişkili olarak ayrılmakta, yorumlanmakta, anlamlandırılmaktadır. Bu bağlamda bütün duyuların hissettiği öğeler aracılığıyla yeni imgelerle mekânlar sürekli farklılaşmakta, duyu organları ve duyularla kurulan köprünün altından ne kadar çok su geçerse, algı deneyimlerimiz de o kadar gelişmekte, mekânlar bu yaşanmışlığın bilgisi desteğiyle daha fazla hissedilmektedir (Gezer, 2012: 10).

Öğrencilerin mekan resminlerinde plastik elemanların irdelenmesi mekan içerisinde yer alan elemanların ve faktörlerin tanımlanmalarıyla mümkün olmaktadır. Bu elemanlar resimde, kendilerine özgü tek olarak kullanıldıklarında anlamlı olabildikleri gibi, mekân kavramı içinde, birbirleriyle ilişkili olarak kullanılmaktadırlar. Bu araştırmada da öğrencilerin resimlerinde mekan olgusu incelenirken bu elemanların kullanım biçimleri değerlendirilmiştir.

2.YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesine yer verilmiştir.

2.1.Araştırmanın Modeli

Kaynaştırma eğitime devam eden öğrencilerin yalnızlık ve saldırganlık davranışları arasındaki ilişkinin öğretmen görüşlerine ve öğrenci resimlerine göre incelenmesi amacı ile betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Karasar (2005)'a göre, tarama modelleri geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekli ile betimlemeyi amaç edinen araştırmalar için uygun bir modeldir. Türkoğan, Gökçe (2015)'e göre, betimleme “ne” sorusuna yanıt bulma girişimiyle ilgili olduğu için, araştırmada, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu açıdan betimlemeye yönelik bir araştırma daha sınırlı bir amaç taşır.

2.2.Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubu, 2018-2019 eğitim-öğretim yılında, random örnekleme yöntemi ile Edirne-merkez, 1.- 8.sınıf, resim çizen ve kaynaştırma eğitime devam eden kırk üçü erkek; yirmi biri kız öğrenci ve olmak üzere toplam altmış dört öğrenciden oluşmaktadır. Ayrıca yirmi biri kız; kırk dokuzu erkek öğrenci olmak üzere toplam yetmiş üç öğrenci hakkında öğretmen görüşleri alınmıştır.

Öğretmeneler tarafından uygulanan çalışma grubu, kaynaştırma eğitime devam eden bireylerin demografik özellikleri ile ilgili genel tanımlayıcı bilgiler (kaynaştırma ilkokulu, yaş, cinsiyet, sınıf v.b.) aşağıdaki tablolarla gösterilmiştir.

Kaynaştırma Eğitime Devam Eden Öğrencinin Yalnızlık ve Saldırganlık Davranışları Arasındaki İlişkinin Öğretmen Görüşlerine İlişkin Değişken Listesi

Tablo 2.2.1.

Kaynaştırma Eğitime Devam Eden Öğrencinin Yalnızlık ve Saldırganlık Davranışları Arasındaki İlişkinin Öğretmen Görüşlerine İlişkin Çalışma Grubu Dağılım Listesi

Yaş	N	%	Cinsiyet	N	%	KEDE sınıf öğrencisi	KEDE sınıf öğretmeni	N	%
6-8	22	30.1	Kız	24	32.9	1.sınıf	1.sınıf	8	11.0
9-11	31	42.5	Erkek	49	67.1	2.sınıf	2.sınıf	17	23.3
12-14	19	26,0				3.sınıf	3.sınıf	12	16.4
+14	1	1.4				4.sınıf	4.sınıf	5	6.8
						5.sınıf	5.sınıf	9	12.3
						6.sınıf	6.sınıf	10	13.7
						7.sınıf	7.sınıf	9	12.3
						8.sınıf	8.sınıf	3	4.1
Toplam				73					%100

Tablo 2.2.1'de görüldüğü gibi, anketi cevaplayanların %30.1'i (f=22) 6-8 yaş aralığında, %42.5'i (f=31) 9-11 yaş aralığında, %26'sı (f=19) 12-14 yaş aralığında ve %1.4'ü (f=1) 14 yaş ve üzeridir. Anketi cevaplayanların %32.9'u (f=24) kız, %67.1'i(f=49) erkektir. Anketi cevaplayanların %11'i (f=8) 1. Sınıf, %23.3'ü (f=17) 2. Sınıf, %16.4'ü (f=12) 3. Sınıf,

%6.8'i (f=5) 4. Sınıf, %12.3'ü (f=9) 5. Sınıf, %13.7'si (f=10) 6. Sınıf, %12.3'ü (f=9) 7. Sınıf, %4.1'i (f=3) 8. sınıfta okumaktadır. Bu sınıflara ait öğrenciler hakkında aynı sayıda öğrenci öğretmenleri tarafından araştırmamıza dâhil edilmiştir.

Yukarıdaki Tablo 2.2.1'de yer alan veriler Edirne il merkezinin kaynaştırma eğitimine devam eden 49'u erkek; 24'ü kız öğrenci olmak üzere toplam 73 öğrencinin öğretmenleri yer almaktadır. Okul yöneticisi, öğretmen ve öğrenci ebeveynlerine çalışma izni gösterilmiş ve çalışma hakkında bilgi verildikten sonra onayları alınmıştır. 95 veri toplama aracı dağıtılmıştır. Ancak 73'ü dönüt sağlandığı için 73 veri toplama aracı dikkate alınmıştır. Öğrencilerin sınıf düzeyi, 1.-8. sınıfları kapsamaktadır.

Çalışmamıza, Edirne İl Merkezinde bulunan ilk ve ortaokul kaynaştırma eğitimine devam eden öğrenciler seçilmiş ve bu öğrenciler hakkında öğretmenlerinin görüşü alınarak araştırmaya dahil edilmiştir. Edirne il merkezinde bulunan 4 ilkokul ve 4 ortaokulda uygulama yapılmaya çalışılmıştır. Fakat kaynaştırma öğretiminde yer alan öğrencilerin velileri, okul müdürleri ve sevgi evlerinde yaşamakta olan öğrencilerin sorumlu velileri çalışmamızda yer almayı onaylamadıkları için uygulama yapılmamıştır. Ayrıca eğitim-öğretim dönemi devam etmesine rağmen kaynaştırma öğrencilerinin çeşitli nedenlerden dolayı derse devamsızlığından dolayı uygulama çalışması yapılamamıştır.

Kaynaştırma Eğitimine Devam Eden Öğrencilerin Yalnızlık ve Saldırganlık Davranışları Arasındaki İlişkinin Öğrenci Resimleri Uzman Görüşüne Ait Değişken Listesi

Tablo 2.2.2.

Kaynaştırma Eğitimine Devam Eden Öğrencilerin Yalnızlık ve Saldırganlık Davranışları Arasındaki İlişkinin Öğrenci Resimleri Uzman Görüşüne İlişkin

Yaş	N	%	Cinsiyet	N	%	KEDE sınıf öğrencisi	KEDE sınıf öğretmeni	KEDÖ sınıf ebeveynleri	N	%
6-8	20	30,8	kız	21	32,3	1.sınıf	1.sınıf	1.sınıf	8	12,3
9-11	28	43,1	erkek	44	67,7	2.sınıf	2.sınıf	2.sınıf	15	23,1
12-14	17	26,2				3.sınıf	3.sınıf	3.sınıf	9	13,8
						4.sınıf	4.sınıf	4.sınıf	5	7,7
						5.sınıf	5.sınıf	5.sınıf	8	12,3
						6.sınıf	6.sınıf	6.sınıf	10	15,4
						7.sınıf	7.sınıf	7.sınıf	8	12,3
						8.sınıf	8.sınıf	8.sınıf	2	3,1
Toplam				65						% 100,0

Tablo 2.2.2'de görüldüğü gibi; çalışma grubunun 21'i (%32,3) kız, 44'ü (%67,7) erkeklerden oluşmaktadır. 20' si (%30,8) 6-8 yaş arasında, 28'i (%43,1) 9-11 yaş arasında, 17'si (%26,2) 12-14 yaş arasındadır. Çalışma grubunun 8' i (%12,3) 1.sınıf öğrencisi, 15'i (%23,1) 2.sınıf öğrencisi, 9'u (%13,8) 3.sınıf öğrencisi, 5'i (%7,7) 4.sınıf öğrencisi, 8'i (%12,3) 5.sınıf öğrencisi 1.sınıf öğrencisi, 10'u (%15,4) 6.sınıf öğrencisi, 8'i (%12,3) 7.sınıf öğrencisi, 2'si (%3,1) 8.sınıf öğrencisinden oluşmaktadır.

Kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin yalnızlık ve saldırganlık duygularını tespit etmek amacıyla araştırmacı ve öğretmenler tarafından öğrencilere “Son İki Ayda En Çok Hissettiğiniz Duygu” konulu çizimler yaptırılmıştır. Bunun için okul yöneticisi, öğretmen öğrenci ve öğrencinin ailesinin onayı alınmıştır.

Veli onayı için öğrenciye dağıtılan 91 çizim veri toplama aracından veli onayının olmaması, öğrencilerin resim çizmek istememesi, çizim yapamayan öğrencilerden dolayı Tablo 2.2.2.’de yer alan resim çizen kaynaştırma eğitimine devam eden 44’ü erkek; 21’i kız öğrenci olmak üzere toplam 65 öğrencinin çizimleri mekan olgusu açısından incelenmiştir. Araştırmada araştırmacının uzunluğu açısından konuya uygun olan dokuz örnek resime yer verilmiştir.

2.3. Veri Toplama Aracı

Araştırmada veri toplama aracı olarak, öğrenci hakkında genel tanımlayıcı bilgiler edinmek amacıyla “kişisel bilgi formu” kullanılmıştır. Kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin okul temelli yalnızlık ölçeği ile “yalnızlık duygusu hisseden bireylerin tespit edilmesi ve kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin saldırganlık davranışlarını belirlemek amacı ile “çocuklar için saldırganlık ölçeği” kullanılmıştır.

2.3.1. Kişisel Bilgi Formu

Kişisel bilgi formunun oluşturulmasında konu ile ilgili tezler ve araştırmalarda kullanılan sorulardan yararlanılmış ve uzman görüşlerine başvurulmuş, araştırmacının kendisi tarafından hazırlanmıştır. Kişisel bilgi formu, öğrenci hakkında bilgi toplamak amacıyla; cinsiyet, yaş, sınıf, eğitim ortamı, öğrencinin boş zaman aktiviteleri, gibi demografik özelliklerin yer aldığı “kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin kişisel bilgi formu” (KEDEÖKBF)’u 13 sorudan oluşmaktadır.

2.3.2. Kaynaştırma Eğitimine Devam Eden Öğrencilerin Okul Temelli Yalnızlık Ölçeği

23 sorudan oluşan veri toplama aracı, “çocuklar için okul temelli yalnızlık ölçeği (ÇOTYÖ) “Asher, Wheeler (1985) tarafından geliştirilmiştir. Türkçe’ ye uyarlanması, geçerlik ve güvenirlik çalışmaları ise, Kaya (2005) tarafından gerçekleştirilmiştir.

2.3.3. Çocuklar İçin Saldırganlık Ölçeği Öğretmen Formu

Çocuklar için saldırganlık ölçeği öğretmen (ÇSÖ-ÖF) formunun olarak geliştirilen veri toplama aracı, Achenbach ve Edelbrock tarafından çocukların problemleri eylemlerini tespit etmek için oluşturulmuştur. Saldırgan davranışların şiddetini, sıklığını, yaygınlığını ve çeşitliliğini ölçmek için geliştirilen veri toplama aracı 33 madde ve beş alt ölçekten oluşmaktadır. 5 sorudan oluşan 5. alt ölçek olan “silah kullanımı” bölümünün çalışma-

mıza uygun olamadığı düşünülerek araştırmamızda yer almayacaktır. Ölçek toplam 28 madde ve dört alt ölçek olarak öğretmenlere uygulanmıştır. Okul çağındaki çocukların saldırganlık davranışının ölçümünü ise, Ulu, (2018) tarafından “Çocuklar için Saldırganlık Ölçeği Öğretmen Formu: Türkçe Geçerlilik ve Güvenilirlik Çalışması” yapılmıştır.

Kaynaştırma Eğitimine Devam Eden Öğrencilerin Yalnızlık ve Saldırganlık Davranışına İlişkin Uzman Görüş Formu

Araştırmada veri toplama aracı olarak, kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin yalnızlık ve saldırganlık duygularını tespit etmek amacıyla araştırmacı ve öğretmenler tarafından öğrencilere uygulanan “Son İki Ayda En Çok Hissettiğiniz Duygu” konulu çizimleri kullanılmıştır. Bu çizimlerde öğrencilerin resimlerindeki mekân olgusu incelenmiş ve seçilen örnek çalışmalar araştırmaya dahil edilmiştir.

Kaynaştırma Eğitimine Devam Eden Öğrencilerin Yalnızlık ve Saldırganlık Davranışına Dair Resimlerdeki Mekân Olgusunun Analiz Formu OKYAY (2008) “6 Yaş Grubu Çocukların Aile Resimlerinin Sosyo-Kültürel Değişkenler ve Davranış Problemleri Açısından Karşılaştırması” isimli yüksek lisans tezinden yararlanarak, Doç. Dr. Aylin GÜRBÜZ tarafından hazırlanmıştır.

2.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilere ait veri toplama teknikleri aşağıda verilmektedir.

2.4.1. Kedeö Öğretmen Görüşlerine ait Veri Toplama Teknikleri

Çalışmanın bağımsız değişkenlerini 1.,2.,3.,4.,5.,6.,7. ve 8.sınıfta yer alan kaynaştırma eğitimi devam eden hafif düzeyde zihinsel engelli ve dik-kat eksikliği olan 24 kız, 49 erkek olmak üzere toplam 73 öğrencinin, kaynaştırma eğitimi devam eden bireylerin kişisel bilgi formu toplam puanları yaş, cinsiyet, sınıf, öğrencilerin boş zaman aktiviteleri, öğrencilerin okulda arkadaşlık ilişkileri, öğrencilerin okulda yalnızlık düzeyi, öğrencilerin okul ilişkileri, öğrencilerin fiziksel temasta bulunduğu veya kavga ettiği durumlar, öğrencilerin nesne veya hayvanlara karşı saldırganlığı, öğrencilerin başkasının çıkardığı kavgalara karıştığı veya kışkırtmalara karşılık verdiği durumlar, öğrencilerin kendisi tarafından çıkardığı veya başlattığı kavga durumu demografik özelliklerinden oluşmaktadır.

Araştırmanın uygulandığı 73 adet anket formunun değerlendirilmesinde, toplanan veriler bilgisayar ortamına aktarılarak paket programından yararlanılmıştır. Verilerin frekans dağılım tabloları yorumlandıktan sonra anket formunun güvenilirlik analizi yapılmış ve saldırganlık alt ölçekler arasında ilişkilerin ölçülebilmesi için Spearman Korelasyon analizi uygulanmıştır. Son olarak demografik bilgiler ile saldırganlık alt problemler

arasındaki ilişkilerin ölçülmesi için Homogeneity Test, Independent T-Test, One-Way ANOVA ve Kruskal Wallis analizleri uygulanmıştır.

Cronbach's Alpha değeri okul temelli yalnızlık ölçeğinde 0.414 bulunduğu için 5, 11 ve 16 numaralı anket soruları analize dahil edilmemiştir, 0.714 değerine ulaşılmıştır. Çalışma grubunun kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin okul temelli yalnızlık ölçeği (ÇOTYÖ) ile çocuklar için saldırganlık ölçeği (ÇSÖ) kullanılmıştır.

2.4.2.Kedeö Uzman Görüşler'ine ait Veri Toplama Teknikleri

Çalışma, Edirne merkezi ilinde, kırk üç' ü erkek; yirmi bir' i kız toplam altmış dört kaynaştırma öğrencinden oluşmaktadır. Çalışmanın bağımsız değişkenlerini 1.,2.,3.,4,5.,6.,7. ve 8.sınıfta yer alan kaynaştırma eğitimi devam eden hafif düzeyde zihinsel engelli ve dikkat eksikliği olan öğrencilerinden oluşmaktadır.

Çalışma grubunun "Kaynaştırma Eğitimine Devam Eden Öğrencilerin Yalnızlık ve Saldırganlık Davranışına İlişkin Uzman Görüş Formu" ile yukarıda adı geçen öğrencilerin duygularını tespit etmek amacıyla da, "Son İki Ayda En Çok Hissettiğiniz Duygu" konulu resimleri kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunda yer alan çizimlerinde yalnızlık ve saldırganlık özellikleri bakımından ele alınmıştır.

Araştırmaya uygun toplanan veriler bilgisayar ortamına aktarılarak istatistiksel paket programından yararlanılmıştır. Bu programda; korelasyon analizi, tanımlayıcı istatistikler ve katılımcı resimleri ile ilişkin uzman görüşü bakımından uzman değerlendirmelerinin nicel ve nitel hesaplama sonuçları ile bilgi eksikliklerini tamamladığı ifade edilebilir.

2.5.Veritoplama Aracının Uygulanması

Veri toplama aracının uygulanması, araştırmanın evrenini sağlıklı bir şekilde temsil edecek ölçüde kişi sayısına ulaşarak, araştırmacının göz önünde bulundurduğu ölçütler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Öğrencinin "Son İki Ayda En Çok Hissettiğiniz Duygu" çizimlerini isteyerek kaynaştırma öğrencilerinin yalnızlık ve saldırganlık davranışları arasındaki ilişkiye ilgili veri toplama araçları uygulanmıştır.

Veri toplama aracı uygulanmadan önce ebeveyn ve öğretmenlere katılımcılara araştırmacı tarafından araştırma izin belgesini göstermiş, gerekli açıklamalar yapmış, kaynaştırma öğrencilerinin ebeveynlerine ve öğretmenlerine araştırmanın amacı ile ilgili bilgiler vererek çalışmaya katılım onayı alınmıştır. Veri toplama araçlarının okullarda kaynaştırma öğrencilerine uygulanması 03/04/2019-31/05/2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

Altmış dört veri toplama aracı, her kaynaştırma öğrencilerinden sorumlu olan öğretmenlerine ve velilerine ulaşarak öğrencinin yalnızlık

veya saldırganlık davranışının bulunup bulunmadığı tespit edilmiştir. Çalışmaya velinin ıslak imzası alınarak kaynaştırma öğrencilerinin de çalışmaya katılması sağlanmıştır.

3. BULGULAR

Bu bölümde, araştırmanın veri toplama aracından korelasyon analizi, tanımlayıcı istatistikler ve katılımcı resimleri ile ilişkin uzman görüşleri incelenmiştir.

Kaynaştırma Eğitimine Devam Eden Öğrencilerin Öğretmen Görüşlerine ait Bulgular

Kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin öğretmen görüşleri aşağıda yer almaktadır.

Tablo 3.1.

Öğrencinin Sınıfı İle Yalnızlık Düzeyi” Anova Testi Ortalama Puan Sonuçları

Sınıf	N	Kareler Toplamı	Sd.	Kareler Ortalaması	F	Anlamlılık
1	8	Yalnızlık Düzeyi Gruplar Arası Gruplar Toplam	7	,616	2,450	0,27
2	17		65	,251		
3	12		72			
4	5					
5	9					
6	10					
7	9					
8	3					

Tablo 3.1.’e göre, çalışma grubundaki 1.,2.,3.,4.,5.,6.,7.,8.sınıf öğrencilerinin, “sınıf ile yalnızlık düzeyi arasındaki ilişki” anlamlılık değerlerinin $\alpha=0.05$ ’ten küçük değerleri bulunduğu, farklı sınıf gruplarına göre varyansların homojenliğinin sağlandığı görülmektedir. Buna göre, sınıf ile yalnızlık düzeyi arasındaki ilişkilerin anlamlı fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 3.2.

Öğrencilerin Boş Zaman Aktivitesi Olup Olmaması İle Saldırganlık Alt Ölçek Arasında İlişkinine Ait T-Testi Sonuçları

Öğrencinin boş zaman aktiviteleri	N	Varyans Eşitliği İçin Levene Testi		Ortalamaların t-Testi Eşitliği İçin				
		F	Anlamlılık	t	sd	Anlamlılık		
Evet	31	Sözel Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayımı	2.023	.159	-332	71	.741
			Varyansların eşit olmadığı varsayım			-348	70.999	.729
Hayır	42	Nesne ve Hayvanlara Yönelik Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayımı	5.400	.023	-1.844	71	.069
			Varyansların eşit olmadığı varsayım			-2.037	61	.036
		Kışkırtılmış Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayım	159	.691	.300	71	.765
			Varyansların eşit olmadığı varsayım			310	70.432	.758
Kışkırtılmadan Gerçekleşen Saldırganlık		Varyansların eşit olduğu varsayım	1.792	.185	-2.297	71	.767	
		Varyansların eşit olmadığı varsayım			-320	68.309	.750	

Tablo 3.2. incelendiğinde, çalışma grubundaki nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık alt ölçeği dışında geri kalan tüm saldırganlık alt ölçekleri ile yalnızlık düzeyine ait anlamlılık değerlerinin $\alpha=0.05$ 'ten küçük bulunduğu, boş zaman aktivitesi olup olmamasına göre varyansların homojenliğinin sağlanmadığı görülmektedir. Böylece öğrencilerin boş zaman aktivitesi olup olmaması ile sözel saldırganlık, nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık, kışkırtılmış saldırganlık ve kışkırtılmadan gerçekleşen saldırganlık alt ölçekleri arasındaki ilişki anlamsız fark olduğu, nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık alt ölçeğinin ise anlamlı fark olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3.3.

Öğrencilerin Okul Arkadaşlık İlişkisi Olup Olmaması İle Saldırganlık Alt Ölçekleri arasındaki İlişisine Ait T-Testi Sonuçları

Öğrencinin okulda N arkadaşlık ilişkileri		Varyans Eşitliği İçin Levene Testi		Ortalamaların Eşitliği İçin t Testi		
		F	Anlamlılık	t	sd	Anlamlılık
Sözel Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayımı	4.541	.037	-1.101	71	.275
	Varyansların eşit olmadığı varsayımı			-.951	25.193	.350
Nesne ve Hayvanlara Yönelik Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayım	1.805	.183	-1.427	71	.158
	Varyansların eşit olmadığı varsayım			-1.260	25.936	.219
Kışkırtılmış Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayımı	.608	.438	-.190	71	.850
	Varyansların eşit olmadığı varsayım			-.169	26.202	.867
Kışkırtılmadan Gerçekleşen Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayımı	3.321	.073	-1.288	71	.202
	Varyansların eşit olmadığı varsayımı			-1.006	22.416	.325

Tablo 3.3.'de incelendiğinde öğrencilerin okul arkadaşlık ilişkisi olup olmaması ile saldırganlık alt ölçeklerine (sözel saldırganlık, nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık, kışkırtılmış saldırganlık ve kışkırtılmadan gerçekleşen saldırganlık alt ölçekleri) ait anlamlılık değerlerinin $\alpha=0.05$ 'ten küçük bulunduğu, öğrencilerin okulda arkadaşlık ilişkilerinin olup olmamasına göre varyansların homojenliğinin sağlanmadığı görülmektedir. Böylece "öğrencilerin okul arkadaşlık ilişkisi olup olmaması ile saldırganlık alt ölçekler" arasındaki ilişkisinin anlamlı fark olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3.4.

"Öğrencilerin Okul Arkadaşlık İlişkisi Olup Olmaması İle Yalnızlık Düzeyi" Arasındaki İlişisine Ait T-Testi Sonuçları

Öğrencilerin Okul Arkadaşlık ilişkisi	N		Varyans Eşitliği İçin Levene Testi		Ortalamaların Eşitliği İçin t-Testi		
			F	Anlamlılık	t	sd	Anlamlılık
Evet	54	Yalnızlık Düzeyi	3.752	.057	2.743	71	.008
Hayır	19				2.295	24.202	.031
		Varyansların eşit olduğu varsayımı					
		Varyansların eşit olmadığı varsayımı					

Tablo 3.4.'de görüldüğü gibi, “öğrencilerin okul arkadaşlık ilişkisi olup olmaması ile yalnızlık düzeyi arasındaki ilişkisi” anlamlılık değerlerinin $\alpha=0.05$ 'ten küçük bulunduğu, öğrencilerin okul arkadaşlık ilişkisi olup olmamasına göre varyansların homojenliğinin sağlandığı görülmektedir. Buna göre, “öğrencilerin okul arkadaşlık ilişkisi olup olmaması ile yalnızlık düzeyi arasındaki ilişkilerin” anlamlı bir farklılaşma olduğu bulunmuştur.

Tablo 3.5.

Öğrencilerin Okulda Yalnızlık Hissedip Hissetmemesi İle Saldırganlık Alt Ölçekler Arasındaki İlişikisine Ait Puan Ortalamalarına Ait T-Testi Sonuçları

Öğrencinizin okulda N yalnızlık yaşamı:		Varyans Eşitliği İçin Levene Testi		Ortalamaların Eşitliği İçin t-Testi		
		F	Anlamlılık	t	sd	Anlamlılık
Evnet	35 Sözel	Varyansların eşit olduğu varsayımı	6.674	.012	2.054	71 .044
Hayır	38 Saldırganlık	Varyansların eşit olmadığı varsayımı			2.019	57.630 .048
	Nesne ve Hayvanlara Yönelik Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayımı	8.932	.004	1.712	71 .091
		Varyansların eşit olmadığı varsayımı			1.664	45.244 .103
	Kışkırtılmış Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayımı	5.125	.027	1.522	71 .132
		Varyansların eşit olmadığı varsayımı			1.497	57.978 .140
	Kışkırtılmadan Gerçekleşen Saldırganlık	Varyansların eşit olduğu varsayımı	3.988	.050	1.764	71 .082
		Varyansların eşit olmadığı varsayımı			1.724	51.518 .091

Tablo 3.5.'e göre, çalışma grubundaki yer alan öğrencilerin okulda yalnızlık hissedip hissetmemesi ile sözel saldırganlık alt ölçeği dışında geri kalan tüm saldırganlık alt ölçekleri (nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık, kışkırtılmış saldırganlık, kışkırtılmadan gerçekleşen saldırganlık) anlamlılık değerlerinin $\alpha=0.05$ 'ten küçük bulunduğu, öğrencilerin okulda hissettiği yalnızlık durumuna göre varyansların homojenliğinin sağlanmadığı görülmektedir. Böylece “öğrencilerin okulda hissettiği yalnızlık durumu ile saldırganlık alt ölçekler arasındaki ilişkisinin” anlamlı fark göstermediği, “öğrencilerin okulda hissettiği yalnızlığı ile sözel saldırganlık alt ölçeği” inde ise anlamlı bir fark bulunmuştur.

Tablo 3.6.

“Öğrencilerin Okulda Yalnızlık Hissedip Hissetmemesi İle Yalnızlık Düzeyi Ölçeği” Arasındaki İlişikisine Ait Puan Ortalamalarına Ait T-Testi Sonuçları

Öğrencinizin okulda N yalnızlık yaşamı:		Varyans Eşitliği İçin Levene Testi		Ortalamaların Eşitliği İçin t-Testi		
		F	Anlamlılık	t	sd	Anlamlılık
Evnet	35 Yalnızlık Düzeyi	Varyansların eşit olduğu varsayım	.100	.752	-4.745	71 .000
Hayır	38	Varyansların eşit olmadığı varsayımı			-4.729	69.173 .000

Tablo 3.6.'ya göre, “öğrencilerin okulda yalnızlık hissedip hissetmemesi ile yalnızlık düzeyi ölçeği arasındaki ilişki” anlamlılık değerlerinin $\alpha=0.05$ 'ten küçük bulunduğu, öğrencilerin okulda yalnızlık hissedip hissetmemesine göre varyansların homojenliğinin sağlandığı görülmektedir. Buna göre, öğrencilerin okulda yalnızlık hissedip hissetmemesi ile yalnız-

Tablo 3.9.'da görüldüğü gibi, Düşsel mekan kullanımı ile nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık arasında 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı negatif bir ilişki bulunmuştur. Bu durum çizimlerde düşsel mekân kullanımı arttığında nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlığın azalttığı ya da bu durumun tam tersi olarak yorumlanabilir Koreasyon analizleri neden sonuç ilişkisi açıklamamakla birlikte bu durum nesnelere ve hayvanlara yönelik saldırganlık gösteren kişilerin resimlerinde daha az düşsel mekân kullanabileceği şeklinde de değerlendirilebilir. Dış mekân kullanımı, mekân olarak boşluk kullanımı ve düşsel mekân kullanımı arasında pozitif yönlü bir ilişki vardır. Örneğin resimlerde birinin kullanımı arttığında diğerleri de artma eğilimindedir. Bu açıdan bakıldığında değerlendirilen resimlerde mekân çizimi bakımından bir denge gözetildiği söylenebilir. Yalnızlık düzeyi ile sözel saldırganlık, nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık düzeyi arasında 0,05 düzeyinde, kışkırtılmış saldırganlık ve kışkırtılmamış saldırganlık arasında da 0,01 düzeyinde ters yönde bir ilişki vardır. Sözel saldırganlık, nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık, kışkırtılmış saldırganlık ve kışkırtılmamış saldırganlık arasında 0.01 düzeyinde anlamlı ve pozitif bir ilişki söz konusudur.

Tablo 3.10.

Çizgi Yapısı Bakımından Değerlendirilme Sonucu

Figür Ana Hatları	1 65	0,01 düz eyinde	Mekan Hatları	,611** ,000 53	0,05 düzey	Diğer nesnelerin hatları	,693** ,000 57
Yüz Hatları,	,937** ,000		Sözel Saldırganlık	-,276* ,046		Nesne ve Hayvanlara Yönelik Saldırganlık	-,295 ,026 57
Mekân Hatları	,64 611** ,000 53		Nesne ve Hayvanlara Yönelik Saldırganlık,	-,314* ,022 53			
Diğer Nesnelerin Hatları	,693** ,000 57		Kışkırtılmamış Saldırganlık Arasında	-,285* ,039 53			

Tablo 3.10.'da görüldüğü gibi, çalışma örnekleminde elde edilen veriler çizgi yapısı bakımından incelendiğinde figür ana hatları, yüz hatları, mekân hatları ve diğer nesnelerin hatları arasında 0,01 düzeyinde anlamlı ve pozitif bir ilişki olduğu görülmüştür. Mekân hatları ile sözel saldırganlık, nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık ve kışkırtılmamış saldırganlık arasında 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı negatif bir ilişki bulunmuştur. Diğer nesnelerin hatları ile nesne ve hayvanlara yönelik saldırganlık arasında yine 0,05 düzeyinde anlamlı ve ters yönde bir ilişki söz konusudur.

Tablo 3.11.

Renk Kullanımı Bakımından Değerlendirilme Sonucu

Figure Rengi	1
	19
Mekân Rengi	,879**
	,000
	14
Diğer Nesnelerin Renk	,751**
	,002
	14

Tablo 3.11.'de görüldüğü gibi, figür rengi, mekân rengi ve diğer nesnelerin renk kullanımları arasında pozitif bir ilişki olduğu görülmüştür.

Tablo 3.12.

Kompozisyon İçerisinde Figürlerin Sayfadaki Konumu Bakımından Değerlendirilme Sonucu

İnsan figürünün konumu	1 65	Nesne ve hayvan saldırganlığı	,063 ,617 65	0,05 düz eyinde
Hayvan figürlerinin konumu	,744** ,004 13	Hayvan figürlerinin konumu	,569* ,042 13	

Tablo 3.12.'de görüldüğü gibi, figürlerin sayfa içerisindeki konumu ile yalnızlık ve saldırganlık arasındaki ilişki incelendiğinde ise, insan figürleri ile hayvan figürlerinin konumlandırılması arasında pozitif ve istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki olduğu, nesne ve hayvan saldırganlığı ile hayvan figürlerinin konumlandırılması arasında pozitif yönde istatistiksel olarak 0,05 düzeyinde anlamlı bir ilişki olduğu görülmüştür.

Tablo 3.13.

Figürlerin Vücut Oranlarının Bakımından Değerlendirilme Sonucu

Baş çizimi	1 65	Göz çizimi	495** ,000	Burun çizimi	128 ,470	Ağız ve diş çizimi	,403** ,001	Boyun çizimi	-,047 ,755	0,05 düz Eyi
Göz çizimi	,495** ,000 64	Burun çizimi	,362* ,038 33	Göz çizimi	34 ,362* ,038 33	Baş çizimi	61 65	Ayak ve parmak çizimi	47 ,355* ,037 35	nde pozitif anlamlı bir ilişki

Ağız diş çizimi	,403** ,001 61	Ağız ve diş çizimi Gövde çizimi	,657** ,000 60 ,589** ,000 61	Ağız ve diş çizimi	,396* ,020	Göz çizimi,	,657** ,000	Ayakve parmak çizimi	34 ,499** ,006 29	Burun çizimi	60 ,396* ,020 34
		kol çizimi	,419** ,001			Gövde çizimi	,501** ,000				
		bacak çizim	60 ,316* ,012 63			Kol çizimi	59 ,289* ,027				
						Ayak ve parmak çizimi	59 ,411** ,004 47				

Tablo 3.13.'de görüldüğü gibi, resimlerdeki figürler oranları bakımından incelendiğinde, baş çizimi ile göz ile ağız ve diş çizimi arasında, göz çizimi ile burun, ağız ve diş, gövde, kol çizimi ve bacak çizimi arasında pozitif yönde istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Burun çizimi özellikleri ile yine göz çizimi, ağız ve diş çizimi, ayak ve parmak çizimi arasında yine pozitif yönde bir ilişki vardır. Ağız ve diş çiziminin, baş, göz, burun gövde, kol ile ayak ve parmak çizimleri arasında yine pozitif ve istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Boyun çizimi ile ayak ve parmak çizimi arasında 0,05 düzeyinde pozitif ve istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır.

Tablo 3.14.

Figürlerin Vücut Oranlarının Bakımından Değerlendirilme Sonucu

Gövde çizimi	,210 ,102 62 ,589** ,000 61	0,01 düz eyinde	kol çizimi	125 ,329 63 ,495** ,000 62,	0,01 düz eyinde	ağız ve diş çizimi	403** ,001 61 ,172 ,254 46	0,05 düz eyinde	ayak ve parmak çizimi	057 ,701 48 ,499** ,006 29	0,01 düz eyinde	Boyun çizimi	-,047 ,755 47 ,103 ,497 46	0,05 düz eyi nde anlamlı pozitif bir ilişki
ağız ve diş çizimi	,501** ,000 59		Gövde çizimi	,419** ,001 60		bacak çizim	,164 ,209 60		Ağız ve diş çizimi	411** ,004 47				
kol çizimi	,419** ,001 60													
bacak çizim	,265* ,039 61													

Tablo 3.14.'da görüldüğü gibi, figürlerin vücut oranlarının bakımından değerlendirilmesinde, gövde çizimi ile göz çizimi, ağız ve diş çizimi ve kol çizimi arasında 0,01 düzeyinde ve bacak çizimi arasında 0,01 düze-

yinde istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Kol çizimi ile göz çizimi ve gövde çizimi arasında 0,01 düzeyinde ağız ve diş çizimi ile boyun ve bacak çizimi arasında 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki vardır. Ayak ve parmak çizimleri ile burun çizimi, ağız ve diş çizimi arasında 0,01 düzeyinde, boyun çizimi ile bacak çizimi arasında 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı pozitif bir ilişki vardır.

Tablo 3. 15.

Figürler Arası Etkileşim Bakımından Değerlendirilme Sonucu

İkili figür kullanımı	1 65	Üçlü figür kullanımı	,325** ,008 65	Figür Yok	001 ,997 9	0,05
Üçlü figür kullanımı	,325** ,008 65	Nesne ve havanlara yönelik saldırganlık	-,274* ,027 55	Arasında 0,05 düzeyinde anlamlı ve negatif yönlü	Kışkırtılmış Saldırganlık	,708* ,033 9
Çoklu figür kullanımı	,552** ,000 65				Kışkırtılmış Saldırganlık	,795 ,010 9

Tablo 3.15.'de görüldüğü gibi, figürler arası etkileşim açısından ikili, üçlü ve çoklu figür kullanılması arasında istatistiksel olarak anlamlı pozitif ilişkiler söz konusu iken, üçlü figür kullanımı ile nesne ve havanlara yönelik saldırganlık arasında 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı ve negatif yönlü bir ilişki vardır. Figür kullanılmaması ile kışkırtılmış ve kışkırtılmamış saldırganlık arasında 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı ve pozitif bir ilişki vardır.

Tanımlayıcı İstatistikler

Tablo 3.16.

Uzman Değerlendirmelerine Göre Öğrencilerin Mekân Çizimi Bakımında Hesaplama Sonucu

	N	Minimum	Maximum	Mean	Std. Deviation
İç mekân kullanımı	65	1,00	2,84	1,3760	,54124
Dış mekân kullanımı	65	1,00	5,00	2,3358	1,10345
Boşluk olarak mekân kullanımı	65	1,17	3,84	2,0229	,51272
Düşsel mekân kullanımı	65	1,33	4,67	1,9822	,64615
Mekan Çizimi Bakımından Değerlendirme	65	1,25	3,83	1,9295	,53697
Valid N (listwise)	65				

Tablo 3.16.'nın puanlaması 1-5 arası puanlar verilerek tamamlanmıştır. Ortalama puanlara bakıldığında: Uzman değerlendirmelerine göre öğrencilerin mekân çizimi bakımından detay düzeylerinin ortalamasının altında olduğu değerlendirilmiştir. İç mekân kullanımında ve düşsel mekân kullanımı açısından detay düzeyleri en düşük değerlendirilirken, dış mekân ve boşluk kullanımına ilişkin detay değerlendirmeleri yüksek düzeyde puanlama ile değerlendirilmiştir. Genel olarak mekân çiziminin detaylandırılması değerlendirildiğinde puan ortalaması 1.93 olarak hesaplanmıştır ve uzman değerlendirmelerinde mekân çizimi bakımından ortalamasının altında çok az detay verildiği değerlendirilmiştir.

3.17.

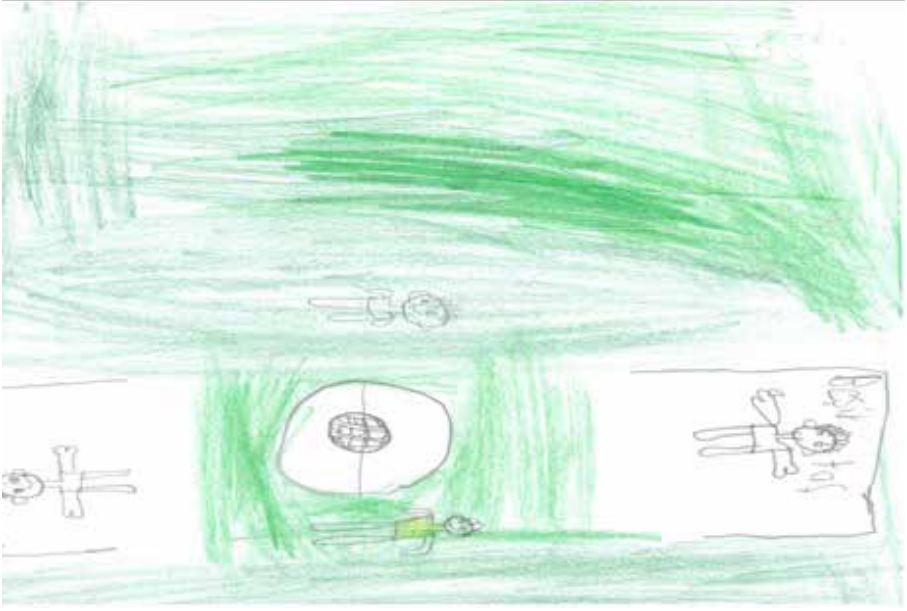
Uzman Değerlendirmelerine Göre Öğrencilerin Renk Kullanımının Değerlendirmesi Bakımından Hesaplama Sonucu

	N	Minimum	Maximum	Mean	Std. Deviation
Figür rengi	19	1,59	4,50	2,9347	,85640
Mekan rengi	16	1,67	4,50	2,7463	,79760
Diğer nesnelerin rengi	18	1,50	4,50	2,7750	,74099
Renk Kullanımı bakımından değerlendirme	23	1,59	4,50	2,8004	,79640
Valid N (listwise)	14				

Tablo 3.17.'de görüldüğü gibi, renk kullanımı açısından yapılan değerlendirmelerde, figür rengi, mekân rengi, diğer nesnelerin renklerinde orta dengeli daha yakın olmakla birlikte soğuk renklerin kullanıldığı değerlendirilmiş, genel olarak öğrenci çalışmalarında renk kullanımında da soğuk ve orta dengeli renkler arasında tercihler yapıldığı görülmüştür.

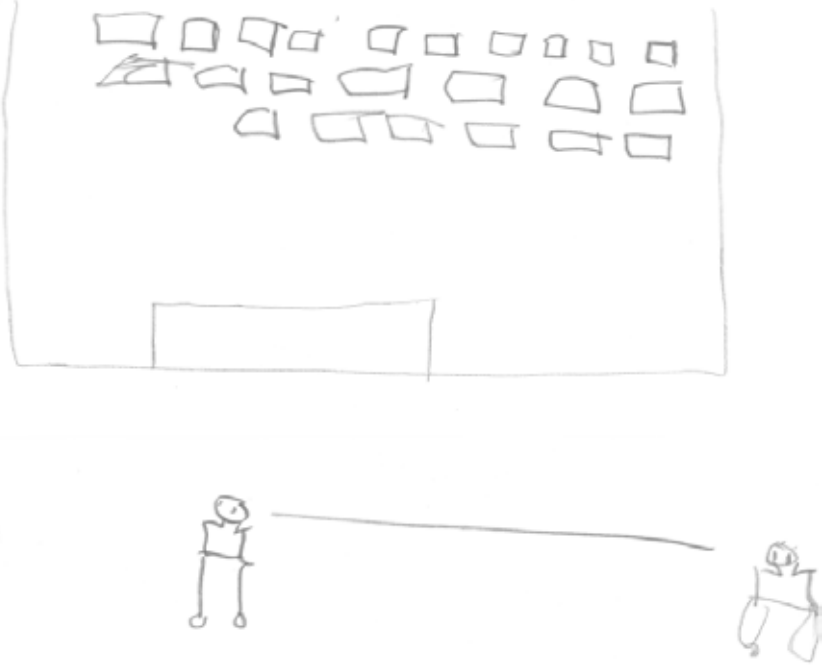
4.ÖĞRENCİLERİN RESİMLERİNDEKİ MEKÂN OLGUSUNUN ANALİZİ

Araştırmanın bu bölümünde çalışma grubunun kaynaştırma eğitimine devam eden öğrencilerin yalnızlık ve saldırganlık davranışına ilişkin öğrencilerin duygularını tespit etmek amacıyla, “Son İki Ayda En Çok Hissettiğiniz Duygu” konulu resimleri araştırmacılar tarafından incelenmiştir. Resimler incelenirken, araştırmanın uzunluğu göz önünde bulundurularak araştırmaya katkı sağlayacak ve resimlerde mekan olgusunun kullanımına örnek teşkil eden resimler seçilmiştir. Araştırmada, dokuz öğrenci resmi örnek olarak değerlendirilerek sunulmuştur.



Görsel 1: Erkek, 9 yaş, 3.sınıf (KÖYSR-1)

Görsel 1’de görüldüğü gibi, resimde mekân olarak bir futbol sahası ele alınmıştır. Resimde dört figür yer almasına rağmen figürler durağan halde resmedilmiştir. Figürler arasında bir bağlantı olmayıp sadece sahada olması gerektiği düşünülen yerde yerleştirilmiştir. Buradan öğrencinin çok fazla paylaşımda bulunmadığı yorumuna ulaşabiliriz. Bu bireyin yalnızlık duygusunu tercih ettiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Mekân içerisinde yeşil renk sahanın rengi olarak düşünülmüştür. Bu amaçla seçilmiştir. Resimde içerik ve biçim kullanımını açıkça görmekteyiz. Resimlerde içerik, nesnenin ya da olayın içsel süreçlerini, biçim ise bunların dışavurumunu işaret etmektedir (Bulut, 2003b, s. 9). Resimlerde mekân içerisinde ve figürlerde kullanılan çizgiler sert ve kalın kontür biçiminde kullanılmıştır. Çizgi kullanımında bireyin olumsuz bir tutum içerisinde olduğu yorumuna ulaşılabilir. Sert çizgi kullanımından ve renk olarak daha soğuk renk tercihisinde bulunuşundan saldırgan gösterebilecek niteliklere sahip olduğu düşünülebilir.



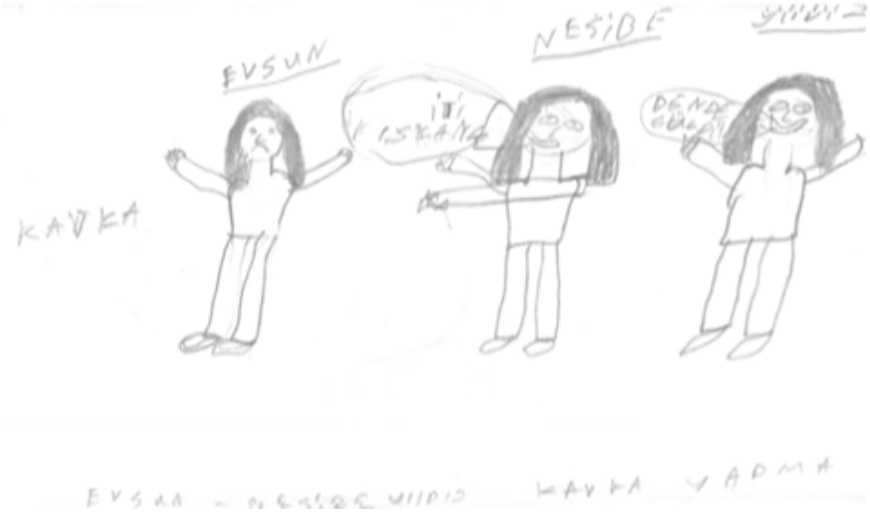
Görsel 2: Kız, 12 yaş, 6.sınıf (KÖYSR-57)

Görsel 2’de görüldüğü gibi, resimde bir dış mekan sadece çizgisel olarak resmedilmiştir. Mekan içerisinde ön planda iki figure oldukça birbirlerinden uzak çizilmiştir. Bu çizimde yalnızlık duygusu çok açık bir şekilde görülmektedir. Figürlerde; ağız, burun, kulaklar gibi ayrıntı görülmediği gibi kollar ve ellere de yer verilmemiştir. Ağızın olmayışından konuşma ve ellerin olmayışından dokunma isteksizliğini vurgulayabiliriz. Figürler gibi resimde oldukça sade bir mekan tercih edilmiştir. Sert çizgilerle kaba geometrik formlar saldırganlık duygusunun belirtisi olarak mekana yansımıştır. Mekan ve figürlerde renk kullanmayı tercih etmeyen öğrencinin olumsuz bir tutum izlediği söylenebilir.



Görsel 3: Erkek, 7 yaş, 1.sınıf (KÖYSR-49.1)

Görsel 3'te görüldüğü gibi, sembollerden oluşan düşsel bir mekân resmedilmiştir. Resmin genelinde bir karmaşa söz konusudur. Hayal gücü oldukça yüksek olan öğrencinin mekân içerisinde yer alan çoğu nesnesi hayal dünyasına bağlı olarak çalışılmıştır. Figürler mekân içerisinde büyük küçük ilişkisine dikkat edilerek çalışılmıştır. Figürlerden biri zemin üzerinde yerde yatar vaziyette gösterilmiştir. Sert ve kalın çizgilerden saldırganlık durumunun yüksek olduğu kanısına varılabilir. Mekândaki iki figürde de hareket söz konusudur. Figürlerde çok fazla ayrıntıya yer verilmesine de hareket halleri hissedilir biçimde gösterilmiştir.



Görsel 4: Kız, 13 yaş, 7.sınıf (KÖYSR-4)

Görsel 4’te görüldüğü gibi, resimde mekân boşluk olarak kullanılmıştır. Boşluğun içerisinde üç ayrı figür neredeyse simetrik bir denge oluşturularak çalışılmıştır. Resmi ortadan ikiye böldüğümüzde ortada bir figür, diğerleride sol ve sağ yanında mekân içerisinde hareketli biçimde yerleştirilmiştir. Resimde üç figür çalışılması yalnızlık duygusunun olmadığına işaret etse de, figürlerin bazıları mutsuz bir biçimde gösterilmiştir. Figürlerin arasında olumsuz bir etkileşim olduğunu açıkça söyleyebiliriz. Figürler arası bırakılan boşluktan paylaşımın az olduğu ya da olmadığı yorumuna varabiliriz. Boşluk olarak mekân kullanma tercihi kendisini bir yere ait hissetmeme durumunun göstergesi olabilir.



Görsel 5: Kız, 8 yaş, 2.sınıf (KÖYSR-5)

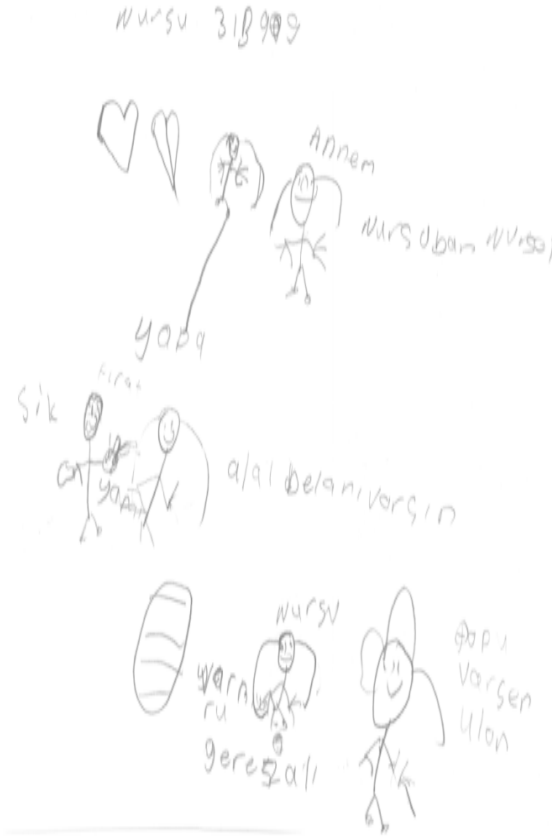
Görsel 5'te görüldüğü gibi, resimde bir dış mekâna yer verilmiştir. Arka planda resmin neredeyse yarısını kaplayacak şekilde bir ev resmedilmiştir. Ev üzerinde karmaşaya sebep olacak kadar kıvrımlı çizgiler kullanılmıştır. Resimde düşsel olarak çalışılmış bir figür tamamen resmin ön planına hâkim olmuş ve bu figüre vurgu yapılmıştır. Figür, ev üzerinde kullanılan çizgilerle çalışılmıştır. Figürde ayrıntılar verilmiş ve açık-koyu tonlar karakalemin etkisiyle gösterilmiştir.

Hayal gücü oldukça yüksek olan öğrencinin sadece çizimiyle yetinmeyip resmine yazı ile de müdahale etmiştir. Mekân içerisinde yer alan evden bağımsız olarak çalışılan figürün yalnızlık duygusu hissettiği söylenebilir. Figürün hareketleriyle gösterilmek istenen coşku ise olumlu duygulara sahip olduğunun belirtisidir.



Görsel 6: Kız, 12 yaş, 6.sınıf (KÖYSR-6)

Görsel 6’da görüldüğü gibi, resimde iki ayrı mekân söz konusudur. İlki fiziki bir mekân olan içi mekân olarak, ikincisi ise dış mekân olarak kullanılmıştır. İç mekân içerisinde ikili gruplar halinde dört figür resmedilmiştir. Dış mekânda da yine aynı şekilde dört figür birbiriyle ilişkilendirilerek yerleştirilmiştir. Mekân içerisinde ikili grup figürlerinde birinde figürler oldukça yakın resmedilmesine rağmen diğerlerinde aralarına mesafe konmuştur. Öğrencinin arkadaşları ile genel anlamda olumsuz davranışlar içerisinde paylaşımda bulunduğu söylenebilir. İç mekân olarak çizilen mekân aslında figür gruplarını birbirinden ayırmak amacıyla tercih edilmiştir. İç mekânı resminde sınıf ortamı olarak düşünmüş fakat mekânın ayrıntılarına yer vermemiştir. Yaptığı çizimi yazdığı yazılarla desteklemeye çalışmıştır. Resminde bu yolu izlemesinden var olan gruplarla aynı ortamda bulunma isteğinden kaynaklı olabilir. Mekânın elemanlarından çizgiyi oldukça sert bir biçimde kullanmıştır. Çizgi kullanımından saldırgan gösterebilir yorumuna varabiliriz.



Görsel 7: Kız, 9 yaş, 3.sınıf (KÖYSR-7)

Görsel 7’de görüldüğü gibi, resimde mekân dış mekân olarak düşünülmüş fakat boşluk olarak kullanılmıştır. Mekân içerisinde birçok figür yer almaktadır. Figürlerin hiçbiri birbirleriyle iletişim halinde gösterilmemiştir. Mekân içerisinde figürler perspektif tekniği kullanılmadan, büyük küçük ilişkisine önem verilmeden yerleştirilmiştir. En önde yer alan figür gülümser vaziyette gösterilmiş (kendisini üstün görme hali) fakat arka planda ayrıntısız çizilen figürlerden olumsuz davranışlar açığa çıkmaktadır. Öğrencinin bu olumsuz paylaşımlardan mutlu olduğunun göstergesi olabilir. Öğrenci saldırganlık durumunu resmine yazdığı yazılarla daha net vurgulamaktadır. Sevgiden yoksun oluşunu resminde açıkça görmekteyiz. Mekânı zemin çizgisi kullanmadan gösteriş biçimi hiçbir yere ait hissetmediğinin belirtisi olarak yorumlanabilir.



Görsel 8: Erkek, 14 yaş, 8.sınıf (KÖYSR-66)

Görsel 8’de görüldüğü gibi, bir dış mekân resmedilmiştir. Dış mekân içerisinde yalnız ve mutsuz bir birey yer almaktadır. Dış mekânda sol tarafta bir ev ya da okul görülmektedir. Apartman biçiminde çizilmiş bu ev ya da okul figüre uzak mesafede çalışılmıştır. Bu mekânın içerisinde bulunmasının onu mutlu etmediği düşüncesine varılabilir. Mekânı algılayış biçiminde oldukça başarılı olmasına rağmen kendisini mutlu hissedeceği bir ortam yaratmamıştır. Figürün yalnız ve mutsuz olduğu açıkça görülmesine rağmen öğrencinin yaptığı resimde saldırganlık belirtisi bulunmamaktadır. Mekân içerisinde nesnelere yerleştirme biçimi ayrıntılı olmasa da özenlidir. Resminde yumuşak çizgilere yer vermiştir. Mutsuz, endişeli ve arkadaşlık duygusundan yoksun olduğu çizgi ve yüz ifadelerinden belirgin olarak görülüyor. Figürde uzuvlara yer vermemiştir. Renk kullanmamayı tercih etmiştir.



Görsel 9: Kız, 9 yaş, 3.sınıf (KÖYSR-37)

Görsel 9’da görüldüğü gibi, resimde hem iç mekân hem de dış mekân yer almaktadır. Resmin sol tarafında ev apartman olarak çizmiştir. İç mekân olarak çizilen evde saydam bir görüntü ile mekân içerisindeki figürlerde resmedilmiştir. Mekân içerisindeki figürler karşılıklı masada oturur vaziyette gösterilir. Figürlerin ağızlarının olmayışından konuşma isteğinin bulunması yorumuna varabiliriz. Resmin sağ tarafında yer alan mekâna baktığımızda evler oldukça küçük yerleştirilmiştir. Birbiri ile yan yana sıralanan evler mekân içerisinde ritim duygusu yaratmaktadır. Evlerin hemen ön tarafında sağda bir figür daha çalışılmıştır. Hareketli çizilen figür hiç kimseye iletişim halinde değildir. Mekânda, yalnız olarak resmedilmiştir.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırmada, Koreasyon analizleri sonuçlarına göre, dış mekan kullanımı, mekan olarak boşluk kullanımı ve düşsel mekan kullanımı arasında pozitif yönlü bir ilişki vardır. Örneğin resimlerde birinin kullanımı arttığında diğerleri de artma eğilimindedir. Bu açıdan bakıldığında değerlendirilen resimlerde mekan çizimi bakımından bir denge gözetildiği söylenebilir.

Tanımlayıcı istatistikler ile ilgili sonuçları değerlendirdiğimizde, uzman değerlendirmelerine göre öğrencilerin mekân çizimi bakımından detay düzeylerinin ortalamasının altında olduğu sonucuna varılmıştır. İç mekân kullanımında ve düşsel mekân kullanımı açısından detay düzeyleri en düşük değerlendirilirken, dış mekân ve boşluk kullanımına ilişkin detay

değerlendirmeleri yüksek düzeyde puanlama ile değerlendirilmiştir. Genel olarak mekân çiziminin detaylandırılması değerlendirildiğinde mekân çizimi bakımından ortalamanın altında çok az detay verildiği görülmüştür.

Kaynaştırma öğrencilerinin çizildiği resimlerde mekân olgusu incelendiğinde çizimlerde mekân içerisinde yer alan bazı figürlerin vücut bölümlerinde özellikle eller ve ayaklar gibi uzuvların ve ayrıntıların olmadığı belirtilebilir. Bununla ilgili Somurçay, Yavuzer (2007) ise, “ellerin çizilmemesi benlik gelişimi ve sosyal uyumla sorunu ve ayakların hiç olmaması ise kendi ayakları üzerinde duramıyor, güvensiz” (Akt; Atasoy,2008: 22) düşüncelerini belirtmişlerdir.

Araştırmada değerlendirilen resimlerdeki mekân olgusu analizleri sonucunda; öğrencilerinin çizdikleri mekânların genelinde öğrenciler kendilerini buldukları mekânla özdeşleştirmemiştir. Mekân içerisinde bazı öğrencileri yalnız hissederken bazıları da yalnız değil de yalnızlığı seçmiş olduğu kanısına varılabilir. Resimlerde ağırlıklı olarak boşluk biçiminde yer alan mekân kendilerini hiçbir yere ait hissetmediklerinden ya da uçsuz bucaksız kabul ettiklerinden kaynaklanabilir. Mekân bu öğrencilere göre boşluk durumudur. Bu durum Cevizci (1996)’nin mekân tanımı ile özdeşleşmektedir. Cevizci (1996)’ya göre mekân, “var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz, bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur” (359). Saldırganlık davranışı gözlemlenen öğrencilerde mekâna çizgisel olarak bir dinamizm katılmıştır. Mekân içerisinde yer alan figürlerde ağırlıklı olarak hareketli biçimde çizilmiştir. Resimlerdeki mekânlarda ayrıntıya çok fazla girilmediği ve genel olarak renk kullanmadığı tespit edilmiştir. Çizgi açısından çizilen mekânlarda genellikle sert çizgiler bazen de yumuşak çizgiler kullanılmıştır.

Yapılan araştırma sonuçlarına dayanılarak şu önerilerde bulunulabilir:

✓ Mekân çizimi bakımından detay düzeylerinin ortalamanın altında olduğu değerlendirilmiştir. Konu ile ilgili araştırma yapmak isteyen araştırmacılara bu konu hakkında inceleme yapmamaları önerilebilir.

✓ Uzman değerlendirmelerinde mekân çizimi bakımından çok az detay verildiği değerlendirilmiştir. Konu ile ilgili araştırma yapmak isteyen araştırmacılar mekân çizimi bakımından tekrar incelenmesi önerilebilir.

✓ Nesnelere ve hayvanlara yönelik saldırganlık gösteren kişilerin resimlerinde daha az düşsel mekân kullanabileceği şeklinde değerlendirilmiştir. Bu konu ile daha ayrıntılı bir araştırma yapılarak daha net bir sonuca ulaşılabilir.

KAYNAKÇA

- Akalın, T., Üstündağ, A. (2012), 10–12 Yaş Danışmanlık Hizmeti Alan Çocukların Durumlarının Belirlenmesinde Resmin Önemi" *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*,73-86. 1 (3), <http://dergipark.gov.tr>, (Erişim Tarihi:13. 12. 2018: 13: 05).
- Atasoy, S. (2008). İlk Darbe. *İstanbul Barosu Dergisi*, Hayvan Haklarına Hukuki Yaklaşım Özel Sayısı, <https://dergipark.org.tr>, (Erişim Tarihi: 06.12.2019:17.41).
- Bakkaloğlu, (2008). Loneliness in children with disabilities: How teacher can help. Teaching Exceptional Children, Hatice Bakkaloğlu (Çev.) *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri. Fakültesi Özel Eğitim Dergisi*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/> 39/1274/14683 pdf, (Erişim Tarihi: 08.05.2018;18.10).
- Beyoglu, A. (2016). İlköğretim Öğrencilerinin Resim Eğitiminde Görsel Algılama Becerisinin Kazandırılmasında Batı Resmindeki Mekân Olgusunun Etkileri. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Bulut, Ü. (2003a). Plastik Sanatlar Eğitiminde Desen Çalışmaları. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, S. 18. ss. 21-24.
- Bulut, Ü. (2003b). Avrupa Resminde Uslup Anlam İlişkisi, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.Cevizci, A. (1996) Felsefe Sözlüğü. Ankara: Ekin Yayınları.
- Gezer, H. (2011). Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri. Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 21/ sf 1-10. İstanbul.
- Türkdoğan, O. Gökçe,O., (2015), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemi*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Thomas, G.V, Jolley, R .P. (1998), Sonuç çıkarma: Çocukların resimlerinden psikolojik değerlendirmesi için deneysel ve kavramsal temellerin yeniden incelenmesi. *İngiliz Klinik Psikoloji Dergisi*, <https://doi.org/10.1111/j.2044-8260.1998.tb01289.x>, (Erişim Tarihi: 15.12.2020: 21.47).
- Üner, Ö. (2010). Resmin temelleri. İstanbul: Say Yayınları, 120.
- Yavuz, Ş. (2007), Son Çocukluk Dönemi Öğrencilerinin Saldırganlık Düzeylerinin Benlik Saygısı Ve Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çocuk Gelişimi ve Ev Yönetimi Eğitimi Ana Bilim Dalı Çocuk Gelişimi Ve Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek lisans tezi,Konya, <http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr>. (Erişim Tarihi: 06.12.2019: 20.39).
- Yavuzer, H. (2010), *Resimleriyle Çocuk, Resimleriyle Çocuğu Tanıma*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Bölüm 12

ANTİK YUNAN TRAGEDYASINDA KORONUN TEATRALLIĞI



Züleyha EŞİGÜL¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Züleyha EŞİGÜL, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Anasanat Dalı

Tüm sanatlar içinde „canlı“ ve „yaşayan“ ön adları kendine en çok yakıştırılan sanat dalı tiyatro, kuramsal tarihi boyunca da “yaşam” ve “gerçeklik” kavramlarıyla bağlantılı olarak üretilen tartışmaların konusu olmuştur. Birçok farklı disiplinin içinde kendine yer edinmiş; fakat nedense en çok tiyatro sanatı dolayımında, özellikle içinden geçmekte olduğumuz postmodern dönemde hakkında çokça tartışma yürütülen „teatrallik“ kavramı da benzer biçimde „gerçek“ ve „kurmaca“ kavramları ile üretilmiş bir düşünce dağarını biriktirmiştir. Postmodernizme *kimlik* olarak yakıştırılan „teatrallik“ kavramı üzerine geliştirilen düşünceler, ironik bir biçimde, postmodern Derrida'nın yapıbozum yöntemi ile yıkmaya çalıştığı; batının ikili karşıtlıklar üzerine inşa edilen sözmerkezci yapısına benzeyen ikili karşıtlıklar dolayımında şekillendirilmiştir.

Öte taraftan batı dünyasınca teatralliğin gücünün, kavramın hem tanındığı hem de kınandığı tartışmalarla kabul edilmiş olduğu da aşikar görülmektedir. Teatralliğin kavram olarak taşıdığı anlama tek bir tanım ile vakıf olmak oldukça zordur; çünkü kavram zaman içinde birçok biçim alarak farklı disiplinlere de nüfuz etmiştir. Makale bu yüzden, alana daha spesifik bir noktadan yaklaşmayı; Tiyatro sanatı içinde teatralliği ikili karşıtlıklar ile tarif eden yaklaşımlar bağlamında tartışmayı ve örnek oyun incelemesiyle teatrallik kavramını daha görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Teatralliğin Tanımı

On dokuzuncu yüzyıl sonu ile başlayan ve yirminci yüzyıl boyunca devam eden avangard hareketlerin, modern tiyatronun, yaşamın taklidi formülü üzerine kurduğu tüm konvansiyonları sorunsallaştırarak, tiyatro sanatının anti-teatral çağını kapattığı kabul edilir. Avangardın tarihi boyunca da teatrallik her daim bir şeyin zıttı olarak tanımlanmıştır.

Etimolojik köken itibariyle teatrallik; Yunanca'da izleyen ve izleneni şart koşan; bir şeyin kendisini dışa gösterdiği bakıştan yan anlamlar üreten, karmaşık ve tartışmalı bir kavramdır. Teatralliğin var olması için dış varlığın kesinleştirilmesi gerekir ve bu dış varlık da kendi kendisi için olmamalıdır (Güçbilmez, 2004: 11).

Yaptığı çalışmaları „tiyatronun yeniden teatralleşmesi“ söylemiyle örtüşürerek taraflı bir kitle sanatını hedefleyen Meyerhold'un yaşamı başlı başına bir teatral serüven olarak okunur (Bkz. Picon-Vallin, 1997: 118-131). Meyerhold için teatrallik, doğalcı tiyatronun zıttıdır. Devrimin terminolojisi ile ifade edecek olunursa; *teatralliğin üretimi* Meyerhold'da oyuncu ve seyirci ilişkisine getirilen düşünceler, doğalcı-tiyatro fikrinin radikal bir karşıtlığı üzerine kurulur. Meyerhold, tiyatronun teatralliğine yeniden kavuşturulması sürecinde oyuncu-seyirci ile sahne-salon etkileşimlerini merkeze alır:

Oyuncuyu seyircinin huzurunda, onu salonun açılmış kapkara ağzından koruyacak bir dördüncü duvar yükseltecek yerde, „dördüncü yaratıcı“ seyircinin yakınlığına alıştırarak eğitir. Ne derece başarılı olursa olsun, sahnede olup bitenler ancak yaşananlarla değer kazanır... önemli olan oyuncunun değil seyircinin ağlamasıdır. Meyerhold bu nedenle sahneye koyduğu temsillerde sahneden çok salona bakardı (Picon-Vallin, 1997: 139).

Rus biçimcilerden Nikolai Evreinov'un da tiyatrodaki oyuncunun yerini genişletme arayışları içindeyken, yolu teatrallik kavramıyla kesişmiştir. 1908 yılında yayımladığı **Teatrallik İçin Özür** başlıklı yazısında; insanın doğuştan gelen teatral güdüsünün, onu rol yapmaya yönelttiğini ve kendisini daha iyi bir şeye dönüştürmek için bir arayışa girmesine neden olduğunu ileri sürer. Evreinov tiyatrodaki hayatı taklit etmemesini fakat hayatın iyi bir tiyatro haline gelmeye çalışması gerektiğini de salık verir (Brockett, 2000: 520). Teatrallik beliriş noktasını sahnesellikte arayan Evreinov için oyuncu başlı başına teatraldir. Çünkü ona göre; her insanda doğuştan gelen bir oynama içgüdüleri bulunur. Oyuncu, bu oynama içgüdülerini geliştirerek, gerçekliği çevresine aktarma algısını geliştirir.

Evreinov sahnese teatrallik ikili bir kutba oturtur. Ona göre teatrallik yansıtılmasında iki temel kutup noktası vardır: Birinci kutupta hareketin kendine işaret ettiği nokta bulunur. Burada kast edilen şey, oyuncunun kendi olarak bulunuşudur. İkinci kutupta ise ulaşılan nokta olarak gerçeklik bulunur (Féral, 2002: 99). Bir diğer deyişle Evreinov'a göre teatrallik, oyuncunun *kendi oyunu* ile *gerçeklik*, *çıkış* ile *varış* noktası arasındaki gidiş gelişlerde açığa çıkar.

Anne Britt Grann için teatrallik, belli başlı kimi ilişkiler, örneğin; *seyirci* ile *performans*, *iki alan*, *aktör* ile *alan* ya da *iki dünya* arasındaki ilişkiler zemininde açığa çıkabilir; ama asla bağımsız ve tekil bir öz olarak kendi kendine var olamaz (Bkz. Gran, 2002: 254-255).

Josette Féral de buna benzer bir teatrallik formülü geliştirir. 1982 tarihinde yayımlanan makalesinden sonra „teatrallik“ kavramının tartışıldığı birçok mecrada alıntılanan ünlü; *Teatrallik kendiliğinden var olmaz, birileri için vardır. Öyleyse teatrallik, öteki içindir*“ (Féral, 1982: 178) sözü Féral'ın, „gerçek ile kurmaca alan ayrımı“ tasarımı yaparken başvurduğu ikili karşıtlık ilişkisinde de yankılanır adeta. Teatrallik mekanların ayrımı üzerinden tarif etme yoluna giden Féral'e göre; teatrallik, mekandaki bir ayrılmadan yükselir. Ayrılmada, oyunu icra eden ile seyirci ikilisi ile mümkün kılınabilir. Seyircinin konumlandığı alan gerçek alandır; kurmaca alan ise, aktörün bulunduğu alandır. Mekânlar arasında bu tür bir ayrım olmadan, teatrallik açığa çıkamaz (Tronstad, 2002: 217).

Féral burada mekansal algının merkezine seyirciyi yerleştirerek; teatrallik *bakan* ile *bakılan* ikili zemininin üzerine kurulan, algısal bilise

dayalı bir *süreç* olarak tarif eder. Féral özellikle *oyuncu-seyirci* ikiliğinin yanına *sahne-seyir yeri* ikiliğini yerleştirir ve *bakan-bakılan* ilişkisinin ancak bu mekansal bölünme ile gerçekleşebileceğini söyler. Öyleyse Féral için teatrallik oluşması mekansal bölünmenin gerçekleşmesine bağlıdır. Çünkü teatrallik, mekansal bölünmenin *bakan* ile *bakılan* arasındaki sürekli yer değiştirmesinde açığa çıkacaktır.

„Yoksul Tiyatro“ kuramıyla kendini Wagnerci tiyatronun radikal başkası olarak gören Grotowski de bir karşıtlık ilkesi ile hareket eder. **Performer** başlıklı makalesinde *pasif eylem* ile *aktif pasiflik* arasında eskiden beri süre gelen bir ikili ilişki tarifine girişir:

Antik metinler der ki: Biz ikiyiz. Gagalayan kuş ve seyreden kuş. Biri ölecek ve biri yaşayacak. Zamanın içinde yaşam sarhoşu gagalayıp dururken, içimizde seyreden parçayı yaşamayı unuturuz... İçinizdeki diğer parça tarafından (zaman dışındaymış gibi olan) seyredildiğinizi hissetmek farklı bir boyut kazandıracaktır. Bir Ben-Ben vardır. İkinci Ben, yarı sanaldır: İçinizde değildir. Hareketsiz bir bakışa benzer. Sessiz bir mevcudiyettir. Nesnelere aydınlatan güneş gibi... Süreç yalnızca bu durağan varlık bağlamında başarılabilir. Ben-Ben deneyimlenirken, bu ikili, ayrı gibi durmazlar, tersine tam eşsizdirler (Grotowski, 2005: 143).

Grotowski'nin **Ben-Ben**'ini yorumlayan Richard Schechner için de teatrallik, bir *mevcudiyet* ile *alımlama* estetiğidir. Oyuncunun kendi mevcudiyeti ile seyircinin alımlamasının eşzamanlı olarak bilincinde olması karşılıklı farkında olma durumunu doğurur. Söz konusu bu farkındalık hali Grotowski tarafından „*ben-ben*“ olarak tarif edilen şeydir. Burada seyircinin dikkati tamamen oyuncunun eylemlerine odaklandığında, *seyreden ve oynayan* bir ve aynı kişi olur (Magnat, 2002: 153).

Avangard hareketlerle birlikte başlayan ve postmodern döneme de taşan teatrallik tartışmaları görüldüğü üzere ikili karşıtlık ya da ikili ilişkiler üzerinden tarif edilmiş; hep bir kendi gibi olmayan, ancak kendinden farklı bir „öteki“ kavramı ile tarifini bulabilmiştir.

Antik Yunan Tragedyasında Teatrallik Üreticisi Olarak Koro

Dionysos'a düzülen ağıt ezgilerinin zaman içinde estetik kaygı güdülerek gelişmesiyle bilinen anlamda tragedya formu MÖ 500 ile 400 yılları arasında Attika coğrafyasında üretilmiştir. Antik yunan tragedyası, farklı gösterim etmenlerinin bir arada kullanılması ile varlığını mümkün kılmış bir türdür. Burada çeşitli bileşenlerden meydana gelen, insanı bütünlemesine kavrayan ve yükselten bu kendine özgü zevk etkisine erişmek için, seyircinin değişik alımlama organlarına yönelik çok sayıda etki aracı birliktelikli kullanılmıştır. Joachim Latacz söz konusu bu etki araçlarını dört kategori içinde düzenler: Dizeli konuşma. Yalnızca ritmik tarzı öngören biçimlerde şarkı yada resitatif olarak ezgi mırıldanma. Bireysel dizgelerle

hareket eden ya da 12-15 dansçı şarkıcıdan oluşan Koro kollektifinin uyguladığı belirli ritmik hareketler, adımlar, dönüşler, yönelişler ve sıçrayışların yapıldığı koreografik dans. Destekleyici bir hareket diliyle gerçekleştirilen jest (Latacz, 2006: 55).

Tragedyaların büyük bölümü, oyunun açılışından önce, olmuş olaylar hakkında bilgi veren bir *prolog* ile başlar. Daha sonra koronun girişini gerçekleştirdiği *parodos* bölümü gelir. Kimi zamanlarda *prolog* yok ise *parodos* bölümü ile tragedyaların başladığı da bilinmektedir. *Parodosu* üç ile altı arasında değişen ve koro şarkılarıyla bölünmüş olan bir dizi epizot izler. Tragedyaların son kısmı ise *exodos* bölümüdür. Bu bölümde tüm koro ve oyuncular sahneden çıkar (Brockett, 2000: 29).

Antik dönemden günümüze gelene kadar dram sanatı içinde önemini giderek yitirmiş, hatta zamanla dram metni içinde ortadan kalkmış görünse de; koro, dramın tarihi boyunca varlığı çokça tartışılan bir unsur olmuştur. Aristoteles **Poetika**'da, *dithyrambos* ezgilerini dramatik biçimde sunan satir korosunun varlığına dikkat çekerek, tragedyayı mümkün kılan önemli bir unsur olduğunu iddia eder.

Koronun tragedya formuna konumlanması gereği, aynı gösterim içinde oyuncu-seyirci nosyonlarını yerine getirdiği bilinmektedir. Oscar Brockett, genel hatlarıyla tragedya korosunun gösterimlerdeki bu konumlanışını şu biçimde irdeler:

Kural olarak koro görkemli bir yürüyüşle girerdi. Fakat ara sıra koro üyeleri farklı yönlerden ya tek tek ya da küçük kümeler halinde gelirlerdi. Koro parçalarının birçoğu bir ağızdan şarkıyla okunuyor, dans ediliyordu. Fakat bazen de koro sırayla dans edip, şarkı söyleyen iki kümeye ayrılıyordu. Zaman zaman koro bir karakter ile diyaloga giriyor ve daha seyrek olarak da tek tek üyeler birer dize söyleyebiliyorlardı. Oyunculukta olduğu gibi üyelerin hepsinin, durumlara uygun olarak tepkide bulunduğu varsayılıyordu... (Brockett, 2000: 29).

Brockett'in çıkarımlarından anlaşıldığı kadarıyla yazarlar, tragedya içinde koroya birden fazla işlev yüklemişlerdir. Gösterim süresi içinde kimi zaman bir oyuncu gibi kendini seyircinin bakışına açarken, hemen sonrasında varlığını unutturmayı başararak tıpkı seyir yerinde oturan seyirciler gibi sahnede akan olaylar dizisini takibe koyulmuştur:

Yunan tiyatrosunda koronun birkaç işlevi vardı. Birincisi; oyunda bir karakterdir, öğüt verir, düşüncelerini açıklar, soruları sorar, bazen de oyunda etkin bir rol alır. İkincisi; çoğu kez olayların toplumsal ve ahlaki çerçevesini belirler ve aksiyonun yargılanışında kullanılacak bir norm ileri sürer. Üçüncüsü; yazarın olaylara ve karakterlere seyirciden beklediği tepkiyi göstererek, ideal bir seyirci gibi hizmet eder. Dördüncüsü; koro baştan sona oyunun ve tek tek sahnelerin duygu durumunu belirlemede

katkıda bulunur ve dramatik etkiyi yaratır. Beşincisi; hareketi, gösteriyi, şarkı ve dansı ekleyerek teatral etkinliğe pek çok katkıda bulunur ve dramatik etkiyi artırır. Altıncı; duraklar ve geciktirimler yaratıp seyircinin neler olduğu ve neyin gelmekte olacağı üzerinde düşünmesine yol açarak önemli tartımsal bir işlevi yerine getirir. (Brockett, 2000: 29).

Trajik koroya dair asıl değerli görüş Schiller'in yaklaşımıdır. Schiller'e göre koro, tragedyanın kendisini gerçek dünyadan ayırmak/soyutlamak için ördüğü bir duvardır. Koro, böylece her türlü doğalcılığın sanattan dışlanması sağlar (Nietzsche, 2005: 55). Koro yorumu, Schiller'in estetik ile ilgili geliştirdiği düşüncelerinin satır aralarında gizlidir. Schiller'in estetik düşüncesine göre, insanda iki temel dürtü bulunur: Her zaman değişim yönünde baskı yapan duysal dürtü ile birlik ve devamlılık üzerinde ısrar eden biçimsel dürtüdür. Oyun dürtüsü sanatta ortaya çıkar. Bu durumda duysal dürtünün nesnesi hayat, biçimsel dürtününki biçimken; oyun dürtüsünün nesnesi de yaşayan biçimdir (Schiller'den akt. Allan Megill, 2008: 43-44). Schiller'in koroya getirdiği yorumun, alıntılanan bu estetik görüşü çerçevesinde geliştirdiği görülmektedir.

Sanatın evrimini, birbirini ateşleyen iki karşıt gücün (Apolloncu-Dionysoscu) diyalektik ilişkisi içinde açıklayan Nietzsche (2005: 25); Schiller'in koro ile ilgili yorumunun, dramatik şiirde genellikle istenen yanılsamaya karşı açılmış bir savaş anlamı taşıdığını ileri sürer. Nietzsche koroyu, tragedyanın kendi etrafına çektiği yaşayan bir duvar olarak gören Schiller'in yorumunu destekler. Nietzsche'ye göre tragedya, bu yaşayan duvarla (koro) kendini gerçek dünyadan tamamen koparır; böylece kendine özgü zeminini ve özgürlüğünü sürdürebilir. Nietzsche'nin ifadesiyle;

Attika tragedyasının izleyicisinin orkestradaki koroda kendini bulduğunu, aslında izleyici ile koro arasında bir karşıtlık olmadığını her zaman göz önünde bulundurmak gerekir. (...) Koro, biricik seyreden, sahnenin vizyon dünyasını seyreden olduğu sürece, „ideal seyirci“dir. Bizim bildiğimiz anlamda seyircilerden oluşan bir izleyici kitlesi, yunanlılara yabancıydı: Onların tiyatrosundan, seyirci bölümünün ortak merkezli yaylar biçiminde yükselen teraslı yapısında, herkesin çevresindeki tüm kültür dünyasını tamamen görmezden gelmesi ve bakmaya doyararak, kendinin de bir koro üyesi olduğunu sanması olanaklıydı (2005: 60).

Nietzsche burada koronun seyirci pozisyonuyla ilgili önemli bir saptamada bulunur. Ona göre, koro tragedyaı izleyen tek seyirci topluluğudur. Çünkü seyir yerinde oturan seyirci, satir korosu içinde görür kendini. Bu durumda „akıl ve sağduyu“ ile temsil mekanında akan olayları değerlendiren „ideal seyirci“ prototipini koro oluşturur. Seyirci ise olay akışını „duygu ve coşkunlukla“ takip ederek, ideal seyirci konumundaki koronun, ona zıt ama aynı zamanda onunla diyalektik birliktelik içindeki diğer yarısı görünümünü sergiler.

Antik yunanda koro, bireyin topluma henüz yabancılaşmamış olmasının bir işareti olarak oyunun iskelet yapısını oluşturur. Tragedyalar içinde kimi zaman oyuncu kimi zaman seyirci görevini üstlenir. Fakat koroyu, tragedya içindeki oyuncudan ayıran en önemli fark şudur: Tragedyalarda oyun kişileri, birbirine karşıt iki değerden sadece birine konumlanırken; gösterim anı içinde hem oyuncu hem de seyirci pozisyonlarına bürünen koro, oyun kişisinden farklı olarak birbiriyle uzlaşmayan değerler çatışmasının bütününi kendi içine alır. Diğer bir deyişle değerler çatışmasının altında yatan zemini koro oluşturur. Koronun yeri geldiğinde seyirciler gibi olaylar dizisini takip etmesinin, yeri geldiğinde de taraf olmasının nedeni budur. Birbiriyle uzlaşmayan iki soyut değeri, hem mekansal konumlanışı ile hem de oyuncu-seyirci ikili hüviyetine gösterim boyunca bürünüşü ile somut düzleme taşımış olur.

Koro karşıt değerlere oyun içinde zaman zaman taraf tutar, zaman zaman da yorumsuz kalmakla yetinir. Ağırlıklı olarak yunan seyircisine güçlerin çatışmasını aktarır. Bu bölümlerde seyirciye direkt olarak hitap ederek bir oyuncu tavrı sergiler. Seyircinin odağı sahne üzerindeyken, bu durumda koro odağa oturur. Teatral olanın yaratılabilmesinin ön koşullarından biri, bakan-bakılan ilişkisinin kurulması gerekliliğidir. Koro, burada bakışı sahneden alıp orkestra dairesine, kendi üzerine çekerek bakılan konumuna gelir. Böylece oyuncunun sahnedeki icrası süresinde takındığı „bakan/seyirci“ pozisyonunu „bakılan/oyuncu“ odağına taşımış olur.

Antik yunan tragedyasında koroyu teatral kılan önemli unsurlardan biri, tragedyaların gösterildiği mekânlardır. Taştan yapılmış oyun ve seyir yerleri olan anfitiyatrolardan önce, gösterim mekânları tahta ve prefabrikeydi. Bunun da öncesinde, oyuncu henüz ortada yokken, koro bir tepelikte ezgilerini seslendirir; seyirciler de ayakta veya oturarak, görebildikleri yerden koroyu izlemeye çabalarlardı. Anfitiyatroların inşa merkezinde ise koronun yer alacağı orkestra dairesi bulunur. Koronun konumlandığı orkestra dairesi oyun ile seyir yerinin tam ortalarında olacak şekilde birbirlerine karşıt biçimde tasarlanmıştır. Gösterim mekânı anfitiyatrolar böylelikle, görme odağı iki oyun alanına açılacak biçimde inşa edilmiştir. Féral'in, teatrallığın oluşabilmesi için öncelikle mekânda bir ayrılmanın olması gerektiği iddiası; burada, anfitiyatroların iki bakış alanına ayrılması ile sağlanmış olur.

Fakat soru şu: Mekânda ayrılma, antik yunan tragedyasında koroyu neden teatral kılar?

Anfitiyatrolar on beş ile yirmi bin kişiyi içine alacak büyüklükte inşa edilmiştir. Dolayısıyla seyir yeri taş basamaklar halinde gökyüzüne yükselirken, muazzam bir dehşet duygusu yaratacak yüksekliğe de kavuşur. Böylesi bir seyir yerinin karşısında ise oyuncunun oyun alanı küçük bir yer kaplar. Oyuncu burada icrada bulunurken, seyir yerindeki seyircinin baki-

şını kolaylıkla üzerine çekebilirdi. Fakat alımlama aşamasında seyirciyi bekleyen zorluklar bulunurdu. Çünkü tüm gün süren gösterimlerde, seyirci kimi zaman beğenmediği oyuncuyu protesto eder, kimi zaman tezahüratlarla, alkışlarla beğenisini sunar, düşüncesini yüksek sesle açıklar ya da oyuncuyu ıslıklayarak sahneden kovardı (Brockett, 2000: 46).

Richard Schechner, *mevcudiyet* ile *alımlama* estetiğini dile getirdiği görüşlerinde, Grotowski'nin **Ben-Ben** olarak tarif ettiği ikiliği *geçiş estetiği* olarak okur ve bu iki beni birbirine bağlayan ve ayıran şeyin, mekânda arada kalmışlık hali olduğunu söyler. Dolayısıyla teatrallığın oluşması için oyuncunun mevcudiyeti ile bu mevcudiyeti alımlayacak seyirci kitlesine ihtiyaç vardır. Bu ikili ilişki içinde Schechner'in geçiş estetiği dediği noktada koro bulunur. Bakan-bakılan arasındaki koro, mekandaki arada kalmışlık halinden kurtulmak için gösterim anı boyunca bu iki ben'den(oyuncu-seyirci) birine dönüşür. Tüm mevcudiyeti ile orkestra dairesinde yer alırken bir seyirci gibi sessizce oyunu izler; buna rağmen varlığını unutturmayı başarır. Koroya bu vehemiyeti, tam da yarattığı bu ikili tezatlık ya da bu tezatlığın yarattığı kaybolma illüzyonu verir. Sessizliğini bozup, bu kez bir oyuncu gibi seyir yerine doğru yöneldiğinde, Grotowski'nin tarif ettiği Ben-Ben'in diğer beni(oyuncu) yerine geçer, icracı bu kez kendisi olur. Bu arada sahnedeki oyuncu da diğer rolüne bürünmek için sahne gerisinde kostüm değiştirmekle yada aksesuar takıp çıkarmakla meşguldür.

Sahne tekniği açısından değerlendirildiğinde bu yorum pragmatist bir açıklamaymış gibi görünebilir. Ama zaten teatrallığı doğuran etmenlerden biri de sahne tekniğidir. Nitekim tiyatrunun yeniden teatralleştirilmesi sürecinde birçok avangard gibi Meyerhold da tekniği selamlamıştı. Öyleyse şu söylenebilir artık: Koronun aynı düzlem içinde (orkestra dairesi) yer değiştirmemesine rağmen, bakışı üzerine çekecek bir tavır ile odağı üzerine alması, tragedyadaki teatral etkiyi yaratan unsurlardan biridir. “*Yunan Tragedyası Diyonisyak koronun kendini Apollocu imgeler dünyasında özgürleştirdiği bir alan olarak düşünülmelidir*” (Nietzsche, 2005: 43) diyen Nietzsche de adeta bu iddiayı doğrular. Koroyu oluşturanlar, oynayan-seyreden ikiliğinde kendilerini başka bir bedene girmiş gibi başka bir karaktere dönüştürürler. İçinden çıkıp geldikleri geçmiş yaşamları, sosyal durumları tamamen unutulur. Korodaki tek statüleri, tanrılarına ibadet edenler güruhudur. Bilinçsiz ve tamamen farklı karakterlere dönüşmüş bir oyuncu-seyirci topluluğu haline gelirler.

Antigone'de Trajik Koronun Metinsel Teatrallığı

Dünya edebiyatının ilk direniş oyunu olarak adlandırılan (Bkz. Latacz, 2006: 188) Sophokles'in **Antigone**'sinde koro unsurunun metin içindeki kurgulanış biçimi itibariyle oyuncu-seyirci pozisyonlarına bürünerek teatrallığı nasıl yarattığı bu bölümün inceleme konusunu oluşturmaktadır. Teatrallığın ikili doğasına koşut benzerlikte, oyun birbiriyle uzlaşmayan

iki değerin savunucusu Antigone ile Kreon arasındaki çatışmayı eksene alır. Sophokles, teatrallığın ikili diyalektiğini anıstırırçasına, her iki kahramanı/her iki değeri eşit ağırlık merkezlerine oturtur: “*Birinci yarının ağırlık merkezinde Antigone vardır, ikinci yarının (dışsal) ağırlık merkezinde ise Kreon. Ama her iki yarı, çeşitli bağlantularla birbirine (...) sıkı biçimde bağlanmıştır*” (Latacz, 2006: 191). Söylenceye göre Antigone, kral babası Oidipus’un ölümünden sonra Thebai’ye dönmüştür. Eteokles ve Polyneikes ise babalarının bedduasına uğramamak için ülkeyi dönüşümlü olarak yönetmeye karar vermiş; fakat bir süre sonra krallığın paylaşımı sorun olmuştur. Düşman Argoslularla işbirliği yapan Polyneikes, Thebai’ye savaş açar. Savaşta iki kardeş ölür. Krallık, kardeşlerin dayısı Kreon’a kalır. Kreon, yurdunu savunurken ölen Eteokles’e kahramanlara yakışacak bir cenaze töreni düzenler. Polyneikes’i de kendi ülkesine saldırdığı için vatan haini ilân eder; cesedin gömülmesini yasaklar. Verdiği bu emir aslında toplumda yerleşmiş âdetlere aykırıdır. Fakat halk Kreon’a karşı çıkmaya cesaret edemez. Antigone, cezası ölüm bile olsa kardeşlik vazifesini yerine getirme kararı olarak Polyneikes’i gömer (Bkz. Bayladı, 2002: 231). Ölüm cezasına çarptırıldığı mağarada kendini asar. Kreon’un nişanlısı olan Haimon da durumun ortaya çıkması üzerine intihar eder. Kreon’un karısı Eurydike, olanları öğrenince oğlunun acısına dayanamaz ve hançerle kendini öldürür.

Antigone, tragedya kahramanına uygun bir şekilde davranır ve öleceğini bile bile kendi etik değerini sonuna kadar savunmayı göze alır. Sofokles, Antigone ve Kreon’un kimliklerinde eşit iki değer niteliği taşıyan aile sevgisiyle devletin haklarını karşı karşıya getirir. Kendi içinde haklı fakat birbirine karşıt olan bu değerlerin yan yana yaşandığı bir ortamda çatışma kaçınılmazdır. Bu durumda haklılık veya haksızlık söz konusu değildir. Sergilenen eş değerde olanların, eş geçerliliği olanların savaşımıdır (Şener, 2003: 99).

Metnin iç yapısında var olan iki uzlaşmaz değerden oyunun sonunda hangisinin galip geldiği sorusunun da iki cevabı vardır. Çünkü iki kazanan olduğu gibi iki de kaybeden vardır: Antigone ve Kreon ya da Aile ve Devlet. Latacz’a göre;

Birinci bölümün sonunda hüküm verilmiştir: Kreon’un tam bir zaferi ve Antigone’nin tam bir yenilgisi demektir bu. İkinci bölümde ise tersi bir süreç işler. ... Hem Kreon’un zaferinin hem de Antigone’nin yenilgisinin, yalnız dış görünüşte olduğu ortaya çıkar ve gerçek de Kreon’un tam yenilgisi ile Antigone’nin tam zaferine dönüşür (2006: 191).

Oyunun iç yapısındaki ikililik, dışsal olarak Antigone ve Kreon karşıtlığıyla temsil edilir. Diğer bir karşıtlığı da koro kurar. Antigone ve Kreon’un yer aldığı kurmacanın düzleminde *aksiyon* akarken, koronun yer aldığı düzlemde *anlatma/tartışma* sürer. Bir diğer deyişle, bakılan düz-

lemdeki oyuncunun aksiyonu, bakan/seyirci düzlemindeki koro tarafından bir şeyi anlatma veya tartışma edimiyle kesintiye uğrattılır. Koro aksiyonu kesintiye uğrattığı anlarda bakan/seyirci pozisyonundan, bakılan/oyuncu pozisyonuna doğru yer değiştirmeyi sağlar. Koronun bu misyonu, daha sonra Brecht'e ilham kaynaklığı edecek ve Epik Tiyatro'da yabancılaştırma etmeni olarak kullanılacaktır.

Tamamının Thebai sarayının önünde geçtiği oyun *prolog* bölümü ile başlar. Antigone burada İsmene ile konuşarak, kardeşleri Polyneikes'i gömmek istediğini açıklar ve İsmene'den yardım ister. Tragedyanın *aksiyon* katmanı olan epizotların ilkidir burası.

Parodos kısmı ile birlikte Thebaili ihtiyarlar korosu, kentin Argoslu-larla yapılan savaştan kurtuluşu şerefine şarkı söylemeye başlar. Koro bu ana kadar varlığını unutturmuş, seyir yerinde oturan seyirciler gibi aksiyon katmanını takip etmekteydi. Burada ilk kez aksiyon katmanını kesintiye uğratarak, oyun alanına yönelen seyircinin bakışını kendine çeker. Böylece o ana kadar koronun bulunduğu orkestra dairesi, seyircinin bakışının koronun üzerine dönmesiyle ikinci bir oyun alanı haline gelir. Teatral etkinin doğması için mekan ayrımı, seyirci algısının yer değiştirmesiyle gerçekleşmiş olur. Koro burada bir anlatıcı gibi oyunun ard alanında yaşanmış olan savaşı mitik tanrılar ve kahramanlar ile benzerlik kurarak anlatır; bir anlamda geçmişi serimler. Böylece kurmaca katmanda akan bir önceki Antigo-İsmene konuşmasını takip eden seyircinin girdiği illüzyonu kesintiye uğratmış olur:

Parla ey güneş, ey güzel ışık, yedi kapılı Thebai şehri sene evvelce hiç böyle görmemişti... Fakat bu sıra şanlı tanrıça Nike, zafer arabalarıyla dolu Thebai şehrine neşe içinde tekrar geldi. Bunun için bugün artık harbi hiç düşünmeyelim. Bütün mabetlere her gece şarkılar döyleyerek girelim ve daslarıyla Thebai 'yi yerinden oynatan Bakkhos bize rehberlik etsin (Sophokles, 1993: 4-5).

Koro kesintiye uğrattığı aksiyon akışını yeniden başlatmak için şarkısının sonunda merak ögesi yaratacak dizeler mırıldanır. Böylece illüzyonun içinden çıkarıp aldığı seyirciyi yeniden oyunun içine çekecek olan illüzyonu yaratacak diğer bölüme hazırlar.

İşte bakın, Kreon, Menoikeus'un oğlu, yurdun bugünkü hükümdarı. Tanruların sebep olduğu yeni hadiseler üzerine buraya geliyor. Acaba nasıl bir karar onu, tellal çağırarak burada ihtiyar meclisini toplamaya sevk etti (Sophokles, 1993: 5)?

Aksiyon Kreon'un sahneye girişiyle yeniden başlar. Koro, sessizliğe gömülerek seyirci hüviyene bürünür. Koro böylece kendini mekanda arada kalmışlıktan kurtarmak için Grotowski'nin işaret ettiği *seyircinin ben'* ile *oyuncunun ben'* inden, bu kez *seyirci ben'* ile bütünlemeye çalışır kendini.

Koro tıpkı seyir yerindeki seyirci gibi sessiz, algısı oyun yerine dönük, aksiyonu takibe koyulur: Kreon, kraliyetinin açılış konuşmasını yaparak gömülme yasağını şehir meclisine bildirdiğini aktarır. Korobaşı ile Kreon arasında geçen karşılıklı bir konuşmadan sonra Nöbetçi gelerek, ölü Polyneikes'in toprakla örtüldüğünü ve eylemi gerçekleştiren kişinin kaçtığı haberini verir. Kreon bunun üzerine öfkeden deliye dönerek, tüm nöbetçileri rüşvet yemekle ve idam etmekle suçlar.

Aksiyon *birinci stasimon* bölümü ile yeniden kesintiye uğratılır. Koro burada, insanlığın buluş gücüne çift anlamlı bir methiye düzer:

Birçok kudretli şeyler varır, fakat hiçbiri insan kadar kudretli değildir. İnsan karanlık denizlerin üzerinde, fırtınalı lodos rüzgarıyla kabaran dalgaları aşarak, gürültüler arasında yoluna gider. ... Akıllara hayret veren hünerleriyle bazen iyiye, bazen kötüye sapar. Memleketi kanunlarına, tanrıların mukaddes adaletine kim uyarırsa devletin büyüğü o olur. Fakat küstahlılığa sapan ve yersiz hiddete kapılan, hiçbir ülkenin malı değildir. Öyleleri benimle bir çatı altında bulunmasın ve benimle aynı duyguyu taşımasın (Sophokles, 1993: 10-11)

Gittikçe tırmanmaya başlayacak olan gerilime karşı, koro yine bir çıkış yaparak seyircinin seyirciye, olacakları anlaması için bir reçete vermiştir. Şöyle demek ister belli ki: *Ey seyirci, az sonra gerçekleşecek olan trajik olayların iki kahramanı Antigone ve Kreon belki soyları tanrılara giden kahramanlar olabilirler. Ama sizler bu olacıklardan kendinize pay biçin. Trajik deryanın dalgalarına kapılıp gitmeyin diye arada kendimizi hatırlatma gereği duyuyoruz. Yani onlara sadece acımakla kalmayın, kendinizin de başına gelebilir diye korkun mesela.* Koronun bu uzun şarkısının seyirci algısına açılabilmesi için, koro tavır katmanını yeniden seyircinin algısına yönelik değiştirerek varlığını yeniden hatırlatmış olur. Koronun bu şarkısının ardından, seyirci yeniden aksiyon katmanının aktığı asıl oyun yerine döner: Antigone, eylemi ikinci kez gerçekleştirirken Nöbetçi tarafından yakalanmıştır. Burada Kreon ile Antigone arasında büyük bir tartışma başlar. Kreon sertliğini ileri götürerek İsmene'nin de Antigone ile birlikte öleceğini söyler. İsmene getirilir. İsmene, Antigone'nin eylemini onunla birlikte paylaşmak ister, ancak Antigone bunu kesinlikle reddeder. İsmene, Kreon'a Antigone için bir kez daha yalvarır. Korobaşı da bir kez daha Antigone'nin affedilmesi için girişimde bulunur. Ancak Kreon kabul etmez.

Aksiyon akışının hız kazandığı, çatışan güçlerin ilk kez karşı karşıya geldiği bu episodu koro keserek *ikinci stasimona* geçişi sağlar. Duyguların kabardığı bir önceki bölümü yatıştırmak için Labdakosoğulları soyunun üzerindeki korkunç soy lanetini alıntılamanın bir şarkı tutturur:

Hayatında ıstırapı tatmayan ne mesuttur. Kimin yuvası bir kere tanrıların lanetiyle sarsılırsa, artık felaketin sonu gelmez, nesilden nesile yürür gider... Eski zamanlardan beri Labdakosların soyunda ölümlerin ıstırapına daima yeni ıstıraplar katıldığını gördüm...Hayatta hiçbir büyük saadet, felaketsiz gelmez... Tanrı bir kimsenin ruhunu felakete atacağı zaman o kimseye kötü şeyler iyi gibi görünmez, o zaman felaketin gelmesine pek az zaman kaldı demektir (Sophokles, 1993: 18-19).

Koro şarkısını bitirdikten sonra bir kez daha bakan/seyirci hüviyetine bürünür. Aksiyon katmanı Haimon-Kreon diyaloglarıyla yeniden başlar. Burada baba ile oğul arasında ciddi bir çatışma olduğu görülür. Haimon'un karşı koymasına rağmen Kreon Antigone ile ilgili verdiği hükümden dönmeyiz. Saray önüne gelen Antigone veda konuşması yapar. Tiradın seyri öncelikle duygusal, daha sonra akılcı bir seyir izler. Tiradın bitmesiyle Antigone canlı canlı gömüleceği mağaraya götürülür.

Aksiyon, koronun Antigone'nin ardından söylediği ve Haimon-Kreon arasındaki çatışmaya vurgu yaptığı ağıtsal ezgi ile yeniden kesilerek *üçüncü stasimon* bölümüne geçilmiş olur:

Ey Eros, avının üstüne atılırsın! Uykuya dalan genç kızların gül yanaklarını bezersin! Uzak denizleri gezersin, ıssız kulübelere uğrarsın! Ölmez tanrıların hiçbirisi, hele bir günlük ömrü olan insaoğlu, senin elinden kurtulamaz. Yakalanır ve çığına döner.

Çok kere masum ruhları günaha sürükler ve mahfederaler! Şimdi de aynı kandan olan bu iki adamın arasına düşmanlık soktun. İşte bak, sevgilinin tatlı bakışlarının cazibesi, hükümdarın kanunlarına karşı muzaffer oluyor. Ve tanrıça Afrodite, bu zaferi gülümseyerek karşılıyor (Sophokles, 1993: 24).

Kommos olarak adlandırılan bölümden itibaren Antigone oyun alanına gelerek, koro ile karşılıklı diyaloga girer. Koro ilk kez bu bölümde, oyun yeri üzerindeki temsili Antigone kahramanını canlandıran oyuncu ile diyalojik konuşma akışı içinde konuşur. Orkestra çukuru ile oyun alanı bütünlenir adeta. Çünkü koro, mevkisini hiç kaybetmeden yönelmiştir temsili Antigone'ye. Koro böylece oyuncu ben'i ile bütünleşerek yeniden bakan-seyircinin algı akışına dahil olur. Bu bölümün bir önemi de şu: Oyun yeri olan sahne bir temsil alanı oluştururken, orkestra dairesi bir mevcudiyet alanıdır. Temsile dahil olurken, koro, yine yarı insan-yarı keçi görünümüne sahip satirlerden oluşan ihtiyar korosudur ve tek temsil görevleri budur; bunun dışında başka temsili bir role bürünmez. Bu ikili katman gösterim boyunca sadece koronun aksiyon akışını kestiği ezgili bölümlerde göze çarpar. Bu bölümlerin misyonunu gerçekleştirdiği anlatım aracı manzum tirattır. *Kommos* bölümünün tamamı ise temsil-buluş ikili karşılığını, temsil mantığına özgü diyalojik akış ile taşır:

Antigone: *Bir zamanlar, Frigyalı Tantalos'un kızı Niobe'nin Siphilos dağında nasıl feci bir şekilde öldüğünü duymuştum. Taşlar ağır ağır bü-yüyere, bir şarmaşığın birbirine giren dalları gibi onu sarmışlar. Anlattıklarına göre, şimdi yağmur altında eriyor ve hiç kardan kurtulmuyormuş. Kirpiklerinde biriken göz yaşları durmadan göğsüne damlıyormuş. Bahtım beni de böyle bir ölüme götürüyor.*

Koro: *O bir tanrıydı ve tanrıların soyundandı. Biz faniyiz ve insan soyundanız. Fakat ölmek üzere olan bir kadının bahtı, yaşarken de öldükten sonra da tanrıların bahtına benzerse bu ne büyük bir şereftir.*

Antigone: *Ah.. Benimle alay ediyorsun! Atalarımızın tanrıları aşkına, henüz ölmemiş bulunan bir insanla yüzüne karşı nasıl eğleniyorsun? (...)*

Koro: *Evladım, cüretin son haddine vararak başını Dirke'nin yüksek kayalarına çarptın. Herhalde babanın işlediği günahın cezasını çekiyorsun!*

Antigone: *Babamın uğursuz talihini hatırlatmakla bağrımda dertlerin en acısını uyandırdın. Bu uğursuz talih şanlı Labdakos hanedanının bütün evlatlarının üzerine çöktü. (...)*

Koro: *Şüphesiz ölümlere hürmet bizi yükseltir, fakat iktidara sahip olanların kudretini hor görmek de doğru değildir. Seni felakete sürükleyen kendi dik başlılığıdır.*

Antigone: *Dostlardan, teselli edici göz yaşlarından ve kocadan mahrum olarak, sonu mezara varan feci yolculuğa çıkıyorum. Ey göklerin ışığı, senin gözüne bakmak bundan sonra bana hiç nasip olmayacak. Hiçbir dost benim bahtıma ağlamayacak, benim için matem tutmayacak. (...)* (Sophokles, 1993: 25-27)

Kommos bölümünün sonunda aksiyon akışı Antigone ve Kreon diyalogları ile yeniden başlar. *Kommos* bölümündeki diyalojik yapıyı aksiyon akışındaki diyalojik yapıdan ayıran en önemli etken, buradaki yapının aksiyon akışını ileri taşımamasıdır. Koro, daha çok tavsiye niteliğinde konuşmalar yapar burada. Fakat seyircinin bakışını, saf bulunuşu ile temsil alanına müdahale ederek üzerine almayı başarır. Diğer bir deyişle koro kendini yeniden görünür kılar.

Temsil katmanını oluşturan aksiyon akışı, Teiresias'ın gelişiyile yeniden başlar. Teiresias, Kreon'un verdiği kararda aşırıya kaçtığını ve sonunun acı dolu bir noktaya sürüklendiği kehanetinde bulunur. Teiresias'ın etkili kehanetleri, Kreon'a geri adım attırır. Kreon, Korobaşı ile konuştuktan sonra Antigone'nin canlı canlı gömüldüğü mağaraya koşar. Koro, aksiyon akışını yeniden kesintiye uğratarak Dionysos'a yakarı ilahisine geçer:

Ey çok isimli Dionysos, Kadmos kızının neşe ve gururu, yıldırımlar saçan Zeus'un oğlu ünlü İtalia'yı korusun ve Eleusis'in herkese açık

olan vadilerinde hüküm sürersin! Ey Bakhoss, Bakhaların vatanı olan Thebai'nin efendisi! O Thebai ki kenarından geçen İsmenos ırmağının kıyılarında vahşi ejderhanın tohumları büyüdü (Sophokles, 1993: 39). (...)

Aksiyon akışı Haberci'nin temsil alanında görünmesiyle kaldığı yerden devam eder. Haberci, Korobaşı ile konuşarak, sahne dışında olanları aktarır: Antigone'nin kendisini astığını, öfke ve acıdan çılgına dönen Haimon'un, babasının tüm karşı koymasına rağmen Antigone'nin cansız bedeninin yanında canına kıyıldığını söyler. Saraydan çıkan kraliçe Euridyke, Korobaşı ile Haberci'nin konuşmalarını duyar ve derin bir hüzne boğulur. Euridyke de sonrasında oğlunun acısına dayanamayarak hayatına son verir. Haberci'nin bilgilendirme işi bittikten sonra Koro Kreon'un, oğlunun cansız bedeniyle sahneye gelişini bir tek replikle seyir yerine haber verir.

İşte, hükümdar kendisi de geliyor ve kollarında, söylememe müsaade edilirse, başkalarının yaptığı bir kabahatin değil, hayır, kendi cinayetinin delilini taşıyor (Sophokles, 1993: 41).

Koro burada, teatrallığı devingen bir süreç olarak tanımlayan ve teatrallığın bakışla ilgili olduğunu belirten Féral'i yankıarcasına, seyirciden oyuncuya/bakandan bakılana doğru yer değiştirir. Bu, seyirciyi *pathos* sahnesine hazırlamak için bir girişimdir. *Pathos* sahnesinde Kreon, oğlunun cansız bedeninin yanında, pişmanlıklarını dile getirir. Bu bölümün bitmesiyle aksiyon akışı da son bulur ve koronun ezgisel anlatısı başlar. Koro son nasihatını ağıtsal bir eda ile dile getirirken yine seyir yerinin bakışını kendi üzerine çağırır:

Ey insanlar! Temkinli bir akıl, mesut olmanın birinci şartıdır; tanrılara saygı göstermeyi, asla unutmama! Gurura kapılanlar, büyük sözlerin cezasını ağır darbeler yiyerek çekerler, böylece ihtiyarlıkta akıllı olmayı öğrenirler (Sophokles, 1993: 43).

Trajik koro; konumlanması, tragedyalardaki varlığı ve tavrı ile tragedya formu içinde başlı başına teatral bir unsurdur. Trajik koronun teatrallığı öncelikle grotesk özelliklerinden gelir: Bir topluluğun hep bir ağızdan, sanki tek kişi imiş gibi konuşması keskin zıtlıkların yan yanılığı ile oluşan grotesk etkiyi koro bağlamında teatralleştirir. Koronun grotesk üyeleri, yarı insan-yarı keçi mitik bir hayvan olan Dionysos'un müritleri satirlerin kılığına bürünürler. Koro bu açıdan da teatrallığın kurmaca biçim nosyonunu taşır.

Koro, oyun içinde hem bir seyirci hem de bir oyuncu davranışları sergiler; zaman zaman sessizce sahnede akan olayları takip eder, zaman zaman da kendi seyir yerinden sahneye müdahale ederek bir oyuncu edası takınır. Koroyu hareket akışı bağlamında teatralleştiren etmen de budur. Tragedyalarda gösterim boyunca seyircinin varlığını yadsıma gibi bir kaygı bulunmaz. Tersine, kurmaca ile gerçeklik katmanları, varlıklarını sürekli olarak birbirlerine hatırlatır.

Féral'in oynayan ve seyreden ilişkisinin kurulumunun oluşabilmesi için mekanın ayrılması ilkesi, Koro'nun gösterim alanındaki konumlanması ile gerçekleştirilir. Gösterim alanı; seyir yeri, orkestra dairesi ve sahne olarak bölümlere ayrılır. Koro, bakan-bakılan ilişkisinin gerçekleşmesi için tasarlanmış olan seyir yeri-oyun alanı ikilisinin tam orta noktasında yer alan orkestra dairesine konuşlanır. Böylece gösterim süresince oyuncu-seyirci durakları arasında rahatça yer değiştirir. Trajik koroyu teatralleştiren etmenlerden biri gösterimin olanaklarıdır, denebilir.

Sonuç olarak, trajik koronun seyirci-oyuncu ikiliğini kendinde barındırması, elbette yazılı metnin getirdiği olanaklara da bağlıdır. Antigone tragedyası örneğinde de görüldüğü gibi tragedyanın olay örgüsü içine sıkı dokulu biçimde yerleştirilmez. Bu durumda koronun bakan-bakılan diyalektliğini gerçekleştirebilecek imkanların bir diğeri de sağlanmış olur. Tragedya yazarları, trajik koroyu, seyircide katharsisi gerçekleştirebilmek için bir araç olarak kullanır. Formun yazılı dokusu bunu kolaylıkla kanıtlar. Antigone'de örneğin, seyircide acıma duygusunun yaratılması için kurmaca düzlemde olaylar dizisi akarken, orkestra dairesinde bulunan Koro'nun oyun alanına müdahaleleri ile aksiyon kesintiye uğratılarak, seyircideki illüzyon etkisi kırılır. Koro, seyirciye sürekli sahnedeki olaylardan pay biçmesi yönünde konuşmalar yapar. Kurmaca alanda akan olaylar dizisinin seyirciye tattırdığı acıma duygusunun yanına, bu kez Koro'nun ara ara yaptığı hatırlatmalarla seyircide uyandırdığı korku duygusu eklenir. Böylece katharsisi sağlayan acıma-korku ikilisini oluşturmak, formun metinsel olanakları ile Koro'ya bahşedilmiş olur: Duyguları çağırın kurmaca düzlem karşılık, akli çağırın bulunuşun düzlemi Koro'yu teatral kılan bir diğer olanak da tragedya metninin kurulumu ile sağlanmış olur.

Kaynaklar

- Bayladı, D. (2002). **Tanrıların Öyküsü**. İstanbul: Say Yayınları.
- Britt Gran, A. (2002). “*The Fall of Theatricality In Age of the Modernity*” **SubStance – Issue**, Volume 31, Number 2&3, University of Wisconsin System.
- Brockett, O. (2000). **Tiyatro Tarihi**, Çevirenler: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi.
- Féral, J. (2002). „*The Specificity of Theatrical Language*“ **SubStance # 98/99**, Vol. 31, nos. 2 & 3, Board of Regents, University of Wisconsin Press.
- (1982). „*Performance and Theatricality: Subject Demistified*”, **Modern Drama**, Vol:22, No.1.
- Grotowski, J. (2005). „*Performer*“, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Çeviren: Barış Yıldırım ve Eren Buğlalılar, Ankara Üniversitesi, Sayı 20.
- Güçbilmez, B. (2004). “*Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak’ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses’in Temsili*”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. Sayı: 16, Ankara Üniversitesi.
- Latacz, J. (2006). **Antik Yunan Tragedyaları**, Çeviren: Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Magnat, V. (2002). „*Theatricality From The Performative Perspective*“, **SubStance # 98/99**, Vol. 31, nos. 2 & 3, Board of Regents, University of Wisconsin System.
- Megill, A. (2008). **Aşırılığın Peygamberleri**, Çeviren: Tuncay Birkan. Ankara: Ayrıç Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2005). **Tragedyanın Doğuşu**, Çeviren: Mustafa Tüzel. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Picon-Vallin, B. (1997). „*Bir Teatral Serüven*“, Çeviren: Ali Berktaş, **Agon Tiyatro: Postmodern Zamanlar ve Tiyatro-2**, Sayı 10.
- Sophokles. (1993). **Antigone**, Çeviren: Sabahattin Ali. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şener, S. (2003). **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Ankara: Dost Kitabevi.
- Transtad, R. (2002). „*Could The World Become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures*“, **SubStance # 98/99** Vol. 31, nos. 2 & 3, Board of Regents, University of Wisconsin System.

Bölüm 13

RİCHARD SCHECHNER'İN PERFORMANS KURAMI VE ÇEVRESEL TİYATRO ANLAYIŞI



Züleyha EŞİGÜL¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Züleyha EŞİGÜL, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Anasanat Dalı

Tiyatro ile antropoloji disiplinlerinin 1960'larda keşisen yolları, sonraki yıllarda elde edilen verilerle araştırma boyutlarının tiyatro dışına taşmasını da sağlamıştır. Antropolog Victor Turner ile ABD'li tiyatro yönetmeni ve performans araştırmacısı Richard Schechner'in çalışmaları, boyutları tiyatro araştırmalarının dışına taşan emsallerden biridir. Schechner, ritüellerin dramatik yapısı ve "sosyal drama" kavramı üzerine performans antropolojisi araştırmaları yürüten antropolog Victor Turner ile 1970'li yılların ikinci yarısı ve 1980'lerin ilk yarısında ortak atölye ve konferanslar düzenlemiştir. İkili söz konusu akademik çalışmalarda, "sosyal drama" ile "estetik dram" arasındaki ilişkileri araştırmıştır. Akademik işbirliği içinde, Schechner tiyatro sanatının doğasına özgü dramatik temsil ile teatral performans konuları üzerine odaklanırken; Turner da Zambia'daki alan çalışmalarından elde ettiği verilerin sağlamasını yapmıştır. İki ismin, birbirinin araştırma alanıyla ilgilenmesi dolayısıyla ortaya çıkan karşılıklı işbirliğinin etkin bir ürün olarak, Schechner'i 1980 sonrasında performans çalışmaları alanının öncüsü olarak konumlanmasını sağlayacak olan "performans kuramı" ortaya çıkmıştır.

Turner ve Schechner'in ortak yürüttüğü akademik çalışma konularını genel olarak "performans" ve "dram" araştırmaları oluşturmuştur. Detaylarda ise gösterim, seyirci ile gösterim ilişkisi, seyirci ve icracının etkileşimi, gösterim deneyimi ve bu deneyimin aktarımı üzerine deneysel uygulamalar yapılmış ve sonuçlar tartışılmıştır. Sosyal bilimlerle performans sanatı arasındaki ortak noktaların araştırılmasına dönüşen akademik çalışmalarda Schechner ritüel ile tiyatronun benzeştiği konulara daha fazla eğilmiş; Turner'ın "sosyal drama" adını verdiği toplumsal performanslar ile kendisinin "estetik dram" adını verdiği klasik dram arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koymak üzere yoğun çaba sarf etmiştir. İkilinin birlikte yürüttüğü atölye çalışmalarında, dram ve antropoloji öğrencileriyle senaryo yazımı ve etnografya icrası üzerine araştırmalar da yürütülmüştür. Turner ve Schechner ortaklığıyla yapılan atölye çalışmaları, pratik olarak tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin verilerini de ortak bir zeminde araştırmaya açmış olmasıyla örnek teşkil etmektedir. Atölyeler, Turner'ın ritüel üzerine gerçekleştirdiği etnografik alan çalışması verilerini somut pratiklerle değerlendirebileceği bir arena olmuştur.

Turner ve Schechner'in ortak bir platformda çalışmaları şu açıdan kıymet teşkil etmektedir: Turner'ın etnografik alan verileri dramatik formlarda icra edilerek deneye dönüştürülmüştür. Turner, antropolojinin dramatik yönünü araştırmaya başlamıştır. Schechner antropoloji ile tiyatro arasındaki temas noktaları üzerine yoğunlaşmıştır. Schechner bu atölye çalışmalarının en önemli sonucunun şu düşünceye erişmek olduğunu belirtmiştir: Her toplumsal eylem, estetik bir bileşene sahiptir. Her estetik temsil de aynı zamanda toplumsal bir şeydir (Gümüş ve Gündoğan, 2010: 15-17).

Richard Schechner, performans teorisi ile sosyal bilimlerin kesiştiği yedi bölge olduğunu saptamıştır. Bunlar sırasıyla;

1. Gündelik yaşamdaki her türden bir araya gelmeleri, toplanmaları da içerecek şekilde performanslar.

2. Sporun, ritüelin, oyunun ve kamusal politik davranışların yapısı.

3. Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında); göstergebilim.

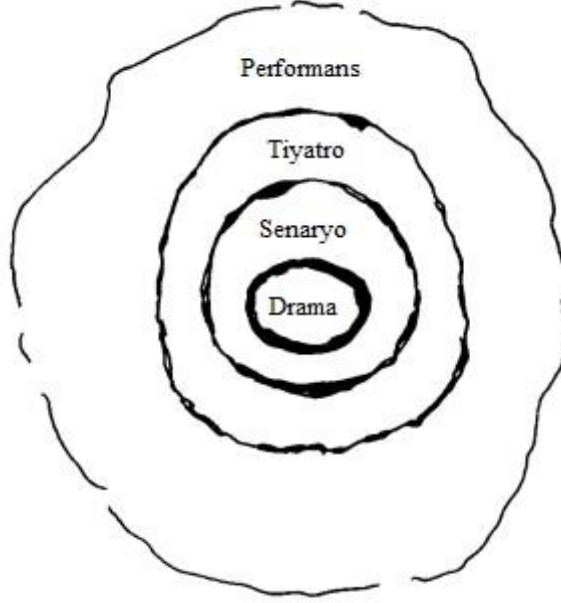
4. Özellikle oyun ve törenselleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvandırması dizgeleri arasındaki bağlantılar.

5. İnsan insana etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları.

6. Hem egzotik hem tanıdık kültürlerle ait etnografya ve prehistorya.

7. Birleştirilmiş performans teorilerinin inşası, ki bunlar aslında davranış teorileridir (Carlson, 2013: 34).

Schechner saptadığı bu başlıkları, tiyatro ile sosyal bilimler arasında gelecekte üzerinde çalışılabilecek ortak bağlamlar olarak değerlendirmiş ve sonrasında performansın kapsamı üzerinde durmuştur. Schechner performansın kapsamını, Aristoteles'ten günümüze tiyatronun üzerine kurulu olduğu "mimesis" kuramını içerecek kadar genişletmiştir. Drama, senaryo, tiyatro ve performans türlerinin birbiriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu gösteren bir analiz yapmıştır. Schechner'e göre paleolitik çağlarda ritüeller edimsel kalıplar barındırmaktaydı. Antik Grek Tiyatrosu'nda ise edimler, bunun tam tersine "mimesis"(taklit) ilkesi ile biçimlendirilerek gerçeği betimleme temeli üzerine oturtulmuştur. Performans söylemiyle yeni bir çehre edinen yirminci yüzyıl tiyatrosunda ise kuram tekrardan "ilklere/köklere dönüş" amacıyla, ritüellerin edimsel perspektifine uyarlanmıştır. Buna göre modern sonrası tiyatrodaki, salt "temsil" fikri üzerine inşa edilen Aristotelesçi "mimesis" kuramı terk edilerek, yapısı "edimsellik" fikri üzerine inşa edilen "poiesis" odaklı "performans" kuramı işlerlik kazanmaya başlamıştır. Schechner kendi kuramsal perspektifinde, performansın kapsamını şu şekilde göstermiştir:



Şekil – 1: Schechner'in Performans Teorisi'ne göre performansın kapsamı (Schechner, 2004: 71)

Bu çizelgeye göre “dram”, performansın en küçük altkümesidir. Edimin en az gerçekleştiği yer, performansın merkezindeki “dram” kümesidir. Çünkü drama, yazarının bireysel yaratıcılık evresinde, zihnindeki düşünme süreçlerinde şekillenir. Bu yüzden, hangi şartlarda sahnelenirse sahnelensin, aşısı ve sonu olan verili bir metin barındırdığı için içeriği ve akışı değişmez. Beyaz perde için yazılan “senaryo” ise iletme açık ve geçirgen bir yapıya sahiptir. Senaryonun öngördüğü olaylar dizgesinin insanlara iletilmesi için, iletici (icracı) tarafından tümüyle kavranması gerekmektedir. “Tiyatro”, icracılar tarafından vücuda getirilen, fiziksel eyleme dayalı bir sahne akışıdır. Dolayısıyla somut, mevcut ve doğrudan deneyime dayalı bir estetik performanstır. Tiyatro, dramın canlandırma yoluyla bedenleştirilmesi ve vurgulanmasıyla oluşur. Performans, tüm alt kümelerinde çalışan icracıların ve alımlayıcılarının bilinçli ya da bilinçsiz olarak takındığı tutum ve davranışlarını kapsayan sürece dayalı bir dizimdir. Performans olarak değerlendirilen bir etkinlik, ilk alımlayıcının mekâna girişinden, son alımlayıcının mekânı terk edişine kadar geçen sürenin tamamını kapsayan; senaryo ve dram metninde betimlenmemiş tüm dış etmenleri de içeren bütüncül bir edimdir (Schechner, 2004: 71).

Richard Schechner performans terimini tanımlamaya girişirken, öncelikle icra etmek (*to perform*) anlamına açıklık getirmiştir. Schechner'e göre icra etmek; olma (*being*), yapma (*doing*), yapmayı gösterme (*showing*

doing) ve yapmayı göstermeyi açıklama (*explaining showing doing*) ile bağlantılıdır. “Olma” var olmanın kendisidir, “yapma” ise var olan her şeyin yaptığı her şey olarak tanımlanır. “Yapmayı gösterme”, yapıları vurgulamaktır. İcra, böyle oluşur. Yapmayı göstermeyi amaçlamak ise düşünsel bir uzaklık yaratarak yapılanın nasıl gösterildiği üzerine çalışmaktır, yani performans çalışmalarının yaptığıdır. Bu akıl yürütmeden hareket eden Schechner, performansı “eski haline iade edilmiş (restored) davranış” olarak tanımlar. Schechner’e göre;

Performanslar yeniden üretilen ya da ikinci kez icra edilen davranışlardan oluşur. Bunun anlamı, icra edilenin, her zaman için kendisini önceleyen bir deneyime referansla icra ediliyor oluşudur. Yapılanlar hiçbir zaman için ilk kez gerçekleşmez; her zaman için hazırlıklıdır ve prova edilmiştir. Performans davranışı özgür değildir; dolayısıyla da hiçbir zaman sadece icracıya ait bir davranış olamaz; zaten öğrenilmiş davranışın tekrarıdır.

Performanslar yeniden üretilen ya da ikinci kez icra edilen davranışlardan oluşur. Bunun anlamı, icra edilenin, her zaman için kendisini önceleyen bir deneyime referansla icra ediliyor oluşudur. Yapılanlar hiçbir zaman için ilk kez gerçekleşmez; her zaman için hazırlıklıdır ve prova edilmiştir. Performans davranışı özgür değildir; dolayısıyla da hiçbir zaman sadece icracıya ait bir davranış olamaz; zaten öğrenilmiş davranışın tekrarıdır (Gümüş ve Gündoğan, 2010: 18).

Performans, öğrenilmiş bir davranışın tekrarı, başka bir deyişle iki kez eyllenen bir icra olma özelliğine sahiptir. Schechner bu nedenle performansın temelinde, ritüel olduğunu öne sürer. Schechner hangi türden olursa olsun her performansı, ritüelleştirilmiş bir davranışın yeniden üretilmesi olarak görür. Schechner’in **Performance Theory** adlı çalışmasında formüleştirdiği performans kuramı tiyatro disiplininin ötesinde, tüm sahne sanatlarını, ritüelleri, törenleri, oyunları, gösterileri ve hattâ gündelik hayatta süregelen tüm ritüelistik davranış kalıplarını içerir. Schechner bu çalışmasında oyun, müsabaka, gösteri, spor, tiyatro ve ritüel gibi farklı alanlardaki tüm etkinlikleri “performans” başlığı altına yerleştirir. Performatif nitelikli tüm bu etkinliklerin zaman, mekân, nesne, kural ve maddi değer gibi bileşenlerle çevrelendiğini iddia eder (Schechner, 2004: 8). Schechner’den özetle;

-Tüm performatif etkinlikler, verili bir zamana göre yapılandırılır. Diğer bir deyişle tüm edimler yapılandırılmış belirli bir zaman kesitinde gerçekleşir. Bir tiyatro temsili, bir beyzbol müsabakası, Aborjin veya Zen ritüellerini de içeren geniş ritüel dizileri, atletizm yarışları, en basitinden seksek oyunu veya bir şaman sağaltım töreni, yağmur duası örnek olarak gösterilebilir. Bu tip etkinlikler belirlenmiş bir sürede gerçekleştirilmek durumundadır. Kimi zaman, sadece zamana karşı yarışın söz konusu olduğu

atletizm, futbol, basketbol vs. gibi sportif performanslar da bu gruba girer.

-Hangi kategoriye girerse girsin, performatif etkinlikler, bu etkinliklere eklenmiş nesnelere gerçekleştirilir. Söz konusu nesnelere, kendi varoluştan farklı olarak, bağlamına dâhil oldukları performatif etkinliğin içinde yeni ve özel anlamlar kazanırlar. Örnek vermek gerekirse, bir tiyatro gösterimi için gerekli olan bir dekor parçasının piyasa değeri düşük olsa da, o parça teatral performansın bağlamına yerleştirildiğinde, hayati bir önem taşır.

-Performatif etkinlik, icra süresi sonunda maddi değer üretmez. (*non-productivity*). Buna göre, tiyatro oyunu ya da spor müsabakaları gibi performatif etkinlikler için bilet satışı ile artı değer üretimi olsa da; adı geçen performatif etkinliklerin icra süreleri içinde herhangi bir maddi değer üretimi olmadığını vurgular.

-Tüm performatif etkinlikler, belirli kurallara bağlı olarak gerçekleşir. Tüm performatif etkinliklerin, günlük yaşamın akışından ayrı bir akışı vardır. Kuralla, bu akışın devamlılığını sağlayarak performansları var eder. Kurallar performansın icracıları için olduğu kadar, alımlayanı için de geçerlidir.

-Bağlamına göre değişkenlik gösterse de, her performatif etkinlik özel olarak yapılandırılmış bir mekâna bağlı olarak gerçekleşir. Performansın icra edildiği mekânın fiziksel varlığı, kimlik ve simgelerin temsil yoluyla bedenleşmesinde etken bir konuma sahiptir (Schechner, 2004: 8-13).

Schechner'in bakış açısına göre zaman, mekân, nesne, maddi değer ve kurallar ile çevrelenen her performans, kendinden önce yaşantılanmış bir insan deneyiminin yeniden-üretimidir. Performansı icra eden kişi, bir zamanlar akmış yaşantı (*erlebnis*) içinde bir defalık deneyimlenmiş olan ile yeniden-üretilen, diğer bir deyişle tekrar edilebilirlik niteliği olan performans (*erfahrung*) arasında oluşan konumda bulur kendini. İcracı, "deneyim" ile "performans" arasında açılan "eşik"te, Turner'ın deyişiyile *liminal* uzamdadır. Hatırlanacağı gibi, Turner bu uzamın yaratıcılığın gerçekleştiği nokta olduğunu, içinden geçen kişi dışında *liminal* uzamın bilgisine dışarıdan bir erişimin mümkün olmadığını saptamıştır. Performans kategorizasyonu yaptıktan sonra sanatsal performanslarını inceleme alanı olarak seçtiğini belirten Schechner, Turner'ın *liminal-liminoid* kavramlarından yola çıkarak tiyatro oyuncusunun (icracısının) performansı üzerine saptamalarda bulunur. Ona göre, performans öğrenilmiş bir davranışın tekrarı, diğer bir deyişle ikinci kez tekrar edilen bir davranış olduğu için, performans bu anlamıyla "sahte" bir davranıştır. Tiyatronun kötü şanı da, performansın bu niteliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü teatral performans prova edilir ve hazırlıklı bir etkinliktir. Oyunculüğün salt gerçeklik yaratmak üzerine kurulu olduğu, ne zaman gerçeklik yanılması

yaratılırsa o zaman başarılı bir icra çıkacağı iddiasında olan çoğu tiyatro uzmanının “gerçeklik” yaklaşımına karşı çıkan Schechner için, oyuncunun sahnede gerçeklik yaratması imkânsızdır. Çünkü oyuncu sahnedeysen ne tam olarak kendi, ne de tam olarak oynadığı karakterdir. Oyuncu sahnedeysen, iki aradadır. Örneğin Hamlet’i oynayan bir oyuncu, sahnedeysen kendisi olduğunu reddetmek durumundadır. Ancak, asla Hamlet’in kendisi de olamaz, yani icracı icra ederken ne tam olarak kendidir, ne de icra ettiği şeydir. Schechner, oyuncunun eğitiminin işleyeceği alanın, bu iki “olmayan” kimlik arasında bulunduğu alan olduğunu vurgular (Gümüş ve Gündoğan, 2010: 18). Schechner bu düşüncesinde, oyuncunun çarpıcı bir teatral performans üretebilmesi için “iki-arada” – Turner’ın deyişiyle *liminal* – bir kimlik oluşturmasını tavsiye eder. Schechner bu tip bir kimlik kazanmış olan oyuncuya “yarım-aktör” (*half-actor*) (Bkz. Schechner ve Appel, 2001: 36) adlandırmasını yapar.

Sanatsal performanslar içinden teatral performansın doğasını çözümlene işine girişen Schechner, performans kuramını oluşturmak için, Turner’dan ödünç aldığı “sosyal drama” ile Batı tiyatrosunun yazılı metin geleneğini oluşturan “estetik dram” arasındaki bağlantı noktalarına odaklanmıştır. Schechner yukarıda adı anılan çalışmasında (2004), Turner’ın “sosyal drama” kavramı ile “estetik dram” (tiyatro metni) modelini ele alarak, tiyatro ve diğer sanat performansları için bir yapı oluşturmuştur. Schechner burada, tiyatroyu da içine alan performansa dayalı tüm sanat disiplinlerinin yapısal olarak bir “sosyal drama” arketipini temsil ettiğini iddia eder. Turner’ın “sosyal drama” süreçlerini anlatırken kullandığı kavramlara başvurarak bir “estetik dram” modeli yapılandırır. Schechner’e göre, “estetik dram”, tıpkı “sosyal drama”da olduğu gibi şu aşamalardan geçerek olgunlaşır:

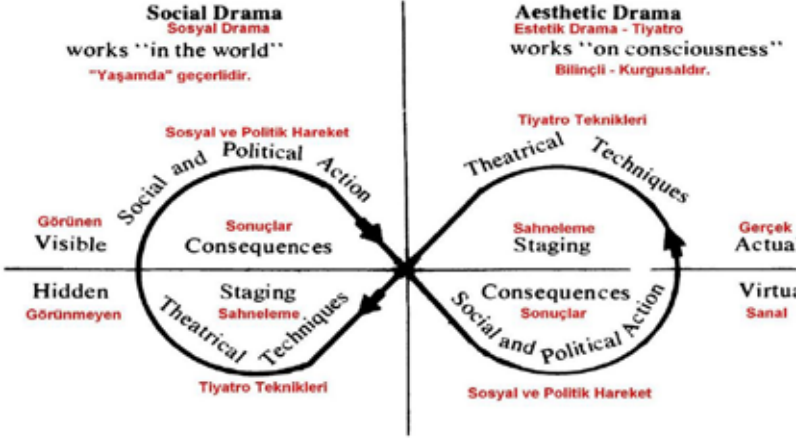
-İhlal (*breach*): Toplumsal yapının devamını tehdit eden bir ihlal meydana gelir.

-Kriz (*crisis*): İhlal, yapısal bir çıkmaza yol açar.

-Telafi edici eylemler (*redressive action*): Krizi çözmeye yönelik eylemlere girişilir.

-Bütünleştirme (*reintegration*): Toplumsal uyumun/düzenin yeniden sağlanmasına yönelik bütünleştirme faaliyetleri yürütülür (Schechner, 2004: 210-215).

Schechner “sosyal drama” ile “estetik dram” arasındaki koşutluğu göstermek için aşağıdaki diyagramı oluşturmuştur:



Şekil 2: Richard Schechner'in "sosyal drama" ile "estetik dram" arasında kurduğu koşutluğu gösteren diyagramı (Schechner, 2004: 215).

Schechner, bu diyagramda, "sosyal drama" ile sahne sanatlarının bir ürünü olan "estetik dram" arasında birbirini döngüsel olarak besleyen karşılıklı bir ilişki olduğunu ileri sürer (Schechner, 2004: 211-215). Diyagramın sol tarafında, "sosyal drama" sürecinin akışı gösterilir. Buna göre, dünyadaki gündelik yaşantıda (*erlebnis*) toplumsal ve politik açıdan bir eylem meydana gelir ve sonuçları toplumun devamlılığı için bir tehdit oluşturur. Örtük olan tehdidin bertaraf edilmesi için ritüel süreçler devreye sokulur. Ritüellerin icrasında, teatral tekniklerle bir sahneleme yapılarak tehditle yüzleşilir ve sağaltım tamamlandıktan sonra yeniden bütünleşme sağlanır. Bu sürecin tamamı "sosyal drama" olarak adlandırılır ve bir "sosyal drama" yaşantının kendiliğinden akışı içinde meydana gelir. Dolayısıyla "sahici"dir.

Diyagramın sağ tarafında da "estetik dram" modelinin akışı gösterilir. Buna göre "estetik dram", yazarının bilinç akışında şekillenir. Daha önceden yaşanmış bir "sosyal drama"nın, yazarın duyu verileri yoluyla bilinç dünyasında sahne için yeniden düzenlemesi (*erfahrung*) "estetik dramı" oluşturur. "Estetik dram"ın kurgusu, sanaldır. "Estetik dram", tiyatronun tekniklerinden yararlanılarak sahnelenir. Sonuçları ise, estetik performans tamamlandıktan sonra gündelik yaşantıya (*erlebnis*) karışan alımlayıcının toplumsal ve politik eylemlerinde gözlenir. Diyagram son kertede, "sosyal drama"nın "estetik dram" modelini nasıl etkilediğini, öte taraftan "sosyal drama"nın da "estetik dram" biçimini nasıl aldığını gösterir. Marvin Carlson'a göre "estetik dram" ile "sosyal drama"yı yan yatmış bir sekizin iki bölümü olarak temsil eden Schechner'in diyagramı;

Tiyatro insanları toplumsal hayatta belli sonuçlar yaratan eylemleri estetik dramı üretirken hammadde olarak kullanıyor, toplumsal aktivistler de tiyatrodan türetilen teknikleri dönüp yeniden tiyatroyu esleyecek sosyal drama etkinliklerini desteklemekte kullanıyorlardı (Carlson, 2013: 41).

Schechner özetle, Turner'ın dört aşamadan oluşan "sosyal drama" modelinin gerek evrensel olarak tüm toplumsal insan örgütlenmelerinde, gerekse tiyatro disiplini içinde temsil edilmiş bir model olduğunu iddia etmiştir. Aristoteles'in **Poetika** adlı eserinde kuramlaştırdığı dram modelini "sosyal drama"nın aşamalarına göre şu analogi ile yorumlar: Seyircide acıma ve korku duyguları uyandırarak sağaltıcı (kathartik) etki yaratma güdümündeki tragedya kurgusunun olay akışında, kahramanın geleneksel toplumsal yaşayışın devamlılığına bir tehdit oluşturan bir düzen ihlali gerçekleştirir. Bu ihlal, kurguda ateşleyici güç anına tekabül eder. Kahramanın düzen ihlali, tüm toplumu etkileyen bir krize yol açar. Toplumsal düzen, kahramanın savunduğu değer karşısına, toplumun devamını sağlayacak normatif bir değer olarak –yazgıyı – çıkarır. Telafi edici eylemler, yazgının güdümünde, kahramanın aleyhine işlemeye başlar. Kendisi ile ilgili bilgiyi öğrenmede geç kalan kahraman, toplumun devamı için yazgısına kurban gider. Sonuç olarak Aristotelesci dram, Schechner'in "estetik dram" kavramına çizdiği dört aşamalı kategoriyi (ihlal-kriz-telafi edici eylem-bütünleştirme) bir dereceye kadar doğrulukla takip eder. Ancak gelinen son nokta, "sosyal drama"lardaki gibi bütünleştirici biçimde noktalanmaz. Toplumun sürekliliği için ritüelin yeniden-bütünleştirici işlevinden farklı olarak, dramın akışında, toplumsal düzenin devamına bir tehdit olarak algılanan trajik kahramanın varlığı ortadan kaldırılır.

Schechner performans kuramını, toplumsal aktivizmin düşüşe geçtiği ve hiçbir zaman da 1980 öncesi düzeye geri dönemeyeceği yıllarda oluşturur.

Toplumsal hayatta ırk ve cinsiyet gibi kimliklerin icra ve inşasında performativite kavramının etkinliği hayli belirgindir. Toplumsal hayatta bu denli etkin bir belirleyici kavram olan performativitenin seyirci karşısında icra edilen performans ya da tiyatro oyunu için de mümkün olup olmadığı üzerine görüş bildirir. Performativitenin estetik icralar üzerindeki belirleyiciliğini, günlük hayat performansları, teatrallik ve performans gösterileri açısından tezahürlerine değinerek ortaya koyar. Gündelik hayata baktığımızda insanların sürekli bir şeyler icra ettiğini söyleyen Schechner, bunu yaptıklarının bilincinde olmadıkları için temsilleri de fark edemediklerini, dolayısıyla farkındalık olmadığında performativitenin de gerçekleşmeyeceğini belirtir. Der ki biz insanlar "her zaman bir performans içerisindeyizdir ve ama bunun farkına vardığımız an o artık performativite olur" (Dalyanoğlu, 2010: 31). Performativitenin farkına vardığımızda, deneyim kazanırız. Deneyim kazanırken, saflığımız yitiririz. Schechner'e göre deneyim, masumiyetin yitirilmesidir. Şöyle der:

Performativitenin farkına vardığımızda, deneyim kazanırız. Deneyim kazanırken, saflığımız yitiririz. Schechner'e göre deneyim, masumiyetin yitirilmesidir. Şöyle der:

Bilgi, farkındalık kazandırırken, saflığın ve masumiyetin de kaybolması anlamına gelir. (...)Performativitenin ne kadar farkında olursak, bir çocuğun saflığını o kadar kaybediyoruz. Belli egzersizlerle, denemelerle yapmaya çalıştığımız şeyin bir parçası da, en azından geçici de olsa, bunu geri kazanmaktır. "ilk defa"nın nasıl bir şey olduğunu görmek (Dalyanoğlu, 2010: 32).

Schechner'in performans kuramı, deneyimin "icra ederek" çağırılması üzerine kuruludur. Onun kuramının kilit kavramlarından birisi olan "eski haline iade edilmiş davranış"² (*restored behaviour*), deneyimin edimsel yollarla yeniden-üretilmesi amacıyla tasarlanmıştır. Schechner "eski haline iade edilen" ya da "yenilenen" anlamlarında Türkçeleştirilen *restored behaviour* kavramını, performansı tanımlarken kullanır. Schechner'e göre "yenilenen/eski haline iade edilen davranış" (*restored behaviour*), ilk kez sergilenmeyen fiziksel ve mantıksal aksiyonlar anlamına gelir.

Schechner'in "yenilenen davranış" (*restored behaviour*) kavramı ile neyi kast ediyor? Davranışların kaynağı, karmaşık ve gizemlidir. Davranış kesitleri, prova aşamasında yeni bir süreç yaratılırken kullanılır. Davranış kesitleri, sürecin kendisi değil; fakat bir parçasıdır, malzemesidir. Yeniden düzenlenip yapılandırılabilirler. "Yenilenen davranış", performansın temel karakteristiği olmakla beraber şamanizm, trans, ritüel, dans, tiyatro, başlangıç ritüelleri, sosyal drama, psikanaliz, psikodramada kullanılmaktadır. "Yenilenen davranış" kesitleri, davranışı gerçekleştirenden ayrı bir konumdadır; çünkü davranışlar depolanabilir, iletilebilir, manipüle edilebilir ve dönüştürülebilir. "Yenilenen davranış" "ben"im dışıdır, uzaktadır, böylelikle "üzerinde çalışılabilir", "değiştirilebilir" ve "yeniden üretilebilir". "Yenilenen davranış"lara örnek olarak Bali'deki trans ve dans formları verilebilir. Schechner'in "yenilenen davranış" kavramı için "davranış yenilemesi" tabirini kullanan Eugenio Barba ve Savarese'ye göre, "Davranış yenilemesi, değişim tamamen geleneksel biçimleri etkilediği ve bu biçimler haline geldiği zaman gerçekleşmektedir" (Barba ve Savarese, 2002: 123).

Performans davranışı, hiçbir zaman özgün olamaz. Sanat, ritüel ve günlük yaşam performansları, öğrenilmiş davranışların tekrar edilmesinden oluşur. Deneyimin bilgisini taşıdığı için "geçmiş" zaman diliminin önemine vurgu yapan Schechner'in bakış açısına göre, üzerinde değişiklik yapabileceğimiz kadar bilgiye sahip olduğumuz tek zaman dilimi "geç-

2 Marvin Carlson'un Performans: Eleştirel Bir Giriş adlı eserini Türkçeye kazandıran Beliz Güçbilmez, Schechner'in "restored behaviour" kavramını "eski haline iade edilmiş davranış" olarak çevirmiştir. Tamlamanın anlamını karşıladığı için bu çeviri esas alınmıştır.

miş”tir. “Davranış Yenileme” adını verdiği kuramında, içinde bulunulan “şu ana/şimdiki ana” vurgu yapar. İçinde bulunduğumuz an, prova edilebilen geçmiş ile arzulanan gelecek arasında süregiden bir müzakere dilimidir. Tarih, değişkendir ve her zaman akış içindedir. Geçmiş, tarihin bu değişkenliği ve akışı karşısında, performans gibi davranır. Schechner’in perspektifinden “gelecek”, ölümü getirecek olması sebebiyle, “şimdi”deki hayatı ipotekli kılmaktadır. “Geçmiş” ise her zaman ‘hatırlanan’ ya da ‘yeniden sahnelenen’ hayattır (Schechner, 1995: 259).

Yukarıdaki görüşlerinden hareketle, Schechner’in performansı son kertede, deneyimi (geçmişin bilgisini) aslına sadık kalarak şimdi’de kuran “yeniden-üretici” bir kavram olarak da algılandığı sonucu çıkmaktadır. Schechner’in performansı, deneyimin yeniden-üretilmesi hususunda etkin bir olgu haline getirdiğini “şimdi”ye yaptığı vurguda daha net anlaşılmaktadır:

Schechner’e göre, aktüel olan “şimdi ve burada” gerçekleşir, geçmişteki olaylara yapılan her atfı şimdiye taşır, somut bir mekanda, sonuçları olan ve değiştirilemez eylemlerle ilgilidir ve katılımcıların durumlarındaki bir değişimi deneyimlemelerini sağlayarak, o olayın içinde tehlikeye atıkları önemli bir şeyler olduğunun ayırdına varmalarını sağlar (Carlson, 2013: 80).

Johan Huizinga’dan (1872-1945) ödünç aldığı “oyun” kavramını kendi “performans” kuramı çerçevesinden yeniden-yorumlayan Schechner, performatif edimlerin kökenini, uygarlık öncesi oyun/av gibi arketipal davranışların yanı sıra, örgütlenmiş toplumsal yaşam ritüellerinde gördüğünü ifade eder. Ona göre, insan davranışlarında oyun ve oyunsu eğilimlerin en arketipal formu av ve av benzeri rekabet ve şiddete dayalı aktivitelerde mevcuttur (Schechner, 2004: 100).

Performatif edimler, bireysel veya kolektif bellekte yer alan, başka bir zamana, mekâna, kişiye ait bir deneyimi geri çağırarak amacıyla gerçekleştirilen edimler, “eski haline iade edilmiş (restored)” davranışlardır. Bu davranışlar, Schechner’e göre, davranışın orijinaline ilişkin süreklilik sağlayıcı bir farkındalık oluştururlar.

Schechner, insan kültürlerinin zengin bir “eski haline iade edilmiş davranış” (*restored behaviour*) çeşitliliği sunduğunu söyler. Örnek olarak; şamanizm, şeytan çıkarma, trans, ritüel, estetik dans ve tiyatro, erginleşme törenleri, sosyal drama, psikanaliz, psikodrama ve etkileşimsel analizini gösterir. “Eski haline iade edilmiş” (*restored*) davranışın, yani performansın çalışabilmesi için hem performansçıda hem de seyircide, gündelik yaşamda bile bir biçimde toplumsal rolün icra edildiğine ilişkin bir farkındalık, bir “çifte bilinç” olması gerekir (Carlson, 2013: 77).

Schechner’in “eski haline iade edilmiş (*restored*) davranış” olarak tanımladığı performans, kendinden başka birisi gibi davranmayı imler. Bu,

en yaygın insan davranışı örneklerinden biridir. Restore davranışın çalışabilmesi için bir farkındalık olması gerekir. Schechner, ısrarla bu farkındalık meselesi üzerinde durur, çünkü “çifte-bilinçliliği” bu farkındalık getirir.

Schechner’in akıl yürütmesine göre, ritüel ile performans arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir: Ritüeller, günlük hayatta farkına varılmadan yapılan davranış çeşitlerini içerir. Performansın ritüelden farkı, günlük rutinin içinde saklanan, oyuna hizmet edecek davranışların seçilmiş olması, altının çizilmesi ve prova edilmiş olmasıdır. Performansta günlük davranışlara dikkat çekmek, hayatın ne kadar çok tekrardan oluştuğunu ve ritüelle yakınlık kurduğunu keşfetmede yardımcı olacaktır. Ama Schechner’e göre, bu aşamada her şey değişkendir; günlük hayattaki tekrarlar arasında bir çatışma doğduğunu söyler. Örnek vermek gerekirse; her gün yürüme eylemini gerçekleştiririm. Ama dünkü yürüme edimim ile bugünkü yürüme eylemim arasında “yönelim” farkı vardır. Schechner’in “restored behaviour” dediği “yenilenen davranış”, her çeşit performansı anlamak için merkezi bir kavramdır. “Yenilenen davranış”, benim dışımda bir yerdedir. Diğer bir deyişle, benim gibi davranmayan ben’dir. “söyleneni yapan”, “öğrendiğini yapan”dır. Bütünüyle kendim gibi hissederken, yaptığımı sorgulayan taraf bile bana ait sayılmaz. “yenilenen davranış” (restored behaviour), tıpkı ritüelin “eşik” (*liminal*) aşamasında karşılaştığımız bir tür “ele geçirilmiş ben” olmayı deneyimlemektir.

Tüm etkili performanslar bu ‘değil- değil değildir’ (not – not not) niteliğini paylaşır: Olivier sadece Hamlet değil, o aynı zamanda Hamlet değil değildir: onun performansı bir başkası olmak ile bir başkası olmamanın inkârı arasındadır. İcracı (performer) provası, bir kişiyi başka biri yapmak üzerine değil, icracının kimlikler arasında oynama tekniklerine odaklanır, bu anlamda icra etmek bir eşiksellik (liminality) paradigmasıdır (Schechner, 1985: 123).

Stanislavski ve Batı tiyatrosunda ise, eylemin sadece onu gerçekleştiren icracıya ait olduğu düşüncesi hâkimdir. Prova ve eğitim çalışmaları da bu yönde yürütülür. Performans davranışı ise kolay ve özgür değildir, bu yüzden performansçıya ait değildir. Schechner, oyuncunun gerçeklik yaratarak seyirciye yanılısama yaşatması fikrine de karşı çıkar. Sahnede gerçeklik yaratmanın imkânsız olduğunu, oyuncunun sahne üzerinde ne kendisi ne de rolün kendisi olabileceğini vurgulamıştır. Oyuncu icrası sırasında, ikisinin arasında bir yerde kalır. Bu arada kalma durumu, Turner’ın *liminal* kavramı ile benzerlikler taşır. Schechner, oyuncunun (icracının) deneyimi “yenilenen davranış” (*restored behaviour*) ile icraya dönüştürebilmesi için, “iki arada” kalma durumunu koruyarak *liminal* bir kimlik oluşturması gerektiğini vurgular. Liminal kimlik, Schechner tarafından “yarım aktör” (*half actor*) olarak anılır.

Yarım aktör'ün kendisi, diğer yarısını gözlemler, manipüle eder ve aksiyonlarıyla eğlenir. Bu tip oyunculuğu elde etmek için bedenini saniye saniye icra ayrıntılarını özümsemek gereklidir. Yarım aktör, kendisini 'unutmayan' yarım aktör bilicidir, 'karakterin kendisi olan yarım' hissedicidir (Schechner ve Appel, 2001: 36).

Akademik eğitimini edebiyat alanında tamamladıktan sonra tiyatroya yönelen Richard Schechner'in bu alandaki kuram ve pratikleri, içinde bulunduğu çağın politik koşullarının da etkisiyle, Batı tiyatrosunun birikimiyle yeniden hesaplaşma niteliği taşımaktadır. Schechner, estetik yargısı "mimesis" üzerine kurulu Batı tiyatrosunun temsil kodlarına karşı çıkan üretimlerde bulunmuştur. Schechner "Çevresel Tiyatro" (Environmental Theatre) adını verdiği bir kuram geliştirmiş ve kuramını "Performance Group" adlı tiyatro grubuyla hayata geçirdiği pratiklerde deneme imkânı bulmuştur. Schechner'in tiyatro estetiği, tiyatroyu toplumsal ve politik meseleleri ifade etmenin bir aracı olarak gören, 1960'lı yılların sistem karşıtı Amerikan alternatif tiyatrosunun bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

Schechner, performans araştırmalarının bir kolu olan teatral performans, performansın geniş yelpazesi içinde konumlandırır. Tiyatronun kökenine dair Batı merkezli yapılan araştırmalara karşı çıkararak, teatral performans ritüel kaynağına yakın bir yerden yeniden okumaya girişir. Schechner temel olarak, Aristoteles'in **Poetika**'sında tarif edilen drama ve tiyatroya ilişkin öğelerin, antik Yunandan çok daha önce her toplumun ritüel performanslarında bir potansiyel olarak var olduğunu ileri sürer. Performans kuramı özelinde tiyatroyu şöyle tanımlar:

Bana göre tiyatro davranış üzerine bir algısal dönüşümler ve detaylandırılmalar dizisidir; kendi davranışımızın farkına vardığımız yerdir. Ve aynı zamanda etkileşim içerir. (...) Tiyatro en az iki değişken metin barındırır. Oyuncular canlıdır. Çok iyi prova yapmış olabilirler ancak davranışlarını garanti altına alamazsınız. Bir film alevler arasında tutuşabilir, ama film şeridinde kaydedilmiş davranışları değiştiremezsiniz. İmha edilebilirler ama değiştirilemezler. Diğer yandan teatral bir performans ne kadar sabitlenmiş olursa olsun, her icra edilmişinde değişir. Kaygan, değişken olan ve bu nedenle de etkileşim ve dönüşüm içeren iki etkinliğe sahiptir (Schechner, 2010: 52).

Schechner'e göre, bir sunum biçimi olan tiyatro kapsayıcıdır; herhangi bir şeyi alıp taklit yoluyla ya da tekrar ederek oynayabilir. Yeniden kazanma, anımsama, parçalanmış olanları bir araya getirme, iki kez davranma gibi özellikleri tiyatroyu diğer türlerden ayırır. Tiyatronun toplumsal rolü de oldukça güçlüdür. Onun bakış açısına göre kimi zaman kurulu düzeni eleştirmenin bir yolu olan tiyatro, bizi hem büyüleyen hem de kızdıran, rahatsız eden, dehşete düşüren, değiştiren davranışları, karakterleri ve öyküleri açığa çıkarma ve onlarla oynama alanıdır (Schechner, 2010:

52-53). Bu düşüncelerinden hareketle Schechner, teatral performansı, diğer performans türlerinden ayrı bir tür olarak gördüğünü şu sözlerle ortaya koyar:

Tiyatroyu diğer performans âlemlerinden ayırmak da önemlidir: ritüeller, spor müsabakaları, oyunlar ve gündelik hayatta var olan performanslar. Dans, geleneksel olarak hareket üzerinedir. Elbette ki tiyatro da hareketi kullanır. Fakat hareket *üzerine* değildir. Ritüel ise anlatı içeren inanç yapıları hakkındadır. Hıristiyan kilisesinde anlatı, bir tür ideolojik inanç yapısını güçlendirmek için kullanılır. Tiyatro da bunu yapabilir. Çakışır, fakat tiyatro temel olarak iki kere icra edilen davranıştır; zevk için oynanır, anlatı içerir.

Mimesis, iki kere icra edilen davranışın [performansın] alt türüdür: Sahnede sergilenen figür başka bir şeyi temsil eder. Aristoteles'i temel alan taklide dayalı tiyatro kuramı, tiyatronun, belli büyüklükteki bir eylemin başı, ortası ve sonu olan bir taklidi olduğunu belirtir. Tiyatro gerçekten de bir film ya da kitapta olduğu gibi tamamlanmış olmayan, ancak gerçek hayattaki gibi ham da olmayan bir davranışa katılmamıza izin verir. Bu davranışı gerçek hayatta olduğundan daha iyi kavrayabiliriz, bu davranışa gerçek hayattakinden daha deneysel bir mesafeyle yaklaşabiliriz; biraz daha fazla serbestliğe ve hareket özgürlüğüne sahibiz. Tiyatro ikisinin arasında yer alan bir türdür ve bu nedenle tehlikelidir. Her an hayatın içine sızabilir ve tabii ki her an fosilleşme tehlikesi içindedir (Schechner, 2020: 52).

Schechner teatral etkinliğin merkezine “seyirci katılımı”nı yerleştirir. Seyircisinin, tiyatro grubunun dönüştürdüğü bir mekânda, sahnede yer alan tartışmaya nasıl dâhil olabileceğinin yollarını aramıştır. Araştırmalarını teatral etkinliğin her kademesine yaymış; ama “seyirci katılımı”nı hayata geçirebilmek için tiyatrodaki mekânın dönüştürücü kullanımı üzerine çeşitli önermeler geliştirmiştir. Aysın Candan, Schechner'in geliştirdiği “çevresel tiyatro” ilkelerini şu başlıklar altında sıralamaktadır:

1.Yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımını kabul edilmelidir.

2.Uzamın bütünü gösterim içindir ve seyirci içindir.

3.Tiyatro olayı, ‘bütünüyle dönüştürülmüş bir alan’da da gerçekleşebilir, ‘bulunmuş bir alan’da da.

4.İlgi odağı esnek ve değişkendir. Çevresel tiyatrodaki, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi tek bir ilgi odağı da olabilir, seyircinin hareket etmesini ve ilgisini yeniden odaklandırmasını gerektiren ya da seyirciyi gözleyeceği noktayı seçmeye zorlayan, aynı anda birden fazla olayın gerçekleştiği bir uzam düzeni de olabilir.

5. Bir öge başka ögeler adına geri itilemez. Oyuncu, öteki görsel ya da işitsel ögelerden daha önemli değildir.

6. Metin bir yapımın ne başlangıç noktası ne de amacıdır. Hiç metinsiz de oynanabilir (Candan, 2013: 144-145).

İlk önermede kastedilen seyirci, yazar, dramaturg, performans metni, dramatik metin, mimari tasarım, mekânsal düzenleme, oyuncu, yönetmen, teknik ekip, oyun gereçleri ile gişe görevlilerine kadar teatral etkinliğin tüm parçalarının oyunda etkin olarak eylemde bulunması gerekliliğidir. İkinci önermede, kapalı bir tiyatro mekânı dışında, kamusal alandaki herhangi bir dış mekânın prova edilmiş etkinlikleri için kullanılması vurgulanmaktadır. Üçüncü önermede, teatral bir etkinliğin mekânı dönüştürerek kendi çevremizi yaratabileceğimiz ya da var olan bir çevre ile uyumlu davranışlar sergileyebileceğimiz üzerinde durulmaktadır. Dördüncü önermede, Aristotelesçi Batı tiyatrosu modelinin tek vurgulu kurgusu eleştirilmektedir. Çevresel tiyatro anlayışında, teatral etkinlikte birden fazla vurgu noktasının mekâna dağıtılması anlayışı savunulmaktadır. Buna göre mekân, seyircinin bulunduğu yerden olan biten her şeyi görmesine olanak vermeyecek biçimde düzenlenmelidir. Bu önerme hayata geçirildiğinde, seyirci performans boyunca sabit kalmayacak, bir vurgu noktası seçmek durumunda kalacak ve ona yönelecektir. Tek vurgu ve çok vurgunun birlikte bulunduğu bir teatral performansı üretmek, ancak dönüştürülmüş bir mekânda olanaklıdır. Beşinci önermede, teatral performansı mümkün kılan etmenlerin hiçbiri bir diğerinden üstün ya da önemsiz değildir, tüm unsurlar bir bütündür. Altıncı önermede, yazılı bir dram metin çevresel tiyatro anlayışı için sadece bir çıkış noktasıdır, olmazsa olmaz değildir. Performans grubu, metni sadece bir yol haritası gibi kullanabilir, provalar sonunda oyun seyirciyle buluştuğunda, yazarın anlatmak istediğinin çok uzağına da gidilebilir. Hangi anlama nasıl varmak istediğine grup karar verir. Tüm önermeler dikkatle incelendiğinde, Schechner'in tiyatro deneyimini "mekân" vurgusu üzerine inşa ettiği görülür. Dalyanoğlu'nun deyişiyle;

Schechner teatral etkinliğin gerçekleştiği mekânı "çevre" olarak tanımlar çünkü çevrenin kelime anlamı "kuşatan, yükünü taşıyan, saran, içine alan ve yuva yapandır; aynı zamanda aktif ve katılımcıdır; yaşam sistemlerini birbirine bağlayandır". Buradan hareketle eğer teatral etkinlik sadece sahne üzerinde gerçekleşen olaylar dizisi değil, aynı zamanda seyirciler arasında, seyirciler ile oyuncular arasında gerçekleşen ve seyirciler tiyatro binasına girdiği andan itibaren başlayan bir etkinlik ise bu etkinliğin mekânı da sahne değil "çevre" olarak adlandırılmalıdır (Dalyanoğlu, 2009: 20).

Schechner, "Çevresel Tiyatro" anlayışıyla ürettiği teatral performanslarda Batı tiyatrosunun, avangardların karşı çıkışına gelen değin son şeklini aldığı yerleşik estetiğin karşıtı seçimlerde bulunmuştur. Bilindiği gibi,

klasik tiyatrodaki “4. Duvar” yanılması kurmak için sahne aydınlatılır ve seyir yeri karanlıkta bırakılır. Oyuncu, sahne performansı esnasında seyirciyi ve kendi ben’ini yok sayarak, sadece karakteri ve onun başından geçen hikâyeyi inşa etmeye odaklanır. Sahne alanı performansı sürükleyen bölgedir. Seyir yeri ise edilgenleştirilmiştir. Sahne alanı, seyir yerine mesaj verir. Bu esnada seyir yeri dilsizleştirilir. Söz, sahne alanına ait kılınır. Sahne alanı, gündelik yaşantıdan ayrılmış göstergelerle örülür, gündelik yaşantının alanı olan “seyir yeri” ise bu yaşantıyı imleyen göstergelerle (gündelik kıyafet, gündelik yaşantıdan çıkıp gelen seyirci) dolar. Çevresel tiyatro anlayışında ise, batı tiyatrosunu “sahne” ile “seyir yeri” estetiği, “seyir yeri” lehine tersine çevrilir: Sahne alanı yine aydınlıktır, ancak seyir yeri karanlıktan çıkarılır. Sahne alanı yine etkindir, ancak seyir yeri oyuna müdahale ederek olayların akışına yön vermesi için kışkırtılır. Sahne alanı sadece mesaj ileten değil, artık seyir yerinden gelecek müdahale ile mesaj ileten yerdir. İlk adım, seyir yerinin kışkırtılması ile gerçekleşir, sonraki adım seyir yerinden sahne alanına performansın akışına bir müdahale ile devam eder. Sonraki adım, sahne alanından seyir yerine giden mesajdır. Burada, sahne alanı ile seyir yeri arasında döngüsel bir “alma-verme” ilişkisi kurulur. Sahne alanı, tıpkı seyir yeri gibi, gündelik yaşantının sahneye müdahalesini imleyecek biçimde gündelikleştirilir. Schechner, “çevresel tiyatro” anlayışında tersyüz edilen sahne-seyirci ilişkisini aşağıdaki tablo- larla gösterir:

Geleneksel Tiyatro		Çevresel Tiyatro	
Sahne	Seyirci	Sahne	Seyirci
Aydınlık	Karanlık	Aydınlık	Yarı Aydınlık
Etken	Edilgen	Etken	Etken olmaya teşvik edilen
Verici	Alicı	Alan-Veren	Veren-Alan
Gürültülü	Sessiz	Gürültülü	Gürültülü
Kostümlü	Gündelik Elbiseli	Gündelik elbiseli hatta bazen çıplak	Gündelik elbiseli

Tablo – 1: Geleneksel Tiyatro ile Çevresel Tiyatrodaki Sahne-Seyirci İlişkisi (Schechner, 1987: 38).

Schechner, geleneksel Batı tiyatrosu estetiğinin, ideolojik bir tahakküm kurmak üzere seyirciyi edilgin biçimde konumlandığını, tiyatro mekânının aldığı son şeklin seyircinin katılımına ve oyun esnasında geri bildirimde bulunmasına bilinçli biçimde olanak tanımadığını iddia eder. Ona göre, seyirci katılımı sadece mimari yapının yeniden düzenlenmesiyle sağlanamaz. Bu nedenle, sahnelediği oyunların üslup ve yorumu ile oyunculuk biçiminde de deneysel çalışmalar yürütür. Temel olarak oyuncu ile seyirci arasındaki hiyerarşiyi yıkacak arayışlara girişir (Schechner, 1987: 72).

Schechner, oyunculuk biçemi arayışlarında Brecht'e yakın durduğunu belirtir. Ancak onu kendi yorumuyla ele alır. Schechner'in oyuncusu, oynadığı figür ile kendisi arasında – Turner'ın deyişiyle *liminal* – bir uzamda durmalıdır. Kendi ben'i ile oynadığı rolün ben'i arasında, çifte bilinçliliğin yarattığı “arada” durmalıdır. Schechner kendisiyle yapılan bir röportajda, çevresel tiyatro anlayışındaki seyirci katılımı araştırmalarına yönelik deneyimlerine referansla Brecht'in “yabancılaştırma” kavramını kendi oyunculuk biçemi arayışlarında nasıl kullandığını şöyle anlatır:

Brecht, İngilizce'deki *alienation* kelimesinin özetleyemediği “yabancılaştırma efekti” (*verfremdungseffekt*) ile, aşına olunanı garip, garip olanı da aşına kılmak istedi. Şu bir fincan kahve oldukça aşına olduğumuz bir şey. Bu bir fincan kahveyi ilginç garip kılmak için ne yapabiliriz? “Göründüğü gibi değildir”i nasıl ifade edebiliriz? Kahveyi içmek yerine, “Bakın, şu an bu kahveyi içiyorum. Onu tadıyorum, tatlı ve acının karışımı bir tat var” diyebiliriz. Bu, aşına olduğumuz şeyi ilginçleştirir. Garip olanı aşına kılmak ise, daha zordur. Bunu yapmak için, garip olan şeyi tekrarlıyorsunuz. Böylece daha aşına olduğumuz bir şeye dönüşür. Ya da ağır çekimde gösterir veya “tekrar izleyin, bir daha şaşırılmayacaksınız” diyebilirsiniz. Bütün bunlar seyirciyle diyalog anlamına gelir (Dalyanoğlu, 2010: 33).

Schechner, seyirci katılımının, estetik deneyimi aynı zamanda toplumsal bir deneyime dönüştürdüğünü, Brecht'in bıraktığı tiyatro mirasının bunun somut bir örneği olduğunu iddia eder. Brecht'in yabancılaştırma kavramı dolayımında, “çevresel tiyatro” anlayışında takip ettiği “seyircinin oyuna katılımı” meselesi ile klasik gerçekçi-natüralist Batı tiyatrosu anlayışında oyuncunun seyir yerine karşı tavrı ve seyirciyle ilişkisi konusundaki ayrımları net biçimde ortaya koymak için şu akıl yürütmede bulunur:

Stanislavskiye tiyatrodaki seyircinin, naif bir biçimde toplumsal hayatın içerisindeymiş gibi olması istenir. Mesela Stanislavski'nin ünlü *Üç Kızkardeş* oyununda diyelim, dördüncü duvara bakıyorsunuzdur ve oyundaki hiç kimse bu duvarın öteki tarafında bakıp “Merhaba ben burada Natasha rolündeyim, bu evin idaresini ben üstleneceğim” demez. Çünkü dördüncü duvar esprisinde bunu yapamazsınız. Fakat bunu Brecht'ye bir yolla, benim de bazı oyunlarımda denediğim bir yolla yaparsanız oyuncu seyirciye döner ve bir şekilde “beni izlediğinizi biliyorum ve az sonra yapacağım şey şu” diyerek seyirciyle iletişim kurar. Yani Brecht'in üslubu seyirciye seslenir. Benim de seyirci katılımı ile yaptığım şey seyirciye “nasıl müdahil olabilirsiniz, bunun içerisinde nasıl yer alabilirsiniz, nasıl buraya gelir ve olacak olanları değiştirecek bir şeyler yapabilirsiniz” demektir. Eğer bir şeyleri değiştiriyorsanız bu seyirciye yalnızca bir hayat kesiti sunmadığınızı kanıtlar. Bu “Biz tiyatronun içinde bir parça hayat sunuyoruz. Müdahale edebilir ve bize yardım edebilirsiniz, biz de belli değişiklikler yapmak için

size yardım edebiliriz” demektir. Bu toplumsal gerçekliği farklı bir katmana sunmaktır (Dalyanoğlu, 2010: 33).

Schechner’in kast ettiği temel düşünce şudur: Hem geleneksel tiyatronun hem de toplumsal performansın hammaddesi nesnelere ve eylemlerin gündelik dünyasından gelir. Ancak ideolojik arka planı nedeniyle, geleneksel Batı tiyatrosu estetikte yadsınan seyirci, performansın ‘etkisiz’ elemanıdır. “Performance Group” adlı tiyatro ekibiyle yürüttüğü çalışmalarda, seyirciyi ‘etkisiz’ eleman konumundan kurtarmak için “çevresel tiyatro” anlayışına getirdiği önermeleri deneme imkânı yakalar. Schechner “İlk teatral denemelerimden öğrendiklerimin karşılığını alabiliyor olduğum bir zamandı” (Dalyanoğlu, 2010: 36) diyerek anımsadığı “Performance Group” deneyimini iki döneme ayırır. İlk dönemi *Dionysos in 69* adlı yapımını çalıştığı periyottur. Sonrasında grup üyeleri arasında çıkan anlaşmazlıklardan dolayı, bir yol ayrımı yaşanır. “Performance Group”un 1971-1980 yılları arasındaki faaliyetleri, grubun ikinci dönemi olarak belirlenir.

Yapımını üstlendiği tüm performanslarda, gösterim akışı Schechner tarafından hazırlık, atölye, prova, ısınma, performansın kendisi, soğuma ve sonuç olarak bölümlere ayrılır. Van Gennep’in “geçiş ritüelleri” kavramına atıfla, hazırlık, atölye ve ısınma çalışmaları “eşik-öncesi” (*pre-liminal*) aşamaya girer. Performans, “eşik” (*liminal*) aşamadır. Soğuma ve sonuç bölümleri de, “eşik-sonrası” (*post-liminal*) aşamaya girer. Schechner’in yorumuna göre, atölye ve prova bölümü, bir performansın gelişimi açısından en önemli bölümlerdir. Atölye, sıradan deneyimi parçalara ayırması açısından “ayrılma” ve “geçiş ritüellerine”, prova ise parçaları yeniden yapılandırıp kültürel unsurları bir araya getirmesi açısından, dönüşüm ve birleşme ritüellerine benzer. Fakat Turner’a atıfla, böyle bir bölümleme sahip olan modern performanslar *liminoid* özellikler gösterirler.

Sonuç olarak Schechner’in performans kuramını oluştururken kurduğu analitik çerçevenin temel bileşenlerini, performans çeşitleri ve performans süreci oluşturur. Schechner performansın – tiyatro, dans, müzik ve performans sanatı gibi bütün diğer alt türlerinden ayrı olarak – en azından gösteri sanatları, ritüeller, şifa dağıtma, spor, popüler eğlenceler ve günlük hayattaki bütün performansları içeren geniş bir etkinlikler yelpazesi olduğunu iddia eder. Performans kuramı dolayımında olgunlaştırdığı geniş yelpaze yaklaşımını, performansla ilgili davranışlara, salt gösteri sanatı olarak değil de, bilimsel bir çalışma başlığı oluşturma amacıyla, sosyal bilimlerin toplumu analiz etme gayesine bir katkı olarak geliştirdiğini ifade etmiştir (Schechner, 2010: 47-48). Onun işaret ettiği performans çalışmaları alanı, yaşadığımız dünyayı değerlendirmek için bir ihtiyaçtır. Schechner’e göre, bu yaklaşım, performansın yeni bir form olduğunu ima etmesinin ötesinde, sadece yazılı ve sözlü materyallerle dünyayı ve toplumu analiz etme girişimlerinin sınırlı veri sunacağını, oysa insan yaşayışının ve davranışının

toplandığı yerin sadece arşivler değil, aynı zamanda yapma-etme halleri gibi yazılı olmayan deneyimlerin biriktiği “repertuar” kavramı olduğunu belirtir. Kuram ve pratikleri hesaba katıldığında, Richard Schechner’in performans kavramı üzerine çalışmaları, teatral deneyimin kurumsallaşması çabasının yanı sıra teatral olan ile toplumsal olan arasındaki ilişkiye dair yapılan bir sorgulamanın ürünü olarak değerlendirilebilir. Schechner’in performans kuramından anlaşılan en net önerme şudur: bir şey ‘yeniden-yapmak’ ile ilişkili olan performans, ne sadece bir şey yapmak, ne sadece bir şeyi ‘yeniden-yapmak’ anlamına gelir. Performans, icracı ile alımlayıcısı düzeyinde hem ‘yapmak’ hem de ‘yeniden-yapmak’ ile ilgili bir “özbilinç”tir. Performans, geçmişteki verili bir biçim ya da içerik ile onun sürekli değişen bir şimdiye kaçınılmaz uyarlanması arasında açığa çıkan gerilimin bedenleştirilmesidir. Performans icracısı da Carlson’un deyişiyle; “birkaç geleneksel tiyatro konumunu – oyuncu, yönetmen, tasarımcı, oyun yazarı – birleştiren kişi durumundadır” (Carlson, 2013: 80).

KAYNAKLAR:

- Barba, Eugene ve Savarese, Nicola. (2002). **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çeviren: Ayşın Candan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Candan, Ayşın. (2013). **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları).
- Carlson, Marvin. (2013). **Performans: Eleştirel Bir Giriş**, Çeviren: Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Dalyanoğlu, Duygu. (2009). “Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı 16, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Dalyanoğlu, Duygu. (2010).“Richard Schechner ile Söyleşi”, **Mimesis**, Sayı 17, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Gümüş, Pınar ve Gündoğan, Sezin. (2010). “Richard Schechner ve Performans Kuramı”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı 17, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Schechner, Richard. (1985). **Between Theater and Anthropology**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- (1987). **Environmental Theatre**, New York: Applause Books.
- (1995). **The Future of Ritual Writings on Culture and Performance**. New York: Routledge.
- (2004). **Performance Theory**. New York: Routledge Publishing.
- (2010). “Performans Çalışmaları: Geniş Yelpaze Yaklaşımı”, **Mimesis**, Sayı 17, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- (2010). “Davranış, Performans ve Performans Mekânı”, **Mimesis**, Sayı 17, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Schechner, R. ve Appel, W. (2001). **By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual**. New York: Cambridge University Press.

Bölüm 14

**RÖNESANSTAN 20. YÜZYIL BAŞLARINA
KADAR RESİM SANATINDA YİYECEK
VE İÇECEKLERİN DÖNÜŞEN ANLAMI***



Menekşe AYDIN¹

¹ Menekşe AYDIN (Dr. Öğr. Üyesi) Batman Üniversitesi.

*Yazarın “Sanat İçin Yemek, Yemek İçin Sanat” başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir.

GİRİŞ

İnsan için yeme-içme eylemi sadece biyolojik bir gereklilik olmanın ötesine geçen çeşitli iletişim yöntemleri haline gelmiştir. Çeşitli yiyecek-içecekler ve onları tüketme yöntemleri farklı toplumsal ihtiyaçların giderilmesinde kullanılan nesnelere ve eylemlere dönüşmüştür. Her toplumun kendine özgü dini inançları ve bu inançların gerektirdiği yeme-içme ritüelleri ve yasakları vardır. Ayrıca, evlenme, doğum, mutluluk, anma, kutlama gibi birçok faaliyetler yine çeşitli yiyecek ve içeceklerle desteklenir. Yani yiyecek ve içecekler insana, henüz doğmamışken, doğumunda, yaşamı boyunca, ölümünde ve hatta öldükten sonra bile hem gerçek anlamıyla hem de sembolik olarak eşlik eden nesnelere dir.

İnsanlar besin kaynaklarına ulaşabilmek, onları istifleme, paylaşmak, saklamak, korumak ve tüketmek için çeşitli yöntemler ve teknikler geliştirmişlerdir. Hatta bilim insanları ilk aletin besin bulma (avlama-toplama) ve onu korumak için geliştirildiğini ve daha sonraki tüm teknik ve düşünsel gelişmelerin kökeninde bu faaliyetlerin yattığını vurgular. Toplumsal ilişkilerin, işbirliklerinin, kuralların, gelişmelerin temelinde de genel olarak üretim-tüketim ilişkileri bulunmaktadır.

Ayrıca yiyecek içeceklere sahip olma, olamama, gereğinden fazla sahip olma ve bunların haksız paylaşımları da çeşitli toplumsal olaylara yol açmaktadır. Özellikle kıtlıktan kurtulup daha fazla kaynağa sahip olma güdülerini hırsızlık, talan, zorbalık, cinayet, sömürgeleştirme gibi sosyal olguları da beraberinde getirmektedir. Tarihin de bize gösterdiği gibi kıtlıklar bazı savaflara yol açarken, savaflar da kıtlıklara yol açmıştır. Bu savaflar da beraberinde, yeni kıtlıkları, bollukları, zenginlikleri ve sömürüyü getirmiştir. İnsanlık tarihi, savaflar, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, başta yiyecek ve içecek olmak üzere çeşitli kaynaklara sahip olmak ve onları korumak için geliştirilmiştir diyebiliriz.

Ancak zenginleşen toplumlarda yiyecek ve içecek temel amaç olmaktan çıkıp çeşitli anlamları olan sembolik göstergelere dönüşmüştür. Artık savaflar direkt olarak besin kaynaklarına ulaşmak için değil (ancak onu da garantileyen) daha farklı zenginliklere ulaşmak için yapılmıştır. Bununla birlikte zamanla savaflar, maddi zenginlikler edinmenin ötesinde cihan hâkimiyeti, din, ulus, ideoloji gibi daha aşkın amaçlar için de yapılmıştır. Ancak yine de bu savaflar yine de maddi kazanımlarla nihayetlenmektedir. Bu maddi getirilerin korunması ve daha fazlasını elde etme adına yapılan tüm faaliyetler bilim, teknik, teknoloji, hukuk, sanat ve siyaset gibi toplumsal kurumları geliştirerek insanlığın bugüne gelmesine katkı sağlamıştır.

Bu araştırma yazısının amacı, Rönesans tan 20. Yüzyılın başlarına kadar bir sanat tarihi okumasıyla, sanatın yukarıda söz edilen toplumsal

kurumlardan nasıl etkilendiğine, tüm bu değişim ve dönüşümlerin sanat ve besin ilişkisini nasıl dönüştürdüğüne odaklanmaktır. Bu anlamda, besin kaynakları, onları elde etme yöntemleri, beslenme eylemi, besinler için savaşıma, biriktirme ve paylaşma döneminin resim sanatının konusu olduğu tespit edilmiştir. Amacı ne olursa olsun, bu resimler döneminin beslenme faaliyetinin bir aşamasını temsil etmektedir. Ayrıca sadece resim değil diğer sanat türlerinin de bu konularla ilgilendiğini söyleyebiliriz. Perullo'nun (2018, s;11) da ifade ettiği üzere;

“Bütün sanatlarda -edebiyattan şiire, heykelden tiyatroya- mutfağa ve yiyeceklere referanslar bulunur. Yiyecek her zaman sanatçılar tarafından ilgi gören bir obje olmuştur. Bütün sanatlarda – edebiyattan şiire, heykelden tiyatroya- mutfağa ve yiyeceklere referanslar bulunur; bununla beraber, gıda maddelerinden fazlasıyla alıntı yapan da özellikle görsel sanatlardır. Rastlantı değil: Yiyecek görüntüsü bir anlamlar evreni önerir ve çağırıştırır. Antik ve Orta Çağ sanatının av, toplu yaşam ve şölen sahnelerinden modern natürmorta, enstalasyonlar ve çağdaş performanslara kadar yiyecek –çiğ ya da pişmiş- birçok rol oynar”.

DÖNÜŞEN TOPLUM DÖNÜŞEN SANAT

Ortaçağın baskıcı ve bağınaz karanlığından sonra Rönesans'la daha insancıl bir yaşam sorgulanmaya başlanmış ve “insan” tabiatın ve sosyal yaşamın merkezine alınmaya çalışılmış olsa bile din yine de sanatın en temel konularını oluşturmuştur. Büyük toprak sahipleri ve zenginleşen tüccarlar iktidarlarını Tanrınıninkiyle desteklemek için dini resimlere oldukça önem vermişler ve bu resimler için sanatçılara cömert desteklerde bulunup siparişler vermişlerdir. Bundan dolayı kutsal metinler farklı sanatçılar tarafından defalarca yorumlanmıştır. Bunların en önemlilerinden biri İsa'nın havarileriyle yediği son akşam yemeğinin betimlenmesidir. Rönesans ressamı tarafından defalarca ele alınan son akşam yemeğinin en ünlüsü Leonardo da Vinci tarafından yapılan resimdir (Resim 1).



*Resim 1- Leonardo da Vinci, “The Last Supper”, 1495-98
460 cm x 880 cm, Santa Maria delle Grazie in Milan.*

“Son Akşam Yemeği” Leonardo ve başka birçok ressamın hamiliğini yapan Milano Dükü Ludovico Maria Sforza tarafından sipariş edilmiştir. “Son Akşam Yemeği”, muhtemelen 1495-98 yılları arasında yapılmış olup, birbirine çok yakın İncil’lerden sahnelerin bir araya getirilmesi ve Yuhanna 26:21-28. ayetlerinden yola çıkarak yapılmıştır (Zelazko, 2018). Son akşam yemeği, temsil nesnesi olarak yemeğin kendisine odaklanmamıştır, aksine yiyecek ve içecekler geri plandadır. Resimde asıl vurgu yemek masası etrafında dönen bir hikâyeye yapılmaktadır. Burada yemek veya yemek yeme eylemi mesajın yüklediği nesne/eylem değildir. Böylece yemek masası bir konuyu konuşmak için bir araya toplanmış insanların bir araya geldiği platforma dönüşmüştür.

16. Yüzyılın başlarında kilisenin, siyasete ve toplumsal yaşama daha fazla müdahale etmesi sonucunda, çok fazla zenginleşmesi ve yozlaşması başta din adamları olmak üzere toplumun büyük bir kesimin tepkisini çekmiş ve reform hareketlerine yol açmıştır. Reform hareketleri büyük toplumsal çalkantılara yol açtığı gibi büyük dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Avrupa’da en üst siyasi kişi olan Papa’nın krallar üzerindeki egemenliği son bulmuş, Katolik Kilisesi’nin baskıcı gücü etkisini yitirmiş, yeni sorgulayıcı mezhepler ortaya çıkmış, eğitim-öğretim kilisenin tekelinden kurtarılarak laikleşmiştir. Reform hareketleriyle birlikte toplumsal hayatta dinin etkisi azalmaya başlarken sanatta da dinin ve Tanrı’nın etkisi azalmıştır. Ancak sanat ve sanatçılar büyük oranda hala egemen sınıfın himayesi/kontrolü altında olmaya devam etmiş, resmin konusu büyük oranda halen iktidarın kudretini, ihtişamını, zenginliğini kaydetmek olmuştur.

Bu resimlerin en bilinen örneklerinden biri Giuseppe Arcimboldo tarafından yapılmıştır (Resim 2). Arcimboldo, II. Rudolf’u mevsimler tanrısı Vertumnus olarak tasvir eder. Artun’un (2006, s;35) aktardığına göre Greenhill bu resim hakkında şöyle der;

“Evrenin vücut bulduğu, müze suretinde bir imparator. Portre, mevsimlerle elementleri tasvir eden ve mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki karşılıklı ilişkilere dayanan tablo dizisinin nihai eseridir. Betimlediği değişik nesnelerin ahenk içinde olması gibi, dünyanın da imparatorunun hükümdarlığı altında ahenk içinde olduğunu ima eder. Her mevsimden çiçek ve meyvenin bir arada resmedilmesi, Rudolf’un hükümdarlığıyla birlikte Altın Çağ’a dönüşü çağırıştır”.



Resim 2- Giuseppe Arcimboldo, "II. Rudolf Portrait", 1590, Skokloster Castle in Sweden.

Dinin etkisinin azalmasıyla insanın doğa üzerindeki hakimiyetini gösterme çabası özünde politik bir tavidir. Bu politik tavrın ideolojisi de hümanizmdir. Çünkü hümanizm insanı merkeze alıp geri kalan tüm canlı ve cansız varlıkları insanın hizmetine sokar. Hollanda Barok Sanatı insanın bu hükümdarlığının en iyi örneklerinden olabilir (Resim 3).



Resim 3- Frans Snyders "Game Larder Still Life: Hung Game, with a Swan and a Peacock on a Table, and a Page Holding a Parrot", 1613-1614, 1448cm x 2311cm, Charlecote Park, Warwickshire (Accredited Museum).

Her ne kadar Reform hareketlerinin sonucunda hemen hemen tüm Avrupa'yı kontrolü altında tutan ve birleştiren Katolik Kilisesinin dağılması Avrupa'nın başta Osmanlı olmak üzere dönemin diğer imparatorlukları karşısında siyasi anlamda güç kaybetmesine yol açmış olsa da, serbest düşüncenin gelişmesi, dolayısıyla sanatın ve bilimin özgürleşmesi uzun vadede olumlu sonuçlar doğurmuştur. Bunların en önemlisi Aydınlanmaya giden yolu hazırlamasıdır.

"En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur (...) Aydınlanmanın tasarısı dünyanın büyüsunü bozmaktı. İstenen, söylenceleri dağıtmak, kurumları bilgi yoluyla yıkmaktı" (Adorno ve Horkheimer, 2014, s;19). Çüçen'in de (2006, s;25) ifade ettiği gibi; "Aydınlanma, Avrupa'da 1688 İngiliz Devrimiyle başlayıp 1789 Fransız Devrimiyle en üst noktasına erisen bir düşünce hareketidir. Avrupa insanının bireysel ve toplumsal yaşamını yeni bir anlayışla oluşturma çabası olarak niteleyebileceğimiz bu dönem, batı uygarlığının tarihsel gelişiminin ve değişiminin düşünsel ve kültürel sonucudur. İlk önce İngiltere'de başlayan toplumsal değişim (kapitalizmin doğusu) daha sonra Fransa'da özgürlük hareketi olarak devam etti. Nihayet Almanya'da felsefi temellerini oluşturarak tüm dünyayı etkileyecek modernleşme/batılılaşma hareketine dönüştü".

Özellikle Fransız Devrimi'nin (1789) sonuçları toplumsal yaşamı ve dolayısıyla sanatı derinden etkilemiştir. Sanatın rolü sorgulanmaya başla-

mış ve bu minvalde birbirini izleyen sanat akımları ortaya çıkmaya başlamıştır. Özgürlük, eşitlik ve bireycilik kavramlar ekseninde ilk olarak Romantizm akımı ortaya çıkmıştır. Oldukça uzun bir dönem olan Klasik Dönemin Yunan ve Latin metinlerinden- yer alan mitolojik konuları bir tarafa bırakılarak, devrimin beklentileri işlenmeye başlanmıştır. Klasik Sanatın sabit kurallarına dayanan ölçücülük, akılcılık ve sağduyu, yerini ölçü tanımayan, hayalperest, duyguların ön plana çıktığı bir sanata bırakmıştır. Birey ve toplumun gündelik yaşamının yanı sıra tabiat da Romantiklerin sıkça işledikleri konular arasındadır.

Romantizm’le başlayan akımların hepsi kendi dönemlerinin sosyoe-konomik, sosyokültürel, bilimsel, siyasal veya sanatsal gelişmelerine tepki olarak ortaya çıkmış ve kendi önerilerini sanatsal bir ifade ile ortaya koymaya girişmişlerdir. Bu sanat akımlarında yemek sanatın başat konularından biri olarak karşımıza çıkar. Yemek ve yemek yeme bazen insanların sosyalleşmek için geldikleri bir yeme/içme mekânı, bazen sosyal statülerinin ve tüketim alışkanlıklarının göstergesi olarak, bazen dönemin siyasal yansıması olarak bazen de sadece dönemin sanat akımlarının biçim kaygılarını göstermek için resmettikleri gündelik hayatın içinden seçilmiş bir obje veya eylem olarak karşımıza çıkar.

Bunların en etkililerinden biri Realizm’dir. Realizm, Romantizm’in coşkulu ve şahsi tavrına bir tepki olarak gelişmiştir. Realistler, halkın yaşamını tüm gerçekliğiyle ortaya atan bir sanat olarak, halkın sanatı olma iddiasıyla yola çıkmışlardır. Sanayi Devrimi’nin gerçekleştiği, kitlelerin kentlere tıktığı, işçi sınıfı gibi yeni sınıfların ortaya çıktığı bir dönemde sanatı ve halkı duygular dünyasından gerçekler dünyasına çekmeyi amaçlamışlardır. Onlara göre sanat kentler, sokak yaşamı, fabrika işçileri, tarla çalışanları, yoksullar gibi temalarla gerçek hayatı konu almalıydı (Resim 4, 5).



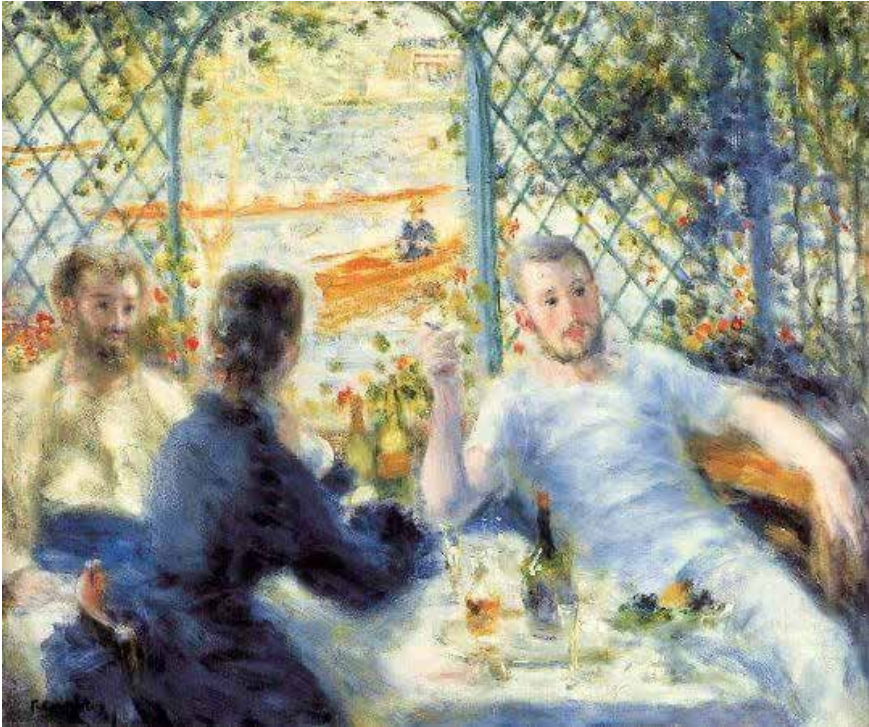
Resim 4- Honoré Daumier, "The Third Class Carriage", 1862-1864 654cm X 902cm, National Gallery of Canada.



Resim 5- Vincent Van Gogh, Potato Eaters, 1885 82cm x 114cm, Van Gogh Museum in Amsterdam.

Fransız Devrimi sonrasında ortaya çıkan sosyal ve politik değişimler, Avrupa'yı ekonomik, politik ve kültürel olarak farklı bir yöne sürükledi ve devrim sonrası Paris'te sular uzun süre durulmadı. Politik ve sosyal (1848 ayaklanması, 1871 Paris Komünü önemli süreçler geçiren bu şehirde kahve ve kültürü ve kafeler tüm sakinliği ile sessiz sedasız tarihin pek çok olayına tanıklık etti, izledi. Ressamlardan, yazarlara, politikacılardan, burjuvaya kadar farklı profildeki insanı ağırlamış bu mekânlar dünya gastronomi tarihine iz bıraktığı gibi, sanat ve kültür alanında da iz bıraktı (Nattsfield, 2017).

Devrim ile Fransa'da değişen sosyo-kültürel hayatın çok iyi anlatıldığı Empresyonist resimlerde yeme-içme kültürünün izlerini görmek mümkündür. Bu anlamda titizlikle hesaplanmış toplumsal hayatın ayrıntıları içinde yeme - içme faaliyeti, -nesnel ve pratik olarak- empresyonist resimlerde fiziksel/mekânsal bir varoluş içinde somutlaştırılarak tekrar tekrar üretilmiştir. Bu resimler içerisinde yeni hayatın somut, kültürel ve çoğunlukla entelektüel ve ideolojik olarak tanımlı mekânları olan cafe-restaurantları konu alan yeme- içme temalı çalışmalar dikkat çekicidir (Yılmaz, 2018, s;1436). (Resim 6, 7).



*Resim 6- Pierre Auguste Renoir; Lunch At The Restaurant Fournaise, 1875
551cm – 659cm, Art Institute of Chicago.*



Resim 7- Edouard Manet “ A bar at The Folies-Bergere”, 1882 96cm x 103cm, The Courtauld Gallery in London.

Post-Empresyonist olarak kabul edilen sanatçılardan Cezanne aynı dönemin toplumsal olaylarıyla doğrudan ilgisi olmasa da sanatsal anlayışını temelinden sarsacak çalışmalarını yaparken genellikle yiyecek ve içeceklerden oluşan ölüdoğa düzenlemelerinden faydalanmıştır (Resim 10). Özellikle nesneyi ele alış tarzıyla kabul görülmüş perspektif anlayışının ötesine geçmiş, nesnelerin farklı bakış açılarını aynı anda tek bakış açısına yerleştirmiştir. Bu açıdan bakılınca bu resimler Empresyonizmle Kübizm arasında geçiş resimleri niteliğindedir. Aynı anda ışığa, renklerle ve formlarla oynayarak alışıldık derinlik algısını tersyüz etmiştir. Fotoğraf makinasının icat edildiği bu dönemde gelişen tartışmalara bir cevap mahiyetinde giriştiği bu yeniliklerle fotoğraf makinasının izleyiciye veremeyeceği deneyimler yaşatmak istemiştir. Hem sanat eserine hem de izleyicinin bakış ve algılarıyla oynayarak sanatta yeni bakış açıları kazandırarak deneysel bir girişimde bulunmuştur. Yılmaz'ın (2018, s;1436) da belirttiği gibi “Paul Cezanne’ın natürmortlarındaki yeme-içme faaliyetine ait her türlü görüntü gıda değerini aşarak artık birer kavrama dönüşmektedir”. (Resim 8)



Resim 8- Paul Cezanne, “The Basket of Apples”, 1895 65cm x 80cm, Art Institute of Chicago.

Her ne kadar Cézanne’ın bu resminin politik bir göndermesinin olmadığını düşünsek de, aslında derin bir okumayla bu ölüdoğanın altında yatan politik mesajları görebiliriz. Bu konuda Baker’in (Erişim Tarihi: 2017) bu yorumu oldukça önemlidir;

Bazen bu an, transandantal imajın resimdeki en büyük ustası olarak adlandırmak istediğim Cézanne natürmortlarında belirir... Orada resme bakını müdahaleye davet eden, hatta bunu el hizasında yapabilen bir motif var: Cézanne’ın küçük köylü kilerlerinde resmettiği bütün o elma ve armutlar [adını unuttuğum biri bu resimleri yorumlarken „bir havuçla devrim yapılabilir“ demişti] aslında aşkın, transandantal bir imaja gönderirler --işte bu yüzden masa her an dağılacakmış, çöküp gidecekmiş gibi bir geometriyle resmedilmiştir... müdahale etmezseniz, masayı tutmazsanız „yitip gidecek“ bir hayat tarzı vardır --endüstri yavaş yavaş yerleşirken gitgide yoksullaşan doğal köylü hayatı...

Empresyonistler de nesne ve eylem olarak yemek temasını kendi sanatsal kaygılarına göre yeniden yorumlamışlardır. Yılmaz’ın (2018, s;1437) da belirttiği gibi; Dışavurumculukta, yeme- içme temalı resimler Empresyonizm’den farklı olarak değişen sosyo-kültürel hayatın somut

nesneleri olarak değil, iç dünyanın soyut imgelerinin ürünü olarak ortaya çıkmışlardır. Yani bir bakıma oldukça geniş bir konu yelpazesıyla ortaya çıkmış olan resimlerde kurgunun korunduğunu, fakat anlatım dilinin değiştiğini söylemek mümkündür. Öyle ki, dönemin natüromortlarında bile değişen anlatım dilini ve melankolik ifadeyi görmek mümkündür. (Resim 9)



Resim 9- Edvard Munch, "Şarap Şişesiyle Otoportre", 1906 110cm x120cm, Munch Museum in Oslo.

Fovistler de Empresyonistlerden ve Ekspresyonistlerden aldıkları cesaretle duygu ve heyecanlarını çarpıcı renkler kullanarak yansıtmışlardır. Yine konu olarak duygularının, heyecanlarının peşinden giderken direkt gerçekliğe çok fazla değinmemeyi tercih etmişlerdir. Yemek ve etrafında dönen nesne ve eylemler Fovistlerin perspektif ve derinliğe önem verilmeyen, ham renklerin kullanıldığı ve koyu renkteki konturlarla eşyaların formu ve nesnelere arası ayırımın belirlendiği resimlerinde yerlerini almışlardır (Resim 10).



Resim 10- Henri Matisse, "The Dessert: Harmony in Red", 1908 108cm x 202cm, Hermitage Museum in St Petersburg.

İtalya'da ortaya çıkan Fütürizm ise nesnelerin zamansal boyutlarına odaklanmıştır. Hareket ve hızla daha çok ilgilenen Fütüristler çağın mekanik gelişmelerinden çokça etkilenmiş kuramsal ve pratik ekinliklerinde sürekli hızı, makineyi, teknolojik gelişmeyi övgüyle resmetmişlerdir. Günlük sıradan nesnelere bile aynı nizam, hareket ve mekaniklik içinde tıpkı bir makine gibi resmetmişlerdir. Resim 12'de görüldüğü üzere bir karpuzu bile mekanik bir makine gibi resmetmişlerdir. Bu açıdan gündelik hayatın ve tabiatın politikleşmesi olarak da okunabilir bu resimler.(Resim 12)



Resim 12- Giacomo Balla, "Landscape Forces Watermelon", 1913-1914, 60 x 80 cm, Estorick Collection of Modern Italian Art.

Kübizm insanın, mahlûkatın ve her türlü nesnenin kısacası doğanın yeniden yorumlanmasıdır. Işık gölgeden ziyade form-biçim ilişkilerini sorgulayan Kübistler, odaklandığı her şeyi parçalıyor, birimlere ayırıyor sonra kendi prensiplerine göre yeniden düzenleyip bir araya getiriyorlardı. Başlangıçta sadece parçalama ve yeniden birleştirmeye meşgul oldukları için konu genellikle ikinci planda kalıyordu. Bu yüzden kolay ulaşılabilir günlük nesnelere Kübistlerin form araştırmaları için en önemli kaynaklardı. Doğal olarak her gün el altında bulunabilen yiyecek ve içecekler de Kübistlerin en çok resmettiği nesnelere olmuştur. Kübistler farklı bakış açılarını tek bakış açısında birleştirmişlerdir. Nesnenin geçmişi, şimdiki zamanı ve geleceğini aynı anda işlemeye çalışmışlardır (Resim 11).



Resim 11- Pablo Picasso, "Still Life with Glass Under the Lamp", 1962 53cm x 64cm, The Museum of Modern Art in New York.

SONUÇ

Sanayi toplumlarında üretim ve tüketimin yöntemlerinin akılcılaştırılması ve bilimselleştirilmesi ekseninde gelişen sınıfsal eşitsizlikler ve bu bağlamda gelişen farklı yaşam tarzları dönemin sanatının konusunu oluşturmuştur. Bazı akımlar bolluğu, refahı ele alırken bazıları da yoksulluğu ve sömürüyü işlemeyi tercih etmiştir. Ayrıca dönüşen üretim ve tüketim yöntemleri yeni sınıfların doğuşuna da yol açarken endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan aşırı artı ürünün –eşitsiz- dağıtımını meşrulaştırma çabaları, insanlığın faydasına olduğu iddia edilen yeni ideolojilerin ve bilimlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tüm bu değişimler doğal olarak sanatın konusuna hem yansımış hem de onu dönüştürmüştür.

Ancak Aydınlanma ile başlayan ilerleme, sanayinin gücü ve “modern din olan ideolojilerin” (Harari, 2015, s;228) hegemonik ikna ediciliğiyle birleşince insanlığın yararına yapıldığı iddia edilen küresel savaşlara dönüşmüştür. Sömürülen ülkelerin yeraltı ve yerüstü kaynaklarını paylaşmayan teknolojik olarak gelişmiş ülkelerin giriştiği 1. Dünya Savaşı kendi döneminin sanatını derinden etkilemiş ve sanata dair büyük kırılmalar yaşanmıştır.

Aile, din, hukuk, eğitim gibi toplumsal kurumlar, toplumun içinde bulunduğu doğa koşulları, bitki örüntüsü, hayvan örüntüsü, coğrafik özellikler, iklim şartları ile yakından ilişkilidir. Tüm bunların toplamı, yani hem doğal hem de toplumsal etmenler sanat kurumunu da doğrudan etkilemiştir. Buradan yola çıkarak her topluluğun ve her çağın sanatının konusu ve teknikleri dönemin üretim-tüketim yöntemleriyle ve bu yöntemlerin sosyolojik etkileriyle yakından ilişkilidir diyebiliriz. Örneğin avcı-toplayıcıların sanatları, dini ritüelleri, iletişim yöntem ve içerikleri genellikle avlanma etkinlikleriyle ilgilidir.

Sanat, tarihi boyunca egemenlerin zenginliklerinin, cesaretlerinin, kudretlerinin vs. kaydı olarak işlev görmüştür. Ancak bu tezin birinci bölümünde de gördüğümüz gibi, Rönesans'la birlikte başlayan değişimler özellikle reform ve aydınlanma sonrasında sanat başka boyutlara ulaşmıştır. Moderniteyle birlikte Sanat yine de büyük oranda egemenlerin çıkarlarına hizmet etmesine rağmen, yer yer egemenlere karşı alt sınıfların direniş odaklarına dönüştüğünü gördük. Artık daha muhalif ve politik manifestoların yazıldığı birer toplumsal hareketlere dönüşen sanat günümüz sanatını da büyük oranda etkilemiş ve günümüzde yapılan sanatın biçimsel ve içeriksel temellerini oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

- ARTUN, Ali, (2006) Sanat Müzeleri 1, GletİGim Yayınları, Ğstanbul.
- ADORNO, Theodor ve HORKHEĞMER, Max (2014),Aydınlanmanın Diyalektiği, Kabalcı yayınları, Ğstanbul.
- BAKER, Ulus, Bresson ve Transandantal Ėmaj. Eriğim Tarihi: 20.11.2017, Eriğim Adresi: <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,243,0,0,1,0>
- ÇÜÇEN, Kadir, (2006) Batı Aydınlanmasının Düğünsel Kökenleiri ve Eleğtirisi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ĖLKE) Atatürk"ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı, 2006.
- HARARI, Yuval Hoah, (2011) Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, Kolektif Kitap, Ğstanbul.
- NATTSFIELD , "Artistic Café Society "Published on Feb 13, 2017, EriĖim Tarihi: 26.10.2018, EriĖim Adresi: <https://nattsfield.com/2017/02/13/artistic-cafesociety/> NOVOZHĖLOVA, Maria,"143. Bread House by Urs Fischer" EriĖim Tarihi: 11.11.2017, EriĖim Adresi: <http://novozhilovam.weebly.com/bloghidden/143-bread-house-by-urs-fischer>
- PERULLO, Nicola, "21. yüzyılda sanat olarak mutfak, Sanat yenir mi",(çev: Demet Elkâtip), Yemek ve Kültür Dergisi, sayı 54. Yıl:2018.
- YILMAZ, Muzaffer, 18. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE BATI SANATINDA YEME-
- ĖÇME KÜLTÜRÜ, Turkish Studies Social Sciences Volume 13/18, Summer 2018, p. 1431-1464, ANKARA-TURKEY
- ZELAZKO, Alicja, Last Supper, Eriğim Tarihi: 20.10.2017, Eriğim Adresi: <https://www.britannica.com/topic/Last-Supper-fresco-by-Leonardo-da-Vinci>

Bölüm 15

VAN GOGH'UN RESİMLERİNDEKİ GERÇEKLİK: EMEĞİN GÖRÜNÜŞÜ ÜZERİNE¹



Burhan YILMAZ

¹ Doç. Dr., Burhan YILMAZ, Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü

Giriş

Sanat tarihinde çok önemli bir sanatçı olarak bilinen Van Gogh yaşamı boyunca anlaşılmamış, ölümünden sonra değeri anlaşılmiş ve eserleri dikkatlice incelenmekte olan bir sanatçıdır. Sanatçı olarak Van Gogh'un çağının ilerisinde bir vizyonu olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Post empresyonist sanatçı olarak nitelendirilen Van Gogh, eserleriyle Empresyonizm akımının hemen bitişiğinde dışavurumcu akıma doğru hamleler gerçekleştiren tavrıyla bilinir. Onun eserlerine ve sanat yaşamına genellikle kendisinin akıl hastalığı üzerinden hüznü bir trajedi açısından yaklaşmaktadır. Bu çerçeveden gerçekleştirilen yaklaşımlar genelde salt duygusal krizlerin, aşırı duyarlılığın, akıl hastalığının, dünyayı bambaşka bir şekilde algılamının, algılama bozukluğunun ve dahilik boyutundaki yetenekten kaynaklanan imgesel dünyanın etkileri gibi etkenlerden kaynaklandığı ifade edilebilir. Belirli bir üstün yetenekten, dehadan, delilikle karışık sanatsal yaratıcılıktan bahsetmek mümkündür tabii ki de. Ancak belirtmek gerekir ki bu türden yaklaşımlar açıklayıcı olmaktan çok kafa karıştırıcı da olabilmektedir. Hatta bu türden yaklaşımlara ek olarak mistik öğelerin ve birtakım teolojik yakıştırmaların gölgesiyle sanatçının yaşamını ve eserlerini açıklamaya girişmiş ama bunun daha da karışmasına neden olmuş yazılar mevcuttur². Bu yaklaşımlar zaman zaman popüler bilgileri de içerek Van Gogh'un eserleri hakkında gerçekçi değerlendirmeler yapmanın önüne geçmektedir. Sanatçının hayatındaki dramatik olaylara, psikozlara ve dini yönle odaklanan bir perspektiften kaynaklanan bu durum çeşitli şekillerde görülmektedir.

Bu çalışmada Van Gogh'un eserlerine belirli-farklı bir perspektiften yaklaşma amaçlanmaktadır. Burada belirlenen perspektif aynı zamanda çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada insan edimlerinin toplamı olarak emeğin görünümünü merkeze alan bir düşünce açısından Van Gogh'un eserlerine yaklaşmaktadır. Genellikle Van Gogh'un eserleri gerçekçilikten uzaklaşılması, resmin yansıtmacı-izlenimci anlayıştan çıkarak Dışavurumculuğa doğru bir atılım yapması gibi modern estetiğin özgünlük ideası üzerinden değerlendirilir (Hauser,1984:402). Bu değerlendirmeler oldukça isabetlidir. Çünkü gerçekten Van Gogh'un resimlerindeki varoluşlar kendi döneminin kavramlarıyla açıklanmaktan daha karmaşık-ya da tarihsel anlamda ileridedir. Boyanın kullanımı, biçimlerin, ışığın, gölgenin ve rengin uygulandığındaki özgünlük çok önemli özellikler olarak sıralanabilir. Diğer yandan Van Gogh'un doğrudan emek dünyası ve belirlenmiş doğaya olan ilgisine odaklanılan bu çalışmada sanatçının köy hayatının, işçi ve çiftçi yaşamlarının görünümüne odaklanan bakışından kaynaklanan eserleri merkeze alınmaktadır. Çalışmada zaman zaman yöntem olarak kaynak tarama yöntemleri ile ni-

2 Burada ifade edilen şey Van Gogh hakkında yazılmış bazı yazıların içeriğine vurgu yapma amaçlıdır.

teliksel araştırma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Araştırma bir sonucu arz etmeye odaklanmamakla birlikte birtakım bulgulara ulaşılmıştır. Bu bulguların özeti şöyle sıralanabilir, Van Gogh yaşamla, doğayla ve insanla sımsıkı bağlanmış olan imgelerle örülmüş eserler üretirken sadece kişisel nevrozlarıyla ön plana çıkarılmaktadır. Diğer yandan sanatçının bilinçli ve seçici özelliklerinin, birey olarak güçlü yönlerinin görülmesi ve vurgulanması gerekmektedir. Böylece hayatının kontrolünden muzdarip biri gibi gösterilen sanatçının aslında güçlü idealleri, sanat ve hakikat hakkındaki ısrarcı tutumu, doğaya, hayata ve sanata karşı olan tutkusu gündeme getirilmektedir.

Sanat, tanımı veya anlamı gereği sanatçıları, sanat eserlerini, sanat eserini izleyenleri, alıcıları, yorumlayıcıları, eleştirmenleri ve bütün sanat dünyasının öğelerini kapsayan, bu öğelere dokunan bir kelimedir. Tam da bu konuda sanat ile ilgili meşhur “sanat diye bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır” ifadesini dile getiren Gombrich (2014:17) bu konuda haklı bir tespit yapmıştır. Çünkü Gombrich’in bu sözünde olduğu gibi, sanatın varlığının sanatçının varlığı ile mümkün olduğu bir durum vardır. Burada ifade bulan düşünceye benzer bir şekilde de aşağı yukarı sanat hakkında net bir fikri olmayan herhangi birinin sanat hakkında mutlaka sözleri vardır. Bu durum tam olarak Van Gogh için de geçerlidir, hem genel anlamda sanat, hem de Van Gogh’un sanatı hakkında bir bilgisi olmasa bile insanların Van Gogh hakkında mutlaka bir sözü vardır. En azından kulağını kestiğini herkes biliyor gibi görünmektedir. Bu noktada tam da bu popüler bilginin kapattığı, belirsizleştirdiği, önemsiz bir noktaya ittiği birtakım bilgiler mevcuttur. Bu bilgiler Van Gogh ve onun eserleri hakkındaki gerçeklerden oluşur. Buradan hareketle ifade edilebilir ki delilikle, krizlerle geçen çileli ve gizemli deha sanatçının hayat hikayesi; sanrılar, akıl hastalığı, kulak kesme, saldırı, hezeyan vb. gibi birçok olayı ve durumu içeren ancak biraz sansasyonel biraz romantik tatlarla süslenmiş hikayeler olarak kalıyor. Diğer yandan Van Gogh’un çalışmaları söz konusu olduğunda bir anda gerçeklik ve toplumcu gerçeklik gibi yönler onun eserlerinde mevcut değilmiş gibi onun tanrı vergisi yeteneği ve bunun bir bedeli gibi görünen ruhsal sıkıntılarıyla baş başa bırakılması gibi durumlar görülmektedir. Bunların aksine sanatçının bilinçli yönüne, kendi yaşamının dönemine tanıklık ettiği, çağının karakterini anladığı ve bunu ileriki çağlara aktarmayı başaracak ölümsüz düşüncelere imgelere ulaştığı çalışmaların anlatılması gerekmektedir.

Van Gogh, resim yapmaya başladığında bir toplumcu sanatçı olan Millet’nin eserlerini yoğun bir şekilde incelemiş, ve bu noktadan yola çıkmıştır. İşte tam bu nokta Van Gogh’un rastlantısal gibi görünen ancak bilinçli bir tercih olarak inşa ettiği sanat yaşamının ve güçlü bilincinin göstergesi olarak alınabilir. Van Gogh yaşamının başlarında din eğitimi ve din adamlığı gibi fiilleriyle dini bir yaşamı tercih etmiştir. Bir süre sonra

içinde bulunduğu din olgusunu açacak başka bir evrensel olguya dayanmış, sanat yaşamına bilinçli bir geçiş yapmıştır. Bu geçiş Van Gogh'ta bir parçalanma oluşturacak bir kopuş değil, varlığı anlamlandırmanın yeni bir yolu şeklindedir.

Van Gogh resme başlarken Millet'nin eserlerini defalarca inceleyip onları kopya ederek çalışmıştır. Bu başlangıç Van Gogh'un sanat dünyasında oluşturacağı var olma biçimini çok etkilemiştir. Özellikle tarlada çalışan çiftçi figürlerini çeşitli biçimlerde defalarca kopyalamıştır.



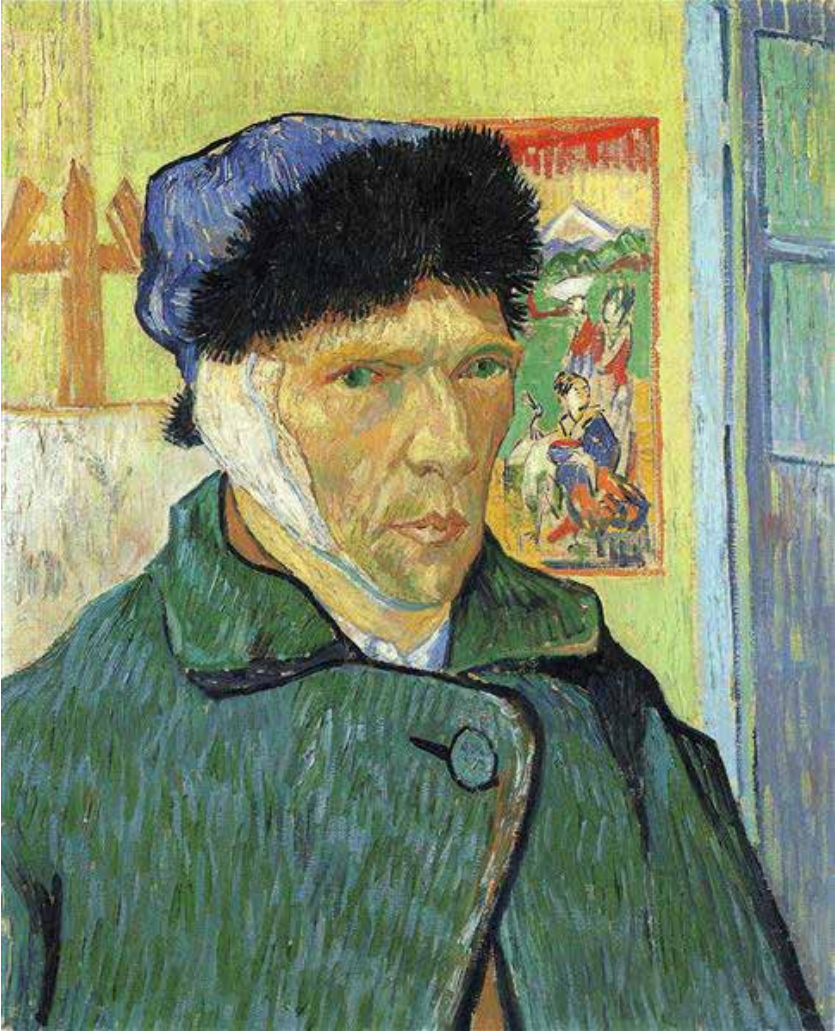
Görsel 1: Millet, Tohum eken kişi, 1850, MFA, Boston, ABD Görsel 2:Van Gogh, Tohum eken, Millet'den sonra



Görsel 3: Van Gogh, Tohum eken kişi, 1888

Van Gogh'un Gözleri, Bakışı, Deliliği ve Aklı

Van Gogh'un gözleri burada onun sanat hayatının başlangıcına dair bir ifadeyi vurgulamak için seçilmiş bir sözdür. Van Gogh'un gözleri, Antonin Artaud'nun ifadesiyle toplumun intihar ettirdiği sanatçının (Artaud, 1991:1) gözleri o kadar da akıl dışından bakan bir göze benzememektedir. Böylesi bir benzetme yapılsa dahi söz konusu akıldışılık büyük ihtimalle popülist bir araç olarak duracaktır. Çünkü bu delilik veya akıl hastalığından mustarip sanatçı niteliği onun eserlerine bakışı da biçimlendirmektedir, bu da onun eserlerinin üstünü bir sis ile kaplamaya yarayan bir araçtan başka bir şey değildir. Oysa sanatçının eserleri hem dış dünya hakkında hem de kendisiyle ilgili hakikat hakkında bilgilerle doludur. Van Gogh'un bakışı dış dünyayı izlediği gibi kendine yönelik bir bakış olarak da çok belirgindir. Merleau Ponty'nin "Kendisi için kör değildir, bir "kendi" ile parıldamaktadır" (Merleau Ponty, 2012:33) sözü bu noktada Van Gogh'un bakışının niteliği için kullanılabilir.



Görsel 4: Van Gogh, Kulağı bandajlı otoportre, Curtauld Institute of Art, İngiltere

Artaud, “Van Gogh’un akıl sağlığından söz edilebilir, o ki, hayatı boyunca sadece bir elini pişirmiş ve bundan başka da bir kez sol kulağını kesmekten öteye gitmemiştir” (Artaud, 1991: 6) der ve toplumun normal karşıladığı çok fena deliliklerden söz eder, bunun Van Gogh’un akıl sağlığı konusunda çok daha derin ve korkunç bir delilik olduğunu ifade edecek sözel imgelerle gerçekleştirir. Van Gogh ‘un deliliği (ki bu delilikse) topluma değil kendisine, kendi bedeninin içine, kendi yaşamının içine doğru ataklarla ilerleyen bir deliliktir. Bu içine çöken bir yıldız patlamasına benzetilebilir mi? Van Gogh ölümüyle ilgili kehanetlerini doğrulayan bir zamanda öldürdü kendisini, ve ölümüne yaklaştıkça renklerini dünyaya saçtı,

ancak bu renkler deliliğin-çılgınlığın değil, aklın ve ölçülülüğün bakışından kaynaklanan biçimlere sokulmuş renklerdi. Bir süpernova gibi çöküp, geriye büyük bir karadelik olarak kendi varlığını ve yokluğunu koydu, deliliğini. Belki de doğduğu anda başlayan bu patlama sürecinin hep farkında olduğu için delirdi kendi aklının içerisine doğru. Tam bu noktayı yıldızlara gitmek olarak aktarır Artaud, (1991:56), "...Van Gogh sonunda kavuşmak istiyordu sonsuzluğa, ona ki, söylediğine göre, bir yıldıza giden trene binilip gider gibi gidilir". Belki de kısa ömründe önce dine sonra da sanata adanmış zamanlarının nedeni hem başlangıcını hem de sonunu bilmesindendi. Onun sevgiyle anılan deliliği tam bu şekildeydi. Ancak onu intihar ettiren toplum onun düşüncesini, imgesini, hakikatini değil, trajedisini, deliliğini, sabırsızlıkla kendini yok etmesini sevmiştir. Oysa kendisi topluma, dış dünyaya, doğaya, çevresine filozofça bir akılla bakıyordu. Resimlerinde, başlangıçta meşgul olduğu dini yaşamında aradığı anlamları aramaya devam ediyor olması da onu felsefenin içine çekmekte olan bir durum belli ki. Van Gogh'un bakışı bu deliliği, akıllı, hiddeti, sakinliği bir yerde, bir potada toplamayı başarmış bir bakış olarak alınabilir. Artaud'nun sözlerine başvurmak yeterli olacaktır bu konuda:

"Van Gogh'un bakışı asıldır, vidalanmıştır, cam gibidir
seyrek gözkapaklan, zayıf ve bir tek kıvrımı olmayan kaşları
ardında.
Dümdüz batan bir bakıştır, iyi yontulmuş bir ağaç gibi
biçakla budanmış bu yüzde delip geçer.
Ama van Gogh, gözbebeğinin boşluğa devrileceği an'ı
yakalamıştır,
bir meteor'un bombası gibi bize karşı fırlamış bu bakışın,
onu dolduran boşluğun ve devinimsizliğin durgun rengini
aldığı an'ı" (Artaud, 1991: 54).

Bakış ressamın dünyayı algıladığı ve yeniden şekillendirdiği ilk edimdir. Sanatçının dünyayı algılayışı sanat eserinin biçimlenişini doğurmaktadır. Sanat eserlerinin biçimlendirilme tarzı genel anlamda sanatın varlığını etkileyen bir durumdur. Aynı manzarayı izleyen ve resmeden iki sanatçının bakışının kişisel farkları ortaya çıkacak olan eserin farklılığını oluşturacaktır. Van Gogh'un dünyaya bakışı bu anlamda en belirgin bakıştır. Çünkü manzara ve insanları resmederken bakışındaki kişisellik o kadar çok ortaya çıkmaktadır ki bu özgünlük değeri onun eserlerindeki konuyu ve nitelikleri zaman zaman aşmaktadır. Bu nedenle onun eserlerinde tekrar tekrar bulunacak birtakım ayrıntılar mevcuttur. Van Gogh'un eserlerinde her bir fırça vuruşuyla oluşturulmuş ve resimlerinde geçen figürlere,

mekanlara işlenmiş felsefi metinlere ait cümleler vardır. Bu cümleler izleyenin duygularıyla, zihniyle oluşturulacak kurulmamış cümlelerdir, bu felsefeyi imkan sağlayan bir sanat durumudur.

Bütünsel anlamda Van Gogh'un ömrüne bakınca eserleri ve sözleri hakkında bir vaizin resmi, bir ressamın vaazı gibi bir yorum yapılabilir mi? Burada ifade bulan kargaşa bile onun sanatındaki felsefi yönleri fark etmemizi sağlıyor. Kaldı ki resimleri felsefeyi çağırıyor sürekli olarak. Resmi ve felsefeyi yakınlaştırıyor ara ara. Diğer yandan resmin felsefeye yakınlığı, ya da "resmin felsefe olması" (Ümer, 2020:112) zaten Da Vinci'den beri mümkün olan bir durumdu Da Vinci'nin kendi notlarından anlaşıldığı kadarıyla. Oysa Van Gogh bizi meşgul eden şu "delilik" sıfatıyla ve doğaya-topluma -bireye yönelttiği bakışıyla yapmıştır felsefe ve resmin yaklaşmasını. Bu delilik sıfatı olsa olsa Nietzsche'nin deliliğine denk gelen bir bakışı içerecektir.

Van Gogh ve Onu Çevreleyen Dünya Hakkında

Modern hayatın en önemli dönüşümlerinin gerçekleştiği bir dönemde yaşamış olan Van Gogh, kişiliği ve hayat hikayesiyle yaşadığı dönemin karakteristik bir simgesi olarak görülebilir. "1853'te Hollanda'da doğan Van Gogh, bir papazın oğluydu. Çok dindardı. İngiltere'de ve Belçika'da, maden işçileri arasında vaizlik yapmıştı" (Gombrich, 2014:544). Belki bu işçilerle olan teması Van Gogh'un imgesel dünyasını biçimlendiren öğeleri oluşturmaktaydı tam da bu nedenle diğer yandan her türlü kitlesel hareket ve siyasi ortamın potansiyel yuvalarını da gözlemlediği düşünülebilir. Proleteryanın günahlarına ve yaşam bilgisine vakıf bir vaiz, sonradan sanatçı olmaya karar vermekte, bu nadir bir durum olarak görülebilir. Üstelik ressam olmaya karar verdiği an buradaki ifadeye çok uygun düşmektedir. Van Gogh, Gombrich'in ifadesine göre, Millet'nin eserlerini incelediğinde ve bu eserlerdeki toplumsal içeriği gördüğünde ressam olmaya karar vermişti (Gombrich, 2014:544). Görsellerde (görsel 1,2,3,4,6,7) mevcut olduğu üzere Van Gogh sanatsal pratiğini Millet'nin çalışmaları üzerinde pratik yaparak geliştirmiştir. Bu seçim Van Gogh'un bakışını toplumsal adalet olgusuna çevirmesine neden olan bir durumdur.



Görsel 5: François Millet, 1857, Tarlada çalışanlar, Dorsay Müzesi Paris



Görsel 6: Van Gogh, 1890, İki köylü kadın, VangoghMuseum

Toplumsal hayata duyarlılığı onun daha çok bilinen hezeyanlı yönüyle pek uyuşmuyor, ancak eserlerindeki konular onun sadece kendi iç dünyasına adanmış burjuva sanatçısının tavrından çok farklı olduğunu göstermektedir.³ Modern hayattaki teknoloji devrimleri, emek sermaye ilişkisindeki farklılaşmalar, köyden kente geçiş, tarım toplumundan endüstrileşmeye geçen toplum, işçi sınıfı ve işsizlik, konutların merkez ve çevre olarak sınıflara göre sıralanışı, kentlerin evrilmeleri, siyasi sistemlerin ve günlük hayatın dönüşümleri sanatçının eserlerinde doğrudan görülmesi de bilgi olarak mutlaka sızmaktadır. Van Gogh'un ısrarla kentlerin dışına bakması belki de bu dönem açısından hızlanan kent yaşamına karşılık sabitlenmiş bir an'a olan ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Onun yaşadığı döneme bakıldığında Modern hayatın her biçiminin şekillendiği hızlı bir dönem olduğu görülür. Kentler artık modern anlamdaki kentlere dönüşmektedir. Yığınlar kırsal bölgelerden kent merkezlerine akın etmektedir. Bir örnek olarak Paris mesela sadece 1850 ve 1870 yılları arasında yüzde 25 daha fazla nüfusa sahip olmuştur (Berman, 2013: 216). Bu hızlı artış, kent yaşamının her ögesini ve mekanını hareketlendirecek birçok olgunun göstergesidir. Empresyonist sanatçılar bu hızlı değişimi, kentleşmeyi resmetmeye çalıştılar eserlerinde. Kentlerin meydanları, kafeler, parklar, caddeler, fabrikalar, tren garları, at yarışları, bale ve konser etkinlikleri, modern hayatın başka görünümüleri Empresyonistlerin başlıca konularını oluşturmuştur. Van Gogh ise bir Post Empresyonist sanatçı olarak değerlendirilir ve diğer çağdaşları gibi kendine has konulara odaklanmıştır. Bu nedenle gözlerini çevirdiği tarıma dayalı köy yaşamının çeşitli manzaraları, çiftçilerin yaşamlarına dönüşmüş olan işlerinin çeşitli halleri Van Gogh'un imgelerine kaynaklık eder.

Tohum ekenler, toprağı belleyenler, tarlada çalışanlar, ekin derenler, işin gücün ortasındaki insanlar, o insanların bedenleri, yüzleri, elleri, ayakları; giysileri, ayakkabıları... ekilmiş tarlalar, hasata hazır bağlar bahçeler, çiçek açan ağaçlar, düzenlenmiş bahçeler... bu imgelere şöyle bir bakıldığında neredeyse hezeyan ve akıl hastalığıyla, içe kapanık, kendi kulağını kesmesiyle, kırılğanlığı ve çekingenliğiyle bilinen Van Gogh'tan çok farklı bir Van Gogh ortaya çıktığı görülmektedir.

Bütün bu emeğe dair imgelere doğrudan yaklaşıldığında dışavurumculuğu doğuracak bir resim stiline merkezinden tam olarak gerçekçilikle örtüşen bir konu berraklığı çıkıp gelmektedir. Fırça ve boya kullanımının

3 Peter Weiss, *Direnmenin Estetiği* adlı kitabında bu konuyu şöyle ifade etmiştir : Burjuva kökenli sanatçılar aidiyetten yoksunluklarını, bezginliklerini yapıtlarında dile getiriyorlarsa, bunun anlamı bireysel acıları içinde kıvrılarak henüz kendi kökenlerinde takılıp kalmaları olmalıydı... (Weiss, 2004:165). Burada Van Gogh'un eserlerinin de romantik bir bakışla ele alınmasının Van Gogh'u burjuva sanatçıların konumuna sokma isteğinden kaynaklandığını ifade etmek gerekir. Dolayısıyla bunu yapmayı tercih edenlerin onun sanatını gerçek bağlamından koparıp sterilize bir estetik çerçeveye sokma girişimini bu şekilde göstermek mümkün olmaktadır.

özelliği, biçimleri oluşturmadaki kişiselliği, özgünlüğü bunlar genellikle onun sanatın niteliksel yönleriyle ilgili özellikleri hakkında harikulade tespitler olarak literatürde yerini almıştır.

Şimdi yukarıdaki izlekten devam edersek içe kapanık, hayatla aşırı kişisel dertleri olan, sanatla çok derin inançlı bir meselesi olan bu modern bireyin kendi nihai yalnızlığıyla çok zıt olan bu kolektif yaşam ve emeğe dair görüntüler bize birçok şey söylemektedir. Bunlardan ilki Van Gogh'un zihinsel ve duygusal yoğunluğunun birkaç klişeye ve birkaç özelliğe sığmadığıdır. Toplumun ölçütlerine karşı çıkan bir grup sanatçıdan biri olan bu sanatçı, diğer yandan aşırılığı konusundaki çerçevelere de sığmamaktadır. Deliliğin serseriliğinin ve çilekeşliğinin sınırları içinde de fazla oturmamaktadır varlığı. Eserlerinin niteliği bize bu olguları açıkça göstermektedir. Aslında onun resimlerindeki buğday tarlaları, mısır tarlaları, filizlenen ağaçlar, çiçek açan ağaçlar, uzaktan dizili bahçe ve tarla sınır çizgileri hepsi de emeğe dair olan büyük sözlere sahip imgelerdir. Karşı karşıya gelinen bir doğa vardır evet, ancak bu doğa emeğin gücüyle evcilleştirilmiş bir doğadır. İnsandan uzak bir doğa değildir, romantik bir bakışın esrikliğinden kurtulmuş bir bakışla, kurulabilecek en duru mantıkla ve estetik durumların yoğunluğunu aktaracak üstün bir kendini adayıyla işlenmiş imgelerdir bunlar. Ancak Van Gogh'un işleri öyle sıklıkla popülist imaj olarak bilindiği gibi bir "psikopatın eseri" değildir (Turani, 2010:548), açık bilinçli, içinde bulunduğu dünyayı anlayıp sorgulayan bir zihnin ve duygusal varlığın ürünüdür.

Gerçeğin türleri çoğunlukla başka şeylerin türlerinin gölgesinde belirlenir. Sanat eserinde ise gerçeklik, ne kadar kapalı ya da başka niyetlerle yapılmış olursa olsun, mutlaka bir yerden sızar ve günün birinde okuyucuya ulaşır, onu etkiler ve kendini günışığına çıkarttırır. Tıpkı Leonardo Da Vinci'nin Son akşam yemeği adlı tablosu ve kutsal kase örneği gibi. Söylenceye dayalı olarak tasvir edilen masadaki kutsal kase aslında bu resimde hiç yoktur. Resimde kutsal kase yerine İsa'nın önünde de diğerlerindeki gibi cam bardak vardır. Bu gerçek öyle göz önünde durur ki bunu açıkça söylemek Dan Brown'a kalmıştır. Da Vinci Şifresi adlı romanında bu gerçeği tespit ettiğini belirtir ve bu resimden yola çıkarak bir dizi fantastik iddiayı sıralar. Bu tarihsel bir anlatının bildiğimiz anlamındaki reddiyelelerinden biri ancak çok da güvenilir bir şekilde yapmaz bu reddiyeyi, şüpheli bir şekilde gerçeği sızdırır. Bunun gibi birçok birçok gerçek imge, büyük söylemin gölgesinin etkisiyle kuytu köşelerde sırasını beklemektedir.

Modern Estetiği ortaya çıkaracak olan Romantik Filozofların düşüncelerine göre sanat ve emek karşıt şeylerdir. Sanat her türlü ahlaki, etik ve ekonomik çıkarların dışında tamamen kendisiyle ilgili olan bir şey olarak anlaşıldığı için diğer bütün insan eylemleri gibi emeğin dışında bir yerde kategorileştirilmiştir (Artun, s.11). Emek ise tamamen akla ve manti-

ğa dayalı, bilinçli bir yönelimle, planla yapılan yarar gözetilen bir iş, bu nedenle modern anlamda sanat ile emeğin buluşması pek bir uygun değil gibi görünmektedir. Ancak bu durum bir paradigma meselesinden kaynaklanır. Kapitalizm en üst düzey entelektüel çabayı da metaa çevirmektedir. Bu durumda burjuva düşüncenin ürünü olan salt estetik nesne de emek ürünü olan herhangi bir kullanım nesnesi de aynı şekilde meta halini alır ve devamını sağladığı sistem tarafından kendi düşüncesini iptal eder. İşte bu durumda en katışıksız estetik nesne bile bir meta şekline dönüştürülerek emek ürününün kaderini yaşamaktadır. Bu emek-estetik nesne-meta durumu genellikle gizlenen bir gerçeklik dizgesidir ve bir yerlerden her zaman çıkarılır. Buradan hareketle Van Gogh'un eserlerindeki gerçekçilik ve emek dünyasıyla kurulan ilişki modernist estetik düşüncenin kavramlarıyla gizlenmiş olsa da başka şeylerin gölgesi altındaki bir gerçeklik olarak belirlemektedir.

Çağlar kendi karakteristik özelliklerini taşıyan hayatlarla anlam bulur. Modern çağ da birçok farklı yazar, düşünür ve sanatçının eserleriyle anlamla hale gelmiştir. Çağın karakteri eserlerin içerisinden sızdığı kadarıyla anlaşılır. Van Gogh da içine doğduğu coğrafyanın ve çağın karakterini en üst düzeyde temsil eden bir sanatçıdır. Eserlerinde görülen tavırlar post empresyonizm olarak yorumlanır ve dışavurumculuğun başlangıcını içerdiği bilinir. Ancak anlam bakımından da yaklaşıldığında toplumcu gerçekçi bir tavır her zaman vardır. Yeryüzünü şekillendiren emekçilerin elleri, tırnakları, kıyafetleri, el aletleri, botları, tarlaları, kulübeleri, patikaları resimlerinde sıralanan başlıca imgelerdir. Böylesine kendi içsel sorunlarının hezeyanına kapılmış bir sanatçının yaşamında sadece içsel sorunlarla boğuşan aşırı kişisel psikolojik konular seçmesi kimseyi şaşırtmayacaktır. Ancak bu sanatçıda bir adım ötesi her zaman mevcut. Kendi iç çatışmalarının yanında genellikle içinde yaşadığı maddi dünyayı net bir şekilde resmetme gayreti hiç de azımsanacak ölçüde değildir, aksine hayatı doğrudan imgeye çevirecek olan bir yansıtıcı rolündedir denilebilir. Bu özelliğini belki de birçok sanatçıyı derinden etkilemiş olan J.F. Millet'in çalışmalarına olan hayranlığından kazanmıştır. Tamamen değilse bile büyük oranda Millet'in çalışmaları Van Gogh'un sanat vizyonunun oluşmasında etkili olmuştur. Van Gogh yirmiden fazla Millet resmini defalarca çeşitli biçimlerde kopyalamış ve kendi diline göre resmetmiştir.

Van Gogh'un eserlerindeki imgelerin izini sürerek başta belirtilen sava dair destekleyici kanıtlar ileri sürmeye çalışılmıştır. Bu konuda belli bazı nesnelere seçilerek sanatçının eserlerinde peşine düşülen anlamların kurulmasında bir izlek oluşturulmaktadır.

Ağaçlar ve Tarlalar

Ağaçlar görüntüleri itibarıyla çeşitli anlamları kurmamızı sağlarlar. Doğada ormandaki yaban ağaçlar resimlerde genellikle romantik bir öge

olabilir, el değmemiş canlılığın simgesi olabilir, mitolojik bir olayın arka planı, dini bir sahnenin dekoru, yolculukların manzarası olabilir bu türden ağaçlar. Tek başına ağaçlar, kurumuş ağaçlar, grup şeklindeki ağaçlar, çalılıklara karışmış, ormandaki birçok ağacın arasında kaybolmuş ağaçlar, sıralanmış ağaçlar, uzaktaki ağaçlar, yakındaki ağaçlar, resim sanatında birçok türü görülmektedir ağaçların. John Constable da ağaçlar ayrı, Caspar D. Friedrich de ayrıdır... Van Gogh'un eserlerindeki ağaçlar ise evrilmiş, budanmış ve ehlileştirilmiştir. Sıra sıra dizilmiş, perspektif görüntüyü net olarak verecek biçimdedir. Sulanması, dibinin çapalanması, bakımın yapılması ve hasadın yapılması için tarımsal bir sistemin bütün taleplerine uygun biçimde durur bu ağaçlar. Bu nedenle bu ağaçlar, tarım arazisi içerisinde emeğin bir göstergesi olarak okunabilir. Sevgiyle işlenmiş dallar, kökler, gövdeler, dallarda ve gövdelerdeki kıvrımlar, çıkıntılar, budaklar, aşılar, kalından inceye giden, ayrışan, filizlenmiş, yaprak dökmüş, çiçek açmış dallar işinin ehli bir çiftçinin emekleriyle büyümüştür, ve bu emeğe duyulan saygı Van Gogh'un fırçasından okunmaktadır. Diğer yandan bu ağaçlar için Jameson'un negatif ama gerçekçi yorumları bu yazı açısından tam isabet olarak görülebilir. Jameson, görünen gerçeklikte meyve ağaçları verimsiz toprakta beliren yaşlı ve tükenmiş dallar olarak belirir, ama Van Gogh bunları alıp, mesela elma ağaçlarını, parlak renklerle, kırmızıyla ve yeşille görkemli bir hale büründürüyor şeklinde bir ifade kullanır (Jameson, 2014:35).



Van Gogh, Zeytin Ağaçları, 1888, MOMA, New York, Abd.

Van Gogh'un çiçekleri sadece güzel bir görüntü olmakla kalmaz, emeğin sonucunda elde kalacak olan umudu simgeler. Ağaçtaki dallar, yapraklar ve çiçekler ağacın dibinin çapalandığını, ağacın zamanında budandığını, zamanında sulandığını, ağaçla ilgilenildiğini gösterir bu çiçekler. Meyveyi, tohumu, şehirlere gidecek kasaları dolduran işçileri, tarım hayatını simgeler. Sonbahardaki ağaçlar kışa hazırlanmış, yaprakları dökülmüş budanmış ağaçlardır. Van Gogh bu ağaç figürlerinde yaşamsal öğeler santsal imgelere dönüştürerek insan emeğini, insanı olumlamaktadır.



Van Gogh, Çiçek açan Şeftali ve badem ağaçları, 1888-1890

Bu ağaçların olduğu resimlerde ve bahçelerde, tarlalarda resimleri bir dil olma katına çıkararak bir öğeyi daha çok iyi kullanmayı başarmıştır Van Gogh. Van Gogh perspektifi doğadaki haliyle gösterir, bilgi olarak değil, görünürlük olarak eserlerinde sunar. Perspektifi bir sezgi veya duyum olarak hissettirir. Bu duyum aktarma işi oldukça ilginç bir bağlamda okunabilecektir, çünkü ağaçları resmederken ağaçlar insana -izleyiciye – iki kez dokunur daha doğrusu duygusal anlamda dokunaklıdır ama görsel anlamda ise gerçekten de dokunma duygusunu taşır. Bu dokunma aslında görüldüğünü bilen ve kendisi de bir görünen olarak dünyaya bakan gözlerin dokunmasıdır. Bu bilgi açısından geliştirdiği sezgi ve tavırla ağaçların biçimlerine vurgu yaparak onları insan emeğinin bir göstergesi olarak sunar.

Ölümün ve yaşamın yuvası, evleri kuşatan, köyleri belirleyen, ağaçların ve ekinlerin yatağı, çiftçinin, elin, kazma, kürek ve tırmığın muhatabı, kökün sahibidir tarlalar. Şehirlerin etrafında sıralanan köylerin bulunduğu geniş düzlüklerdeki tarlalar Van Gogh'un eserlerinde sık sık görünen imgelerdendir. Tarımsal imgeler Van Gogh'un eserlerinin yüzde doksandan fazlasında mevcuttur. Tarlalar insanın, toprağın, suyun, bitkinin ehlileştiği geniş mekanlardır. İnsan etkinliği olarak tarım kültürünün köklü geçmişi

tarlalarda açıkça görünür. Aşık Veysel'in (1894-1972) Kara Toprak şiirinde ifade ettiği gibi, toprağın yüzünü kazma ile kürek ile yaraladıkça toprak insanı güzelliklerle hayat ile karşılar⁴ (Gümüş, 2019).

Tarlalar Van Gogh'un Millet'ten ödünç aldığı mekan imgelerdir. Van Gogh tarlaları ince ve duyarlı bir biçimde işleyip yeniden canlandırmıştır. Gainsborough'un Bay ve Bayan Andrews (1750) adlı resmini düşünelim, Berger (2005:107) bu resimdeki tarlaların sahiplerinin portrelerinden görünen anlamı doğrudan deşifre etmişti. Andrews'lerin tarlalarının geniş tarım arazisi olarak betimlenmesi, sahiplik ve çerçevelemiş, evcilleştirilmiş doğa parçasının duruşu, manzaranın pastorallikten çıkıp emek ve sermaye ilişkilerini açıkça gösteren bir yapıt olarak ele alınmasını sağlayan bir kayıttır. Bu örnekteki gibi Van Gogh eserlerinde de tarlaların sahipleri görünmez ancak tarlada çalışanlar görünür, ya da çalışılmış, emeğin dolayımından geçirilmiş tarlalar görünür. Emekçilerin emek verdiği anlar, emek verilmiş tarlalar görünür. Ancak bütün bu olgular Van Gogh'un yaşamının bir parçasıdır, temelinde değildir, bu nedenle toplumcu yazarların düşüncelerindeki sınırlara da oturmamaktadır. Arnold Hauser, Van Gogh'u Rimbaud ve Gauguin ile birlikte "durmadan dünyayı dolaşan evsiz yurtsuz serseriler" olarak değerlendirmiştir (Hauser, 1984:372). Hauser (1984:372) bu sanatçı tipini saygınlıktan uzak bulur. Bu kuralcı bakış da tıpkı daha önceki kısımlarda sıkça belirtilen 'deliliği romantize eden' bakışın düştüğü hataya düşmekte ve sanatçının yaşantısını onaylamayan bir kuralcılıkla gerçekçi değerlendirmeleri ıskalamaktadır. Oysa Van Gogh'un yaşamındaki ayrıntılara odaklanıldığı kadar eserlerine yakından bakılırsa onun hakkında bütüncül bir değerlendirme yapılabilir. Bu tavır ile ulaşılan şey ise Van Gogh'un bilinçli olan kısmıyla karşılaşılabildiğini söyleyebiliriz.

Sonuç

Bu çalışmada Van Gogh'un resimlerine post empresyonizm veya dışavurumculukla ilgili bir bakış açısından değil de gerçekçilik açısından bir yaklaşım geliştirme denenmiştir. Post empresyonist yönleri ve psikolojik travmaları ve eserlerindeki kişisel üslubu üzerine odaklanılmış bir ressam olan Van Gogh'un içinde yaşadığı dünyaya bakışına başka bir açıdan, emek dünyası açısından yaklaşmıştır. Van Gogh, dramatik bir sanatçı olarak ele alınmakta, akıl hastalığı üzerinden değerlendirilmekte, eserleri de yeni biçim arayışı bağlamında değerli bulunmakta olan bir sanatçıdır. Bu çalışma ise bütün bu düşüncelere katılmakla birlikte bu sayılanlardan daha fazlasını araştırmayı içermektedir. Çalışma içerisinde ulaşılan kaynaklar da göstermiştir ki Van Gogh eserleri aynı zamanda sıkı bir toplumcu

4 Karnın yardım kazma ile bel ile

Yüzün yırtım tırnak ile el ile

Yine karşıladı beni deste gül ile,

Benim sadık yârim karatopraktır (Aşık Veysel,

gerçekçilik içermektedir. Sonuç olarak bu çalışmada Van Gogh eserlerinde çağı açısından son derece güncel teknik ve stiller kullanırken konu olarak da güncel bir sanat dilini yakalamıştır. Sanatındaki bu güncellik günümüz çağdaş sanatında hala mevcut olan bir tavrı içermektedir. Belki de bu nedenle Van Gogh'un eserleri hangi çağdan bakılırsa bakılsın o anın çağdaşı olarak görünmeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Artaud, Antonin, 1991, Van Gogh Toplumun İntihar Ettirdiği, (Çev: Ahmet D. Soysal), Nisan Yayınları, İstanbul
- Berman, M. (2013), Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, (Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker), İletişim Y. İstanbul.
- Berger, John, (2005) Görme Biçimleri, (Çev: Yurdanur Salman), 11. Basım, Metis Yayınları, İstanbul
- Gombrich, E.H. (2014) Sanatın Öyküsü, (Çev: Ömer Erduran, Erol Erduran), Remzi Kitabevi İstanbul
- Gümüş, İbrahim, (2019) *Aşık Veysel'in Karatoprak Şiirine Ontolojik Bir Yaklaşım*, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Dergisi, 12(1), s.176-187 doi: 10.17218/hititsosbil.516787.
- Hauser Arnold (1984) Sanatın Toplumsal Tarihi, (Çev: Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Jameson, Friedrich, (2014) Postmodernizm ya da Kapitalizmin Kültürel Mantiği, (Çev: Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü), Nirengi Kitap, Ankara
- Merleau Ponty, Maurice (2012), Göz ve Tin, (Çev: Ahmet Soysal), Metis Y. İstanbul
- Turani, Adnan, (2010), Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ümer, Engin, (2020), *Leonardo Da Vinci'nin Paragonesi ve Söze Karşı Resim*, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 5(8), s.105-122
- Weiss, Peter, 2004, Direnmenin Estetiği, (Çev: Çağlar Tanyeri), Turgay Kurultay, YKY, İstanbul

Bölüm 16

BESTECİLİK TEKNİĞİ OLARAK ÇEŞİTLEME'NİN (VARYASYON'UN) MÜZİK TEORİSİ EĞİTİMİNE KATKISI AÇISINDAN İNCELENMESİ



Kutup Ata TUNCER¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Kutup Ata Tuncer, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, kutupatatuncer@gmail.com

GİRİŞ

Bestecilik alanı ile ilgili yapılan her türlü çalışma ve etkinlik, müzik teorisi alanıyla sıkı bir ilişki içindedir. Müzik teorisi geçmiş ya da güncel genel müzik bilgilerini inceleyen, müziğin yapıtaşlarını belli yöntemlerle çözümleyen ve inceleyen bir alandır. Müzik besteciliği ise müziğin unsurları olan melodi, ritim, armoni ve bunlara bağlı unsurlarının (tema, motif gibi) kullanılarak tasarlandığı yaratıcı bir süreci ifade etmektedir. Müzik teorisi, müzik eğitimi ve müzik besteciliği alanları birbirinden kopuk değil, aksine ilişkisel bir bütünlük içerisinde gelişir ve hareket eder; ayrıca, müziğe ait tüm unsurlar bu üç alan için ortaktır. Müzik teorisi ve eğitimi sürecinde bilimsel bir yaklaşımla incelenen ve çözümlenen müzikal unsurlara ait bilgiler yazılmış eserler üzerinden incelenerek yeni çalışmalara kaynak olmak üzere paylaşılır ve aktarılır. Bu sebeple, bestecilik ve müzikal yaratıcılık faaliyetlerine giden süreçte yeni bilgi, teknik ve eser ortaya koymak için geçmiş yöntemleri incelemek, yorumlamak ve onların üzerine yeniyi inşa etmek kaçınılmaz ve çok önemlidir. Bu çalışmayla amaçlanan: (1) Bestecilik tekniği olarak *çeşitleme* formunun, farklı dönem bestecilerinin yöntemleri üzerinden incelemek, ve (2) Elde edilen bulguların müzik teorisi eğitimi ve öğretimi süreçlerinde belli kavram ve tekniklerin detaylı çalışılmasına sağlayacağı katkıyı ortaya koymaktır.

Müzik teorisi eğitiminde, armoni, form bilgisi, eser analizi ve müzik tarihi konuları derslerin içeriğini oluşturmaktadır. Batı müzik eğitimi içerisinde farklı dönemlere ait yaklaşım ve teknikler bu dönemin eserleri merkeze alınarak incelenir. Her bir dönemin bestecilik anlayışını ve tekniğini incelemek de müzik teorisi dersinin kaçınılmaz uygulamalarından biridir. Örneğin, Barok dönem bestecileri, polifonik yapıyla birlikte nasıl bir armoni geliştirmiş, hangi müzik formlarıyla eserler yazmış ve bu eserlerin formları diğer dönemlere göre nasıl bir farklılık göstermektedir gibi sorular, ağırlıklı olarak dönemin bestecilik yaklaşımı üzerinden çözümlenerek cevaplanmaktadır. Bestecilik tekniğinde kullanılan öğeler, bu dönemlerin öz/biçim ilişkisi ve özelliklerini ortaya çıkararak dönem hakkında daha net bilgiler elde edilmesini sağlar. Örneğin, *imitasyon*, *kanon tekniği*, *sekvens (yürüyüş)* gibi besteleme teknikleri, Barok dönemin özellikle öne çıkan bestecilik özelliklerini oluşturmaktadır (Michel & Vogel, 2015). Bu tekniklerle birlikte *envansiyon*, *prelüd* ve *füg* gibi müzik formları meydana gelmiştir. Bu nedenle bestecilik tekniği ile dönemi anlamaya çalışmak, sadece bestecilik alanını değil, müzik teorisi alanını da yakından ilgilendiren bir konudur.

“Bestecilik tekniğinin ustalıklarını ortaya koyan önemli müzik formlarından birisi de “*Çeşitleme*”dir. *Çeşitleme* (varyasyon) formu, bir müzik fikrinin (temanın) melodik, armonik, ritmik ya da kontrpuantal değişikliklerle ayrı birer küçük parça halinde birbiri ardı sıra yeniden sunulması

prensibine dayandırılarak oluşturulur. Böylece elde edilen her bir parça, “ayrı bir tat ve yeni bir soluk kazanır; bu da dinleyici üzerinde her parçanın temayla (konuyla) yeniden buluşturulmasını ve bestecinin ustalığından kaynaklanan bu ‘çeşitler bütünü’nün zevkle izlenilmesini sağlar” (Say, 2010, s. 128). “Bir bestecilik yöntemi olarak ele alındığında ise, *çeşitleme* çalışmasının iş göremediği herhangi bir yapı hemen hemen yok gibidir” (Hodeir, 1951/2002, s. 29). “*Çeşitleme* düşüncesi, başlangıcından beri müziğin kendisinde yer almaktadır. Bu da *çeşitleme* formunun, bestecilik yaklaşımlarının etkin bir parçası olduğunu göstermektedir” (Hodeir, 1951/2002, s. 29).

Çeşitleme formunun ilk örnekleri *chaconne* ve *passacaglia*’dan kaynaklanmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda bu türün bestecilik tekniğinde kullanımı çok yaygınlaşmış ve 20. yüzyılda da gözden düşmemiştir. “*Çeşitleme* tekniği Viyana okulu bestecilerinin polifon doku bakımından yaptıkları yeniliklerde büyük yer tutmuştur. Bütün bunlar gösteriyor ki *çeşitleme*, Batı müziği tarihi boyunca bütün bestecilerin dikkatini çeken bir biçim ve tür olarak önemli bir yer almıştır” (Hodeir 1951/2002, s. 29). Cangal’a (2004) göre de *çeşitleme* formu, besteciliğin evrimsel süreci içerisinde, Barok dönem öncesinden 20. yüzyıla kadar bir tercih unsuru olmuştur. Bu nedenle *çeşitleme*, her dönemde yeni müzikal yaratıcılık tekniklerinde tercih edilen bir müzikal anlatım özelliğini olarak yerini korumuştur.

Bu çalışmada, *çeşitleme* formunda yazılmış üç eser incelenmiş ve incelenen eserler arasından on iki bestecilik tekniği saptanmıştır. Elde edilen veriler üzerinden müzik teorisi eğitime katkı sağlayacağı düşünülen bu on iki bulgu, sonuçlar bölümünde değerlendirilmiştir.

1. ÇEŞİTLEME FORMU, TEKNİĞİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

“Terim, Latince *variatio* ‘çeşitlenen’ sözcüğünden kaynaklanır. Batı dillerinde yazım farklarıyla ‘variation’, dilimize ise ‘çeşitleme’ olarak gelmiştir” (Say, 2010, s. 128). *Çeşitleme* formuna, orkestra süitlerinden senfoniye ve sonat gibi geniş boyutlu yapıtlara kadar; ya da *Tema ve Çeşitleme* adı altında bestelenmiş pek çok eserde rastlanır. “*Çeşitlemenin* baş ilkesi, aynı temayı armoni, ezgi ve polifonik bakımdan değişik görünüşler altında birçok kez işitmektir” (Hodeir 1951/2002, s. 29). “*Çeşitlemeye* uygun tema; sade, kolayca tanınabilir ve anlaşılabilir, çoğunlukla ağır hareketli, bir, iki ya da üç bölmeli, şarkı formunda olan bir fikir olmalıdır. *Çeşitleme*, başta duyulan bu ana fikrin (temanın), ezgi, tartım ve armoni (ya da kontrpuan) yönünden değişikliklere uğrayarak birçok kez tekrarlanması ve ona yeni görünüşlerin verilmesiyle oluşmaktadır” (Cangal, 2004, s. 101). “Bu *çeşitleme* tekniğinde tema, bütün figür olanakları ve daima değişen süslemelerle donatılmıştır. Burada istenen şey, tema ezgisi süs sürelerinin kısaltılarak ya da ana seslerin etrafında dolaşarak değişikliğe uğramasının sağlanmasıdır. Ancak temada yapılan bu değişiklikler, temayı

bozmak yerine, onu vurgulamayı amaçlar. Armoninin akışı ise, tartımsal genişletme ve darlaştırma dışında aynı kalmaktadır. Bu, daha sonra Romantik çağdaki çeşitleme tekniğinden ayrılan önemli bir husus olmuştur” (Cangal, 2004, s. 101).

“Tarihsel açıdan bakıldığında ise çeşitleme, bir yaklaşım olarak *Gregorius* şarkılarında süsleme yoluyla görülmektedir. Gregorius şarkıları olan *cantus firmus*’un temel ilkesi, polifonik çeşitleme ilkesidir. Ancak, biçim ve tür olarak çeşitlemenin ortaya çıkışına 16. yüzyıldan önce pek rastlanmamaktadır” (Hodeir 1951/2002, s. 29). “Kaynağının İspanya mı yoksa İngiltere mi olduğu da bilinmemektedir. 18. yüzyıl başlarında Handel, Rameau ve özellikle J.S. Bach (Koraller, Pasakalya, Goldberg Çeşitlemeleri) bu teknikle çeşitli eserler bestelemiştir. Haydn, Mozart ve çağdaşları, çeşitlemelerin bazı yönlerini bırakmış ve *çeşitlemeli tema* türüne özel bir eğilim göstermişlerdir. Romantik dönemde çeşitlemenin en seçkin örnekleri, Beethoven, Schumann ve Brahms’da görülmektedir” (Hodeir 1951/2002, s. 29). Çeşitleme için bestelenmiş eserlerin çoğu klavsen ve piyano için yazılmıştır. Çeşitlemelerin ilk somut örnekleri 16. yüzyılda görülür.

1.1. Chaconne ve Passacaglia:

Çeşitleme formunun yapısal tekniğinin oluşmasında Chaconne ve Passacaglia’nın büyük rolü olmuştur. Chaconne, aslında üç zamanlı bir İspanyol dansıdır. “Passacaglia gibi 16. yüzyılda ortaya çıkmış ve daha sonraları çalgısal bir tür olarak değer kazanmıştır. Passacaglia (pasakalya) da aynı dönemde İspanya’da ortaya çıkmıştır. Barok öncesi dönemde ortaya çıkan Chaconne ve Pasakalya’nın ortak özelliği, tema çizgisinin hemen hemen değişmemesidir. Ancak Chaconne, Pasakalya’ya göre çeşitlemelerin daha sık görüldüğü bir türdür. Bu iki form da, çeşitleme formunun öncüsü sayılmaktadır. Pasakalya’da tema, daima başta değişmeden duyurulur. Ancak, Chaconne’da çeşitlemelerin süslemelerle zenginleşip çalgısal bir tür olarak ilgi görmesiyle birlikte Pasakalya daha sonraları önemini yitirmiştir” (Hodeir 1951/2002, s. 29). “Bu dönemde polifon çeşitleme tekniği yaygınlaşmıştır. Bu çeşitleme tekniğinde tema genellikle hiç değişmez; yapılan uygulama daha çok temayla birlikte diğer ezgi çizgilerinin duyurulmasıdır. Çeşitleme, değişen bu ezgilerden doğmuş olur. Pasakalya türünde kullanılan çeşitleme yöntemi bu şekilde gerçekleşir” (Hodeir 1951/2002, s. 29). Aşağıdaki örnekte Bach’ın pasakalya ile füg çeşitlemesi yer almaktadır:



Şekil 1. Bach'ın pasakalya ile füg: 4. çeşitlemenin kısmi analizi: tema bas partisindedir.

1.2. Tekrarlı Bas (Basso Ostinato):

Chaconne ve *Passacaglia* ile olgunlaşan çeşitleme anlayışı, yapısal tekniğinin genişletilmesi ile Barok dönemde *basso ostinato* ile daha belirgin bir duruma gelmiştir. “Türkçe’deki karşılığının “inatçı” olmasından da anlaşılabilir gibi ostinato, bir müzik cümlesinin bütün bölüm boyunca ya da bölüm içi kesitlerin bazılarında melodinin tekrarlanması ile oluşmaktadır” (Say, 2002, s. 129). Basso ostinatoda ise temel bas pastisi ile melodi hattı üzerinde sürekli çeşitlemeler yapılmaktadır. Yinelenen tematik fikir, ritmik bir kalıp, bir melodinin parçası veya kendi içinde özgün bir melodi de olabilir. Her koşulda ostinato, tam olarak tekrarlanmalıdır. Bu tekrarlanmalarda *ayna kanonu*’na da rastlanabilir. Genellikle sekiz ölçülük bir bas çizgisi üzerinde tekrarlanan ostinato, diğer partilerdeki konturpuantal hattın da git gide karmaşıklaşması sonucu, sürekli gelişerek çeşitlemeyi oluşturur. Bu teknik, özellikle Barok dönemde gelişmiş ve *Chaconne* ve *Passacaglia* türüne özgü belirgin üslubun temel bir prensibi olmuştur. Pachelbel’in re minör kanonu, tekrarlı bas ve çeşitlemeye iyi bir örnek teşkil eder:



Şekil 2. Pachelbel'in re minör kanonunun kısmi analizi (sürekli bas).

1.3. Tema Üzerine Çeşitleme (Süslemeler):

Barok dönemden Klasik döneme kadar bir form, bir tür haline gelen çeşitleme, temanın teknik olarak daha çok ritmik ve melodik değişimler üzerinden bestelenmesiyle gelişmiştir. Barok dönemde tematik, figüral ve polifonik yönden gelişen çeşitleme tekniği, Klasik çağda triller, süslemeler ve kadanslar üzerindeki değişimlerle başka bir yöne doğru ilerlemiştir. Yine de çeşitlemenin özü olan ve başta duyulan temanın, ezgi, tartım ve armoni yönünden varyate olması fikri, Klasik dönemde de sürdürülmüştür. Ancak bu dönemde tema, değişen süslemelerle donatılmıştır. “Tema ezgisi, süs sürelerinin kısaltılarak ya da ana seslerin etrafında dolaştırılarak çeşitlendirilmiştir. Çeşitlemenin tekniklerinden biri olan ezgisel-ritimsel süsleme tekniği, temanın asıl yapısının bozulmaması koşuluyla, diğer varyasyonlara fazladan sesler ve ritimsel katmanlar eklenmesiyle uygulanır” (Say, 2002, s. 129). Bu tanıma, belki de çeşitleme formu içerisinde en iyi örneklerden biri olarak Mozart’ın K 265 12 çeşitlemeleri gösterilebilir:

Tema (başlangıç)



Çeşitleme 5: Ritim değişikliği



Çeşitleme 11: Tempo değişikliği



Çeşitleme 12: Ölçü değişikliği



Süslemeler

Şekil 3. Mozart’ın k. 265 12 çeşitlemesinin kesitlerinin müzikal analizi.

1.4. Romantizm Anlayışı İçerisinde Çeşitleme “Kromatizm ve Serbestleşme”:

Romantizm dönemine gelindiğinde artık çeşitleme formu, her bir temanın kendi başına karakter olduğu bir stile dönüşmüştür. Tema, her bir sonraki varyasyonda pek çok açıdan değişime uğrar: armonide değişim ve modülasyon, tartımda ve kadansta genişletme ve darlaştırmalar ile kromatik süslemelerle yapılan motiflerin farklı nüans ve artükülasyonlarla ifade edilmesi gibi etkiler buna örnek gösterilebilir. Özellikle Beethoven ve Brahms’ın çeşitlemelerinde bu özellikler kolaylıkla duyulabilir. “Bu dönemin çeşitleme tekniğinde temayı değiştirme anlayışı hem içten hem dıştan değiştirme olarak tanımlanır ve daha önceki çeşitlemelerden çok daha ustacadır. Tema tam anlamıyla ortada yoktur ve çoğu kez onu hatırlatacak bir çizgi bile kalmamıştır. Bununla birlikte benzetme noktaları görünürde olmasa bile, tema ile onun açıklaması olan çeşitlemede gizli bir yakınlık her zaman vardır. Beethoven’ın ortaya çıkardığının öne sürülebileceği çeşitlemede temayı anlaştırma tekniği de aşağı yukarı öncekilere benzer bir etki bırakır. Burada tema, bütün bütüne yok olur; yalnızca yapısındaki bir iki öğenin işlenişi ile varlığını sürdürür” (Hodeir 1951/2002, s. 30). Buna Beethoven’ın do minör 32 çeşitlemesi örnek gösterilebilir. Burada, armoniden başka her şey ortadan kaldırılmıştır:



Şekil 4. Beethoven’ın do minör 32 çeşitlemesinin kısmi analizi.

2. ÇEŞİTLEME FORMUNDA YAZILMIŞ ESERLERİN ANALİZLERİ

2.1. Mozart’ın K. 265 12 çeşitlemesi:

Mozart’ın bu çok bilinen ve çeşitleme formuna en iyi örneklerden biri olarak gösterilen K.265 12 çeşitlemesi, müzikal öğelerin çeşitleme içeri-

sinde kullanılış biçimlerini inceleme yönünden doğru bir örnek niteliğindedir. Tema, “Daha dün annemizin” olarak bilinen bir ninni melodisidir ve yalın bir dokuya sahiptir. Tema, röprizli A ve B+A olmak üzere iki kısa bölümlü formdan oluşmaktadır. İncelenmek üzere seçilen A bölümü aşağıda yer almaktadır:

Tema:



Şekil 5. Temanın ilk bölümü (k. 265).

1. Çeşitleme:



Şekil 6. Birinci çeşitlemenin kısmi analizi (k. 265).

Tema melodisi, 1. çeşitlemenin içinde adeta gizlenmiş ve onaltılık yarı *trill süslemelerle* (1) zenginleştirilmiştir. Melodi, burada kıvrak ve gösterişli bir *koşu* (2) hareketini oluşturur. Turuncu dairelerde ise *ayna kanonu* (3) tekniği kullanılmıştır. Bas partisi ise, son ölçüdeki sus değeri dışında temadaki haliyle bırakılmıştır. Dörtlük değerlerle kurulu melodiyi onaltılık değerlerle çeşitleme fikri, aslında Bach’ın ostinato tekniği ile yazılmış olan do minör pasakalyasındaki çeşitleme stilinde görülebilir. Zaten ses partilerinin nota değerleri üzerinde partilere sırasıyla dağıtılması, çeşitleme formunda sıkça görülen noktalardan birisidir. Bu durumu anlayabilmek için ikinci çeşitlemeye göz atılabilir:

2. Çeşitleme:



Şekil 7. İkinci çeşitlemenin kısmi analizi (k. 265).

Burada, iki çeşitleme bir bütün olarak düşünüldüğünde kontrpuantal bir yapı gözlenebilir. Bas partisi, özellikle Bach'ın orkestral süitlerinde olduğu gibi harekete sonradan eklenerek soru/cevaplı bir kontrast (zıtlık) ya da imitasyon (taklit) etkisi yaratmaktadır. Partiler arası bu imitasyon tekniği, özellikle polifonide çok sık rastlanan bir özelliktir. Burada taklit, birinci çeşitlemenin üst partisindeki ilk vuruşta yer alan motifle, ikinci çeşitlemenin alt partisindeki ikinci vuruşta yer alan motif arasındadır. Şekil 7 ve şekil 8'de bulunan yeşil dairelerin içinde, bu *imitasyon* (4) hareketi görülmektedir. Bunlara ilave olarak, yine melodi partisinde kırmızı oklar ve mavi daireler içerisinde gösterilen yerde *suspension* (5) uygulanmış ve tutulan nota, çift partili melodide bir gecikme sağlamıştır. Bu geciktirmeli teknik, özellikle Couperin'in 17. yüzyıl başlarında sıkça kullandığı bir süsleme figürüdür.

3. Çeşitleme:



Şekil 8. Üçüncü çeşitlemenin kısmi analizi (k. 265).

Bu kısımda melodi, üçlemeli (triole) *arpej figürü* (6), aynı zamanda bir süsleme olarak çeşitlendirilmiştir. İşaretlenen yerler sırasıyla, birinci ölçüde I. derece “do-mi-sol” akoru; ikinci ölçüde I. derece 1. çevrim “mi-sol-do” akoru; üçüncü ölçüde IV. derece “fa-la-do” akoru; ancak “fa” sesi bas partisinde verilmiştir ve en son olarak da dördüncü ölçüde, I. derece 2. çevrim “sol-do-mi” akoru olarak düzenlenmiştir. Tema melodisi ise, bu akor seslerinin arasında tınlamaktadır. Çeşitleme formunda üçleme ya da üç zamanlı kullanımına iyi bir örnek olarak Bach'ın “Goldberg Çeşitlemeleri” gösterilebilir.

2.2. Bach'ın Goldberg Çeşitlemeleri:

Barok dönemde çalgı tekniğinin ileri bir düzeye varmasıyla birlikte besteciler, yazdıkları eserlerde çalgı ustalığına yönelik yeni bestecilik önermeleri ortaya koymuşlardır. Örneğin J. S. Bach, Barok öncesi dönemin bir dans stili olan süit formunu, partitolarında klavye için geliştirmiştir. Aynı şekilde yine Bach ve çağdaşları, Chaconne ve Passacaglia gibi İspanyol dans formları üzerinden çeşitleme formunu ileri bir aşamaya getirmişlerdir. Bach, özellikle Goldberg çeşitlemelerinde bu formun içerisindeki her bir temanın, birbiri ardına dizilerek eserin tamamında bir bütünlük

oluşturmasını sağlamıştır. Bunu yaparken dönemin her bir müzikal özelliğinden faydalanmıştır. Bir önceki bölümde bahsedilen üçlemeler ya da üç zamanlılık kullanımı, bu yapıtın önemli unsurlarından biridir. Bu çıkarımı yaparken, Barok dönem çeşitleme anlayışının üç zamanlı İspanyol dansı formlarından geldiğini de belirtmek gerekir. Tıpkı süit dans formundan türemiş Bach partitalarında olduğu gibi, üç zamanlılık anlayışı ve üçlemeli motif yapıları, eserlerin bölümlerinde sürekli yer almıştır.

Bach'ın klavyen için yazmış olduğu Goldberg çeşitlemelerinin ana teması, üç zamanlı bir *Sarabande* (7) dans formuna dayanır. Bu tema “arya” biçimindedir ama bir çeşitleme formunun temasına göre oldukça uzun ve karmaşıktır. Hatta, bu eseri icra eden Alman piyanist Wilhelm Kemff, ana temanın eserin ilk çeşitlemesi olabileceğini ileri sürmüştür. Eserin teması olan arya, röprizleri olan iki bölümlü bir parçadır (A+B). İlk bölüm, eserin de tonu olan sol majörle başlayarak ortalarda uzun süre do diyez alterasyonu ile devam ederek bölümün sonunda re majöre bağlanır ve orada kalış yapar. İkinci bölüm ise re majör üstünde fazla durmadan sol majör ve çevresindeki derecelerde gezinerek bu sefer bu tonda kalış yapar ve parçayı sonlandırır. Buradan da anlaşılacağı gibi Barok dönem polifonisinde tema duyurulduktan sonra mutlaka V. dereceye modülasyon yapılır. Aynı durum füg sanatında da görülmektedir. Tema, sırasıyla partiler tarafından duyurulduktan sonra tonun V. derecesine kısa bir modülasyon yapılmaktadır. Sarabande formunda yazılmış arya temasının ritmik formu aşağıda gösterilmektedir:

Sarabande Formu



Şekil 9. Temanın ritmik ve kısmi analizi (goldberg çeşitlemeleri).

4. Çeşitleme:



Şekil 10. Dördüncü çeşitlemenin kısmi analizi (goldberg çeşitlemeleri).

Bu 4. çeşitlemenin seçilme nedeni, Mozart'ın eserindeki 3. ve 4. çeşitlemede olduğu gibi üç zamanlı ve ana temaya göre üçlemelerin öne çıkmasıdır. Ana temanın bas partisindeki “sol-si-re” akoru, bu bölümde iki partiye dağıtılmıştır. Yeşil okla gösterilen bas partileri, iki bölümde de pes yöne doğru yanaşık seslerle inici *basamak yürüyüşü* (sekvans) (8) sergilemişlerdir. İkinci ölçüdeki dominant birinci çevrim akoru, arpej figürü olarak kurulmuştur. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde, la majör dominant akoru ile re majör tonuna geçilmektedir. Burada kırmızı oklarla da belirtilen ve tema ile dördüncü çeşitleme arasında oluşan temel fark; ana temanın dördüncü ölçüsünde *apojiyatür* (9) kullanılması, çeşitlemenin ise üst partisinde suspension (geciktirme, askıda bırakma) kullanılmasıdır. Bu iki süsleme tekniği de çeşitlemelere renklilik katmaktadır.

Görüldüğü gibi, dönemler arasında müziğe yaklaşım açısından farklılıklar olsa bile, müziğin temel unsurları açısından içerikte bir yakınlık yer almaktadır. Mozart ve Bach'ın çeşitlemeleri incelendiğinde, tını olarak belki dönemsel özelliklerden dolayı oluşan birtakım farklılıklar göze çarpabilir. Ancak bestecilik tekniği içerisinde eseri biçimlendirme eğilimi, temelde müziğin matematiksel ya da analitik temel araçları üzerinden sağlanmaktadır. Örneğin hızlı bir pasaj oluşturmak için bölünmüş notalar kullanılırken, temalar arasında sanatsal bir karmaşa yaratmak için akora yabancı sesler, anticipation (önceleme) ya da yukarıdaki örnekteki gibi apojiyatür veya suspension gibi süslemeler kullanılabilir. Romantizm döneminde her çeşitleme bölümünün kendi başına bir karakter olması, belki de bu dönemdeki çeşitliliğin buna imkân sağlamasından dolayıdır. Çeşitleme içerisinde sadece müziğin teknik unsurları değil, orkestralama ve icra anlayışı da gelişim göstermiştir. Romantik dönemde çeşitlemenin doruk noktasına çıkmasına en iyi örneklerden biri, Brahms'ın Haydn'ın teması üzerine yazdığı eserdir.

2.3. Brahms'ın Haydn'ın Teması Üzerine Çeşitlemeleri:

Brahms, bu temayı ilk kez bir nefesli topluluğundan duyarak çok etkilenmiş ve çeşitlemeyi *Chorale St. Antoni* ismiyle bestelemiştir. Daha sonra

Haydn'ın teması olduğunu keşfedince eseri ona ithaf etmiştir. Brahms ilk olarak çift piyano için bestelemiş olduğu eserin orkestra transkripsiyonunu, nefesli, yaylı ve vurmaları için düzenlemiştir. Bu eser, çeşitleme formu bağlamında hem orkestra için bestelenmiş olması hem de Romantik dönemdeki çeşitleme anlayışını yansıtmaları bakımından iyi bir örnektir. Aslında bu dönemde çeşitleme formunun, yeni üslupların yerini almasından dolayı gözden düştüğü düşünülse de, Beethoven, Schumann, Schubert ve Brahms seçkin örnekler vermişlerdir. Brahms'ın Haydn'a ithafen bestelediği bu çeşitlemede her bir parçanın kendine özgü bir yapısı vardır. Senfonik şiirdeki betimleyici yaklaşımlar bu eserde de görülebilir. Eserin tema formu, röprizli A+B ve yine A bölümünün oktavlı parlak ve kodalı bölümüyle sona erer. Bu eserde de B bölümüne giderken dominantın dominantı alterasyonu ile bir hazırlık yapılarak B bölümünde V. dereceye kısa bir modülasyon yapılır. Bach ve Mozart'ın çeşitlemelerinde modülasyondan geri dönüşler diatonik olarak yapılırken, Brahms'ın eserinde kromatizm kullanılmıştır. Bu kromatik öğeler, temadan sonraki diğer çeşitleme bölümlerinde ustalıklı sergilenirler. Brahms'ın bu çeşitleme eserinin teması aşağıda gösterilmektedir:

Tema:

Chorale St. Antoni.
Andante.

Klavier I.

Klavier II.

Şekil 11. Temanın kısmi analizi (op 56b).

Temanın ilk ölçüsündeki motif, kararlı bir marş ritmini çağrıştırmaktadır. Sonrasında bas partisinde yer alan plagal kadans (I-IV-I) üzerine kurulu melodi, bu kararlılığın devamını sağlamaktadır. sonraki aşamada dominant, ilgili minörün dominantıyla kromatik alterasyon (10) ile ilgili minöre kırılmış (V-V#-VI); bu kırılma, sonrasında kırık kadans yapılarak IV. dereceye vardırıılarak hareketli kadans yürüyüşü tamamlanmıştır. Dördüncü ölçüde ise yine tıpkı Bach ve Mozart'ın

tema ve çeşitlemelerinde görülen V. dereceye modülasyon hareketi yer almaktadır.

1. Çeşitleme:

The musical score for the first variation is presented in two systems. The first system, labeled 'I', shows a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line. The tempo is marked 'p' (piano). The second system, labeled 'Andante con moto.', shows a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line. The tempo is marked 'p' (piano). The score includes a triplet in the first measure of both systems.

Şekil 12. Birinci çeşitlemenin kısmi analizi (op 56b).

Mozart ve Bach'ın çeşitlemelerinde görülen üçleme, burada turuncu dairede gösterildiği gibi arpej figürü olarak kullanılmıştır. Bu bölüm, bas partisiyle başlamaktadır ve bu bas partisi, üst partideki melodiyle birlikte 4. ölçüye kadar I. derece pedal sesi (11) olarak devam eder. Kırmızı okla gösterilen bu pedal hareketi, duyuşta bir gerilim yaratmakta ve ana temadaki armonizasyon, sadece melodi partisiyle sağlanmaktadır. Dördüncü ölçüde ise pedaldan çözülen IV. derece bas partisi, yarım ses tizleşerek sonraki kısımda dominant üzerinde kısa bir modülasyon yapacaktır. Görülüyor ki, Romantik dönemde de temadaki armonik yapı pek fazla bozulmamaktadır.

2. Çeşitleme:

Şekil 13. İkinci çeşitlemenin kısmi analizi (op 56b).

Bu ikinci çeşitlemenin fikri, ana temanın ilk ölçüsündeki *motif* (12) ve bu motifin bu bölüme serpiştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bir eseri tek bir motif ile oluşturma fikri, Beethoven'ın 5. senfonisinin girişindeki o meşhur kısa motiften çok net anlaşılabilir. Söz konusu motif, müzikal anlatımın en küçük parçasıdır ve eserin tamamında vardır. Aslında Romantik dönemin üslubu, programlı ve sistematik bir yaklaşımla motif, tema ve konu üzerine eser yazmaktır. Bir nevi çeşitlemeden çeşitleme oluşturmak gibi, en ufak bir yapı taşından pek çok fikir oluşturulabilmiştir. Çeşitlemeli tema tanımı, işte bu süreçle birlikte gelişmiştir. Bu dönemin bestecilik anlayışına bakıldığında gelinen nokta klasik anlayışın en üst kademesidir.

Bu bölümde, Bb majör olan orjinal ton, Bb minör olarak çeşitlendirilmiştir. Bu çeşitleme biçimi (majör-minör) Mozart'ın ve pek çok bestecinin çeşitlemelerinde görülebilir. Üst partide temanın küçük bir kesiti (motif) kullanılırken, alt partide de bir önceki çeşitlemenin üst partisinde kullanılan arpej figürü kullanılmıştır. 6'lı ve 8'li (oktav) aralıklarla hem temanın orjinalliği sağlanmış hem de Romantik dönemin çalgı tekniği yansıtılmıştır. Çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği gibi bestecilik teknikleri dışında çeşitleme formuna biçimsel olarak bakıldığında, dönemden etkilenildiği apaçık bellidir. Örneğin çeşitlemelerde Bach polifonik dokuyu, Mozart süsleme anlayışını, Brahms ise müzikal dokuyu (texture) öne çıkarmıştır.

3. ÇEŞİTLEMELERDE KULLANILAN BESTECİLİK TEKNİKLERİ (BULGULAR)

3.1. Trill Süslemeler: Mozart'ın K.265 12 çeşitlemesinin temasındaki ikinci dörtlük notalar, birinci çeşitlemede değişikliğe uğratarak yarı trill süslemelerle oluşturulmuştur.



Şekil 14. Yarı trill süsleme örneği.

3.2. Koşu Hareketi: Mozart'ın K.265 12 çeşitlemesinin 1. çeşitlemesindeki melodi partisi, temaya göre kıvrak ve gösterişli bir koşu hareketiyle gerçekleştirilmiştir.



Şekil 14. Koşu hareketi örneği.

3.3. Ayna Kanonu: Mozart'ın K.265 12 çeşitlemesinin 1. çeşitlemesinin ikinci ve üçüncü ölçülerinde, ayna kanonu tekniği kullanılmıştır. Yalnızca birinci motif yanaşık hareket ederken, ikinci motifin ortasında üçlü atlama gözlemlenmektedir. Ancak çizgisel hareket ayna kanonu tekniğinin çeşitlemelerde uygulanabilirliğini ortaya koymaktadır.



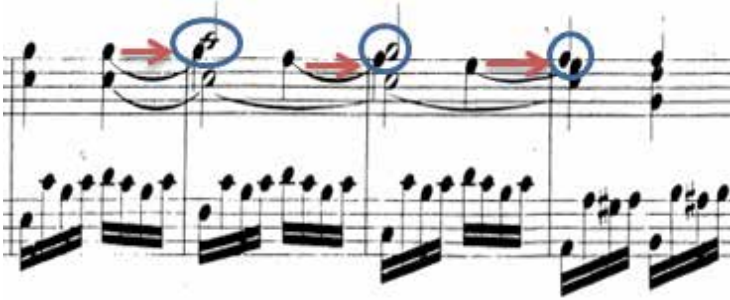
Şekil 15. Ayna kanonun örneği.

3.4. İmitasyon Tekniği (Taklit): Mozart'ın K.265 12 çeşitleme eserinin 1. Çeşitleme bölümünün üst partisindeki ilk vuruşta yer alan motifle, 2. çeşitlemenin alt partisindeki ikinci vuruşta yer alan motif arasında imitasyon yapılmıştır.



Şekil 16. İmitasyon tekniği örneği.

3.5. Suspension: Mozart'ın K.265 12 çeşitlemesinin 1. çeşitleme bölümünün melodi partisinde kırmızı oklar ve mavi daireler içerisinde gösterilen yerde suspension uygulanmış ve tutulan nota, çift partili melodide bir gecikme sağlamıştır. Bu gecikme ile melodi partisinde bir süsleme figürü oluşturulmuştur.



Şekil 17. Suspension örneği.

3.6. Arpej Figürü: Mozart'ın K.265 12 çeşitlemesinin tema motifindeki her bir dörtlük, 3. çeşitlemede arpej figürü olarak çeşitlendirilmiştir.



Şekil 18. Arpej figürü örneği.

3.7. Sarabande (Dans formları): Bach'ın klavsen için yazmış olduğu Goldberg çeşitlemelerinin ana teması, üç zamanlı bir sarabande dans formuna dayanır. Çeşitleme besteciliğinde dans formlarından tema seçimi, yazılacak eserin karakterini belirlemede kıstas olabilir. Aşağıdaki örnekte, sarabande formunun ritmik açılımının Goldberg çeşitlemelerinin temasındaki yerleşimi gösterilmektedir:



Şekil 19. Sarabande ritmik formu örneği.

3.8. Basamak Yürüşü (Sekvens): Bach'ın Goldberg çeşitlemelerinin 4. çeşitleme bölümündeki bas partisi, inici basamak yürüyüşüyle bir sekvens oluşturmuştur. Basamak yürüyüşü, seslerin yanaşık olarak inici ya da çıkıcı hareket etmesidir.



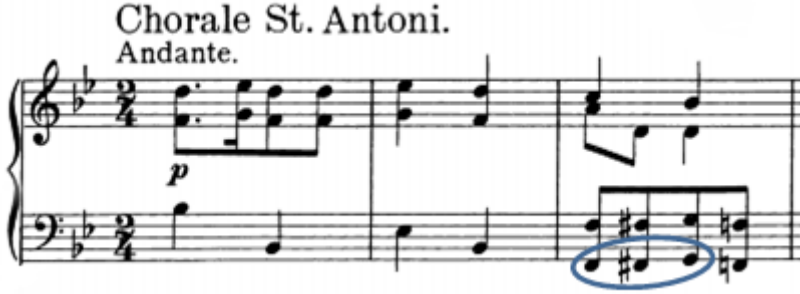
Şekil 20. Basamak yürüyüşü örneği.

3.9. Apojiyatür: Bach'ın Goldberg çeşitlemelerinin 4. çeşitleme bölümünün dördüncü ölçüsünde apojiyatür kullanılarak yine bir süsleme figürü oluşturulmuştur.



Şekil 21. Apojiyatür süsleme figürü örneği.

3.10. Kromatik Alterasyon: Brahms'ın, "Haydn'ın Teması Üzerine Çeşitlemeleri"nde, tema bölümündeki bas partisinin üçüncü ölçüsünde bulunan kromatik alterasyon, eserin hemen hemen tüm çeşitlemelerinde farklı yapılar içerisinde bulunmaktadır. Bu nedenle çeşitleme formu incelenirken temanın da sık sıkıya analiz edilmesi, eserin müzik yapısını ortaya çıkarmak için önem arz etmektedir.



Şekil 22. Kromatik alterasyon örneği (op 56b).

3.11. Pedal Sesi (Bas partisi): Bas partisindeki tonik sesi tutmak, uzatmak ve diğer partilerdeki akor dereceleri değiştirirken bas partisinde temel derecede kalmak, her dönemin müzikal üslubu olmuştur. Brahms'ın, "Haydn'ın Teması Üzerine Çeşitlemeleri" eserinin bu ikinci çeşitleme bölümü, bas partisiyle başlamaktadır ve bu bas partisi, üst partideki melodiyle birlikte 4. ölçüye kadar I. derece pedal sesi olarak devam eder. Kırmızı okla gösterilen bu pedal hareketi, duyuştta bir gerilim yaratmakta ve ana temadaki armonizasyon, sadece melodi partisiyle sağlanmaktadır.



Şekil 23. Bas partisi pedal sesi örneği (op 56b).

3.12. Motif: Bu son analiz, çeşitleme formu için belki de en önemli kısmı oluşturmaktadır. Bir müzik konusunun en temel yapı taşı olan motif, eserin gelişmeye elverişli en küçük fikridir. Analizler kısmında da belirtildiği gibi, Beethoven'ın 5. senfonisinin temel parçacığı olan ilk baştaki motif, tüm eser boyunca duyulabilmektedir. Özellikle Romantik dönemin müzik anlayışı olan müzikal doku (texture); motif, tema ve konu gibi müzikal parçalarla oluşmaktadır. Beethoven ve Brahms, müzikal doku konusundaki en iyi örnekleri vermişlerdir. Aşağıdaki Brahms'ın ikinci çeşitleme örneğinde temanın ilk parçacığı, bu bölümün konusu olmuştur.



Şekil 24. Bas partisi pedal sesi örneği (op 56b).

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çeşitleme formu, müziğin her döneminde var olmuş ve her bir bestecinin yaratıcı deneyimleri ile üzerine yeni özellikler katılarak yeniden tanımlanmıştır. Çeşitleme formunun kökeni 16. yüzyıla kadar gitmektedir. Örneğin, Barok dönemdeki çeşitlemelerde yoğun bir polifoni görülürken, Romantik dönemin çeşitleme anlayışı bu döneme göre çok daha farklıdır; basit ve sade bir melodinin çeşitlendirilmesi, aslında besteci için de bir oyun niteliğindedir.

Bu çalışmada, çeşitleme formunun/tekniklerinin farklı dönemlerde farklı besteleme teknikleriyle nasıl ortaya konduğunun incelenmesinin müzik teorisi öğretim içeriklerinin geliştirilmesinde faydası olacağı verilerle ortaya konmuştur. Çeşitleme formunun Batı müziğinin üç ana döneminde nasıl şekillenmiş olduğu, ilgili dönemin müzikal karakteriyle birlikte hangi özelliklerle öne çıktığı incelenmiş ve bu incelemeler sonucunda ilgili dönemin kendine has tını ve teknik arayışlarının bir parçası olarak da Bach, Mozart ve Brahms'ın çeşitlemelerinde 12 farklı bestecilik tekniği gözlemlenmiştir. Bunlar: Trill süslemeler, koşu hareketi, ayna kanonu, imitasyon

teknîği (taklit), suspension, arpej figürü, dans formlarının kullanımı, basamak yürüşü (sekvens), apojiyatür, kormatik alterasyon, pedal sesi (bas partisi) ve motif'tir. Bu müzikal kavramlar ve teknikler, bestecilik alanının dışında hem müzik teorisi alanının da başlıca konularıdır.

Müzik teorisi, farklı müzikal dönemlerin müziğin yapıtaşlarını nasıl işlediği, armoni ya da formların nasıl geliştiği gibi başlıkları sistematik bir yöntemle inceleyen bir çalışma alanıdır. Müzik teorisi eğitiminde, armoni, form bilgisi, eser analizi, müzik tarihi gibi müziğin kökeni ve temelini işlendiği dersler yer alır. Batı müzik eğitimi içerisinde Rönesans'tan itibaren Barok, Klasik ve Romantik dönem müzikleri, bu dönemlerde yazılmış eserler üzerinden kuramsal olarak bu derslerde incelenir. Bu dönemlerin müzikal özelliklerini anlayabilmek için, dönemlerin bestecilik anlayışı ve tekniği çalışılmaktadır. Örneğin Barok dönem, polifonik yapısıyla birlikte nasıl bir armoniyle temellenmiş, hangi müzik formlarıyla eserler yazılmış ve bu eserlerin formları diğer dönemlere göre nasıl bir farklılık göstermektedir ya da değişim/gelişim sergilemektedir gibi sorular, ağırlıklı olarak dönemin bestecilik yaklaşımı üzerinden çözümlenerek cevaplanır.

Bu çalışma, bestecilik tekniklerinden "çeşitleme"yi ilgili dönemlerin tını ve farklı bir müzikal dil arayışları içerisinde nasıl ele alındığını inceleyerek, müzik teorisi derslerinin içeriğine ve işleyişine katkı sağlayacak öğeleri saptanmıştır. Bundan sonra yapılacak analiz ve çalışmalar benzer yöntemle farklı besteleme tekniklerinin farklı dönemlerde nasıl ele alındığının inceleyebilir ve bu yöntemle elde edilen veriler müzik teorisi dersinin içeriğini ve işleyişini zenginleştirebilir.

KAYNAKLAR

- Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Demir, Ş. (2017). *Eğitim müziği besteleme* (3. baskı). İstanbul: Ötüken.
- Hodeir, A. (2002). *Müzikte türler ve biçimler*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1951)
- İlyasoğlu, Evin (1996). *Zaman içinde müzik* (4. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karolyi, O. (2011). *Müziğe giriş*. (M. Nemetlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orjinal eserin yayın tarihi 1965).
- Kostka, S. ve Payne, D. (2004). *Tonal harmony* (5th. ed.). New York: McGraw-Hill.
- Michel, U. ve Vogel, G. (2015). *Müzik atlası*. (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Müzik.
- Nelson, R. (1948). *The technique of variation*. Berkeley: University of California Press
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Williams, P. (2001). *Bach: the goldberg variations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bölüm 17

EXAMINING GOOGLE PLAY APPLICATIONS IN TEACHING COLOR CONCEPT IN PRE-SCHOOL CHILDREN AND AN INTERFACE DESIGN EXAMPLE



Gültekin AKENGİN¹

Asuman AYPEK ARSLAN²

Damla TUĞRUL³

1 Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University, Institute of Graduate Programs, Art Major of Combined Arts, email: gultekinakengin@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5399-2731>

2 Assoc. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Arts and Design, Department of Visual Arts, email: asuman.aypek@hbv.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-2642>

3 M.A student of the Graphic Design Department, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Arts and Design Fine Arts Graduate School of Fine Arts, email: tugruldamla@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3357-7781>

1. INTRODUCTION

Today, as the role of education changes in the light of the breakthroughs and technological developments to become an information society, the methods and materials used in teaching also change. The common ground of the use of technology in education and the regulation of the content of educational environments is the discussion of how the related technologies can be used more effectively and efficiently (Yıldız & Seferoğlu, 2013, pg.70).

Concept teaching of children in preschool period during which the first and important steps of education are taken, have begun to interact with technology at home or school. The suitability and efficiency of the applications that are designed for that age group are important in terms of suitability for the purpose. In this study, the knowledge of the basic concept teaching steps and interaction interfaces of samples of the application for color concept teaching created for the preschool age group are examined.

1.1 Color Concept and Educational Software

Colors have a great role in creating visual integrity in design, keeping the reader alive and creating fluency (Çeken, Ersan and Tugrul, 2018, p.125). In order to distinguish them, the colors are named according to the way people perceive them. When the color circle is examined, red, yellow and blue colors, that are not mixture of other colors but exist on their own, are seen. These three colors are called primary colors. The colors obtained from the mixture of two primary colors in equal amounts are orange, green and purple. These new colors formed are called intermediate colors. Orange is obtained by the mixture of red and yellow; green is by blue and yellow; and purple is by red and blue. All colors are obtained from primary colors, except black and white. Gray emerges from the mixture of black and white, and brown is by combining orange and black, or red and green. According to Bloom's taxonomy where he classifies educational goals, 50% of people's mental development up to 17 years old is constituted in between the ages of 0-4, 30% is between the ages of 4-8 and 20% is between the ages of 8-17 (Poyraz & Dere, 2001). It is a time-consuming process for people who spend all their lives in colors to notice the colors and therefore to distinguish them. In order for the child to compare the colors, he/she should be able to distinguish them. After using different objects, shapes and colors, he/she starts to perceive similarities and differences (Dinçer & Ulutaş, 1999). Depending on the developmental level of the children, their perception of colors varies at any age.

The concept of color begins to develop between the ages of 2 and 6 for the child (Cantekin, Çağdaş, & Albayrak, 2000; Yavuzer, 1992). Vivid color use is more intense since it attracts more attention at these

ages. Recognition of colors and learning of their names correspond to the ages of 4-5. Until this period, the child unconsciously uses colors without distinguishing them from each other (Cantekin, Çağdaş and Albayrak, 2000; Yavuzer, 1992). The child who is using colors starting with bright and light ones, wants to use colors such as black, white, green and purple when he/she becomes 5 (Yılmaz, 1991).

Since children are able to classify colors perceptively, the fact that they can distinguish the colors does not mean they learned them as a concept. In addition to this, once he/she learns a color it is much easier for him/her to learn others (Soja, 1994). Considering the increase in sensitivity to colors and what order they perceive colors in preschool, learning the concept of color correctly constitutes an important basis.

Art education, which is a creative education process inside and outside the school, covers all of the visual arts. As a communication network, the instructor plays a crucial role in providing communication between the student and the environment and completing the relationship between him/her and educational technology (Boyda and Balcı, 1997, pg.169; Engler, 1972, pg.62, as cited in Akengin, 2011, pg.432).

Experts state that starting from the age of 3-4 children can meet the computer under the supervision of adults. The main effect of computers on children should be to teach while entertaining or to entertain while teaching. Thus, learning will be enjoyable. Learning can be facilitated and enriched with structured programs (Karabaş, 2001, pg.10).

Some of the main objectives of the computer assisted teaching method are the following (Uşun, 2000, pg.36):

1. To be able to improve traditional teaching methods more effectively,
2. To speed up the learning process,
3. To provide rich material,
4. To carry out cheap and effective teaching,
5. To carry out need-based education,
6. To provide compensatory education,
7. To increase the quality of education continuously,
8. To perform individual education.

Environments designed for personal development and needs, providing a rich content option that increases learning opportunities by supporting with multimedia elements constitute educational software (Yıldız & Saritepeci, 2013, pg.503). Educational software includes multi-

media such as sound, graphics, pictures, video, animation as well as texts, and increases the permanence of learning by providing interaction and feedback opportunities such as chat rooms, discussion board, e-mail etc. (Cantoni vd., 2004, as cited in Işık and Yağcı, 2011).

Content design and presentation of content are seen as important factors in increasing the motivation of the user and the efficiency of educational software (Gümüş & Okur, 2010). However, in order to influence the viewer and convey their messages, the designed images must first attract the attention of the viewer (Çeken, 2016, p.3). Adjusting elements in the user interface, such as pictures, colors, and text for target group according to visual communication design principles make intended teaching interesting and effective. While the distinctions such as education level and age of the target group shapes the design, the content must overlap with the purpose.

It is important that content designs are realistic examples in terms of permanence of learning and transferring to new solutions of problems and supporting creativity. The suitability of the multimedia elements used in the software to the visual design principles and the content presented in accordance with the determined purpose encourage the learner to participate (Yıldız & Sarıtepeci, 2013, pg.503).

It is important for the user loyalty that the designed application is easily perceived by the user group and easy to use. Menus, redirects and page transitions can increase the interaction of the user by keeping his/her attention active. Presentation, repetitions and exercise increase the retention of the subject in learning design.

In today's rapidly changing and developing world, it is aimed to raise individuals as people who know how to access information, who are able to use that information and to create solution methods by using it when they face a problem (Yanpar Şahin and Yıldırım, 1999). In our age, which is defined as the age of information technologies, the fact that students can be trained as individuals who use, criticize, and question information by processing in daily life makes it compulsory to use technology in teaching (Y. Hatunoğlu, A. Hatunoğlu and Avcı, 2014). Children who meet technology at an early age will both keep up with the age and will grow up to be more open to learning new technologies of the future. Children getting to know with technology at their early ages would both keep up with the age and be trained as individuals open to learn new technologies. The studies and researches having been carried out into computer assisted education in preschool education since 1985 revealed that computer and computer programs are of great role in teaching preschool period children (Çeken, Mazlum and Özbek, 2018: 49).

2. RESEARCH OBJECTIVE AND METHOD

Today, applications designed for smartphones and tablets gave the variety of being available for all ages. Among these user groups, preschool age groups are distinguished by the necessity of limited technology usage times. Creating sensitive content is highly important for learning with the aim of accurate information and high efficiency during this limited time they use technology.

In this study, it was aimed to determine the suitability of the content and usage interfaces of the applications designed for pre-school age groups by selecting a sample from this group. Color concept developing between the ages of 2-6 was chosen as the basic doctrine that applications aimed to convey to the target group.

In this research, scanning and document analysis method which is a qualitative data collection technique was used. Applications that belong to the Android operating system, that can be found in Google Play which is also called Android Market related to the concepts of “preschool, child, color, learning” in both English and Turkish, has the purpose of teaching primary and intermediate colors to preschool children, and that has more than 1,000 downloads and rated 3 stars by users were examined by sampling method according to the criteria determined by considering the concept teaching stages and user group characteristics.

In accordance with the data obtained, an application interface for intermediate color teaching was created and improvements were made by taking the opinions of child development specialist.

3. RELATED RESEARCH

In the studies conducted by Chute and Miksad (1997) with 51 children in preschool period on computer-assisted education software for 8 months, it was observed in the pre-test and post-test evaluations that the verbal and linguistic skills were increased by computer-aided education.

Hitchcock and Noonan (2000) compared traditional education with computer-aided education methods with the aim of teaching the concepts of color, shape and number to 3-4 year olds of learning disability, and as a result of the study, it was determined that the computer is a useful tool for children with disabilities by making progress in learning three basic academic skills.

Clements (2002) found that computer-assisted education has improved the kindergarten children in finding solutions by making them choose and make decisions. Tsou et al. (2003) emphasized the importance of reaching the child without intermediaries, as well as the fact that by developing a multimedia-enriched web storyteller, computer-aided education on

children's foreign language education makes it easier for children to remember and increases interest of the children.

There are studies on internet use of preschool children conducted by Quintero, Canedo, Robles and Garcia (2005) to recognize animals in Mexico, and by Cohen (2005) to learn the language of language in the MMM project, which includes five countries. As a result, it was revealed that children use the Internet effectively for its intended goals.

There are projects conducted by Romeo, Edwards, McNamara, Walker and Ziguras (2003) on computer hardware on touch screen in Australia / Melbourne, and by Couse and Chen (2010) on tablet computer use in America / New Hampshire. They concluded from the projects that preschool children can use these computer equipment effectively (Gündoğan, 2014). The computer provides the children in kindergarten environment the opportunity to learn more effectively by experience and by trial and error.

Computer applications have been introduced by the Ministry of Education in Turkey for the first time in 1984 and computers have been provided to primary schools in 1991 (Doğdu & Arslan, 1993, pg.86). Pekçağlayan (1990) compared the traditional teaching methods with the computer aided teaching methods and reached the conclusion that computer aided education is more effective in tests aimed to measure the differentiation of the concepts of shape, number and color conducted with the 6-year-old children under preschool education (Demir, 2007). Kaçar and Doğan (2007) found that the groups received computer-aided education is more successful by comparing the effectiveness of traditional education methods with computer aided education in teaching the concepts of number and shape. Demir and Kabadayı (2008) conducted a research on the effect of computer aided learning on color concept in preschool age group and revealed that it is more successful in teaching the concept of primary and intermediate colors than traditional teaching method according to post-tests. Akengin (2011) compared the traditional and computer aided education while giving 6th grade primary school students color information. According to the findings of the research, while those who receive computer-aided education show more progress, they enjoy the subject more and active participation in the lesson also increase. Yıldız and Saritepeci (2013) evaluated Vitamin software designed for both teacher and student and supported by the Ministry of National Education, with an educational criticism model. In the results obtained, it was revealed that the interaction element was insufficient, the elements that would increase the motivation and interest of the student were missing and self-evaluation was not possible. Gürbulak (2013) designed an application ("eRENKÖĞREN") in computer environment for children aged 4-6 to

learn color concept more easily. The high rate of suitability in the posttests and the ability of the system to enabling students to respond by transferring what they know to the software showed that such applications can be used as a learning tool in the concept of color. In order to measure the usability of tablet computers in activities that support the development of children, such as drawing in the preschool period, a research was conducted with 44 children aged 3-6 in Konya. As a result of the findings, it was seen that the tablet computer can be used in education, the pictures made on the tablet computer are more detailed, creative and colorful than the traditional method pictures and the children can use the drawing area more efficiently (Ergüleç and Kiremit, 2019). Çeken and Ersan (2019a) examined how graphical user interface design can enrich the usability and entertainment, which will enable the use of games with learning contents for children. In this respect, a general framework is drawn about the elements of age-appropriate design, visual representation, colors and typography, which provides the entertainment and usability in children-oriented applications. These elements are examined with examples from the target age group and suggestions are made.

4. APPLICATIONS AND ANALYSIS

Graphical user interface is essentially a form of communication between the user and the program; its main purpose is always to convey information to the user. The graphical user interface design includes all items displayed, read, informing or interacting on the screen and significantly affects the usability of the device. A well-designed user interface communicates with the user in a natural, professional, easy-to-understand and efficient manner (Çeken & Ersan, 2019b).

According to a study, it is seen that the applications for children have the highest percentage under the education category (45%). When the subcategories in the main category of Google Play Kids are examined; it is seen that the applications for pre-school education (17%) are in the first place (Özdemir vd., 2013).

This study includes examining the suitability of the applications offered for teaching the concept of color in the Google Play application store to the development process and teaching program of preschool children in terms of content and interface, as well as designing a new application interface according to the obtained data. The study criteria were created by considering the results of the study, the teaching program and the user group.

Applications for the 0-2 age group, applications containing a third or more concepts other than color and shape, applications containing only games, coloring book applications and paid applications were not included in the review.

Color and shape concepts are often given together in applications. That's why, this feature was mentioned first when creating a table (Table.1). Giving two concepts together that are given in the preschool education program for the same age ranges does not affect the teaching of color concept. Applications that includes more content than these two concepts are not taken into consideration.

Concept education is given through the stages of recognition, naming, matching, ordering, grouping and distinguishing, respectively (Güven, 1989). According to this sequence, children first recognize the colors, say the name of the color shown, find the similar color shown to them, line up the color tones, group the objects of similar color and begin to distinguish similar colors from different colors. The specified applications were examined by taking these steps into consideration. The recognition and naming stages are examined in one step, as there is a one-sided interaction on the tablet or phone. Since the color tones are not taken into consideration, the lining up phase is not included in the criteria. If the application has the examined criteria, it is shown in Table.1 as +, if not as -.

Text, graphic and sound elements used in the navigation bar and transition page interfaces of the applications designed for the illiterate user profile are discussed under the redirect column.

Color concept is listed as primary colors: red, yellow, blue; intermediate colors: orange, green, purple; color shades; black, white and dark-light in the list of concepts that should be addressed in education program for 36-72 months children (MEB, 2013, pg.26-36). Whether or not this order was followed in presentation and activity contents of the application was added to the table as another criterion.

Movements that ensure the coordinated operation of hands and eyes are important in order to support fine motor development in activities and games while using applications of preschool children. Therefore, command movements used in content pages are examined as select and drag.

In terms of local usability, the language of the applications examined is remarked in Turkish (Tr) and English (Eng).

Finally, the two features that are determined as review criteria, the number of installs of the application in the application market and the stars given by the users for the application, are listed.

Table.1: Investigation of Applications from Google Play About Preschool Color Concept

	APPLICATION NAME	CONTENT	NAMING	MATCHING	DISTINGUISHING	REDIRECTION	COLOR ORDER	USAGE	LANGUAGE	USER VOTES	DOWNLOADS
		Color/Shape	+/-	+/-	+/-	(Sound/Text/Graphic)	Mixed/Ordered	Drag/Select	Tr / Eng	(0-5)	
1.	Colors for Kids Learning Game	Color	+	-	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	3,2	10.000+
2.	Learning Colors for Kids	Color	+	-	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,1	10.000+
3.	Colors and Shapes for Kids	Color+Shape	+	-	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,4	100.000+
4.	Learning Colors Flashcards	Color	+	-	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,4	1.000+
5.	Learning Colors for Kids	Color	+	+	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	3,5	10.000+
6.	Colors and Shapes- Kids	Color+Shape	+	+	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Drag+Select	Eng	4,5	1.000.000+
7.	Shapes and Colors	Color+Shape	+	+	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,3	100.000+
8.	Kids Colors Tap and Learn	Color	+	-	-	Sound+Text	Mixed	Drag	Eng	3,9	100.000+
9.	Kids Shapes and Colors	Color+Shape	+	-	-	Sound+Text	Mixed	Drag+Select	Eng audio Tr text	4	100.000+
10.	I'm Learning Colors	Color	+	-	+	Sound+Text	Mixed	Select	Tr	4	10.000+
11.	Learning Colors for Children	Color	+	+	+	Sound+Text+Graphic	Primary+Intermediate+BWG	Drag+Select	Tr+Eng	4	10.000.000+
12.	Öğrenme Çocuklar Renkleri	Color	+	+	+	Sound+Text+Graphic	Primary+Intermediate+BWG	Drag+Select	Eng	3,9	5.000.000+
13.	Learn Color Kids	Color	+	-	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,2	10.000+
14.	Öğrenme Oyunlar Renkleri	Color	-	+	+	Sound+Text	Mixed	Drag+Select	Eng	4	1.000.000+
15.	Shapes & Colors Learning Games For Kids Toddler	Color+Shape	+	+	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,2	100.000+
16.	I'm Learning Colors- Turkish Kids Play	Color	+	-	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Tr+Eng	5	1.000+
17.	Shapes and Colors for Kids	Color+Shape	+	-	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Drag+Select	Eng	4,5	50.000+
18.	Learning Colors	Color	-	+	+	Sound+Text	Mixed	Drag+Select	Eng	4,3	100.000+
19.	Easy Color	Color	+	+	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Drag+Select	Eng	4,1	10.000+
20.	Learning Colors for Kids	Color	+	-	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,3	100.000+
21.	Dahi Çocuklar Renkleri Öğreniyor	Color	+	-	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Drag+Select	Tr	4,3	10.000+
22.	Learning Colors for Children	Color	+	+	+	Sound+Text+Graphic	Primary+Intermediate+BWG	Drag+Select	Eng	3,9	100.000+
23.	Colors for Kids	Color	+	-	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,1	1.000.000+
24.	Color Games for Kids	Color	+	+	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Drag+Select	Eng	4,7	10.000+
25.	Shapes and Colors for Children	Color+Shape	+	-	+	Sound+Text+Graphic	Mixed	Drag+Select	Eng	4,3	100.000+
26.	Shapes and Colors Music Show	Color+Shape	+	-	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,2	1.000.000+
27.	Color Flashcards	Color	+	-	-	Sound+Text+Graphic	Mixed	Select	Eng	4,7	5.000+

19 of the 27 applications examined includes only the concept of color. In the applications that it is given with the concept of shape, it is observed that the activities are generally divided into two categories in the main menu. As seen at the examples in Figure.1, no element that goes out of scope or makes it difficult to perceive the concept is not found in the applications in which two concepts are given together (for example: “purple triangle”).



Figure.1: Interfaces of application named “Kids Shapes and Colors”, “Shapes & Colors Learning Games For Kids, Toddler” and “Shapes and Colors for Kids” (Table 9, 15, 17)

The naming stage is the first step that is generally observed as a presentation where the names of the colors are defined. This identification step, which constitutes a basis for concept teaching, is not found in only two of the applications. Colors are defined only by presentation of color images or by grouping images of objects of the same color from everyday life in the applications (Figure.2). Only three applications paid attention to the order of presentation (primary colors, intermediate colors and black, white, gray) that the colors should be in. To sum up, the definition of colors was included in general, but no specific rule was followed and it was presented in a mixed manner without the concern of the ease of learning.



Figure.2: Interfaces of applications named “Colors for Kids Learning Game”, “Kids Colors Tap and Learn” and “Easy Color” (Table 1,8,19)

While the matching step, that ensures the reinforcement of color concept learning, is seen in 11 of 27 applications, the distinguishing step can be seen in 16 of them. There are a total of 8 applications where all steps are included. Application activities are gamified by matching colors and objects, grouping objects of the same color, and choosing the object of different colors (Figure.3 and Figure.4).



Figure.3: Interfaces of applications named “Shapes and Colors”, “Learning Colors” and “Learning Colors for Children” (Table 7, 18, 22)



Figure. 4: Interfaces of applications named “Colors and Shapes- Kids”, “Color Games for Kids” and “Shapes and Colors for Children” (Table 6, 24, 25)

The examined applications are designed to include different media features by considering the target group. The colors are specified with graphic elements while the names of the colors are supported with sound and text in the interfaces designed for an illiterate target group. On a rare occasion, it is detected that some applications have only text in the navigation bar and graphic and sound elements were added later. These practices have created a stage where children can only access the content with the guidance of parents or teachers, or explore them by trial and error method (Figure.5). Hand signs and arrows are frequently used for orientation in activity entries and page transitions. While positive sounds, tick mark or smiley face emojis indicate approval in the right choices, procedures such as “try again” or negative warning sound, returning the moving object to the starting point, cross mark or sad face emoji are used to indicate the wrong choices. Additionally, keeping the user active and giving him/her motivation is seen as an important point in applications. Moreover, preschool children need the expression of approval in the end of their choices. In order to awaken these feelings, applications often used rewarding methods such as clapping sounds, celebration visuals (balloons, fireworks, confetti, etc.) or gifting stickers (Figure.6).



Figure.5: Interfaces of applications named “Learning Colors Flashcards”, “Learning Colors for kids” and “I Learning My Colors” (Table 4, 5, 10)



Figure.6: Interfaces of applications named “Learning Colors for Children”, “Learning Colors for Kids” and “I’m Learning Colors- Turkish Kids Play” (Table 11, 20, 16)

Only four of the 29 examined applications have Turkish language support. In one of them, although the text is written in English, the application is voiced in Turkish. But this does not produce a meaningful result, it is described as a deficiency of the application. When the user reviews are examined in the applications that are rated three stars and above, it is stated that the most frequent negative criticism is that the advertisements appear frequently and that the effectiveness of the children is interrupted. This problem that occurs due to the use of a free application causes lack of motivation in the applications that are designed considering the target group. In addition, most users complained that the program did not support Turkish language or criticized the poor pronunciation of Turkish. On the other hand, users who download applications mostly for their children or siblings made comments that encourage downloading the application content and activities by finding them useful, supportive and fun.

5. APPLICATION INTERFACE DESIGN

The sampling formed by the instructional applications designed for the concept of color in the application market was examined according to the criteria determined for the concept teaching stages and user characteristics. As a result of the examinations, it was noticed that there is only one activity that can be compared to the traditional method for intermediate

color learning. In the application named “Shapes & Colors Learning Games For Kids Toddler”, which is shown in the 15th line in the table, the activity is designed experimentally to select two of the three different paint jars that are given to create an intermediate color or mix colors such as gray, pink, and brown and create the desired color. This activity was found graphically and instructively successful, but it was noteworthy that it was not specified for intermediate colors but mixed colors all together, and since it is important for children to learn the intermediate colors first this characteristic is seen as a deficiency. It was aimed to design an application by concentrating on this subject due to the lack of studies on the concept of intermediate color.

According to the data obtained from the analysis on this purpose, Damla Tuğrul, one of the authors, created an intermediate color application interface design. The application review criteria, the conclusions and the preliminary design were discussed with child development specialist Dilek Erdem Yahşi. As a result of the criticisms received, the font of the application was selected to be suitable to the basic school letters, the gender-evocative accessories of the created characters such as mustaches were removed, the character dominance was equalized, the paint visuals were clarified, the level of interaction with the hand visuals was increased and the design took its final shape by presenting it again.

According to Çeken and Ersan (2019c), with the gaining importance of concepts such as usability and intuition, flat design and material design approaches are prominently used in graphical user interfaces. In this user interface design, flat design approach is adopted.

While intermediate colors are taught to the 3-4 age group with certain steps, just like the main colors, this situation differs in the 5-6 age group. Activities such as finger paint, watercolor, play dough are utilized to show that the intermediate colors consist of mixtures to children aged 5–6 years (Caferoğlu, 1991). Moreover, considering what preschool children learn by using observation, comparison, measurement and matching methods, learning these concepts will be easier when concept education is given as part of their daily lives (Aktaş, 2004, pg.3). Illustration, which has an important place in graphic design, is the transformation of thoughts and messages into visual materials by correctly communicating with the target audience. Through these visuals consist of drawings, very successful designs can emerge when they form integrity with typography (Çeken, 2020). For this reason, an interface consisting of illustrations of objects that children encounter in daily life is designed in the application. By mixing these objects with the colors as it is in the traditional education, the opportunity to obtain new colors with the experimental method is presented.

On the application pages, there is a blank page of the drawing book and paint tubes as background. Due to the fact that tablets and phones are used with fingers, and it is a type of paint that is suitable for preschool children, the image of finger paint is pictured. In the notebook pages, there are characters consisting of primary and intermediate colors and their names, as well as hand and finger gestures indicating actions. The visuals are designed with the foreground that the color is expressed aloud when the name of each color appears on the screen.

Characters formed as a result of obtaining intermediate colors are shown in the application's home page. The activity gets started by pressing the arrow at the bottom right of the page (Figure.7).

The steps in the application are illustrated in such a way that the child can follow (Figure.8).

Step 1: 'Select a Color': Transferring the color from the color to the paper with the finger dragging image (dragging sound)

Step 2: 'Choose Another Color': Transferring a different color to paper

Step 3: 'Drag': Dragging colors towards to each other so they blend

Step 4: 'What Color Did You Find?': The appearance of the created intermediate color with a new character and applause image (applause sound)



Figure.7: Application Home Page

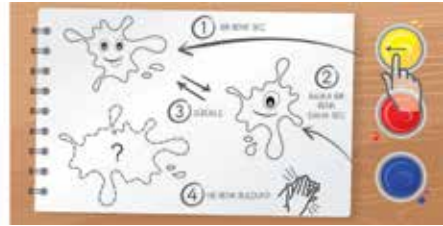


Figure.8: Description Page

In Figure.9, where there is a blank page that shows up before the colors are transferred, it is stated that the paints must be dragged into the notebook with a finger swipe (paint rubbing sound).

In Figure.10 that illustrates the first main color selection page, the character can be seen when the red color is selected, and double arrowed finger movement (paint application sound) indicates that the second color should be selected.

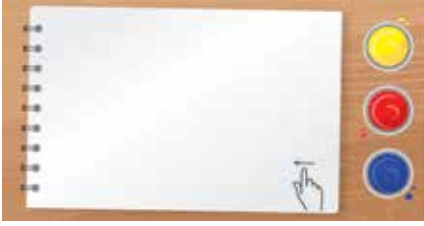


Figure.9: Redirect Page



Figure.10: First Main Color Selection Page - Red

In the mixing pages of the two main colors chosen, it is stated that the paints should be mixed by dragging each other with the main color characters and the double-sided arrow finger (drag sound) underneath (Figure.11, 13, 15).

New emerging intermediate color character and supportive applause (applause sound) appears on the created intermediate color pages (Figure.12, 14, 16).



Figure.11: Mixing Page of Two Selected Main Colors - Red and Yellow



Figure.12: Newly Created Intermediate Color Page - Orange

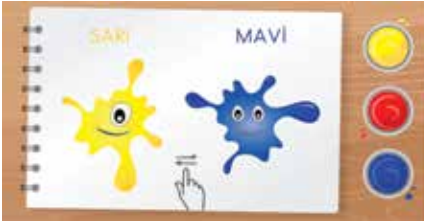


Figure.13: Mixing Page of Two Selected Main Colors - Yellow and Blue



Figure.14: Newly Created Intermediate Color Page - Green

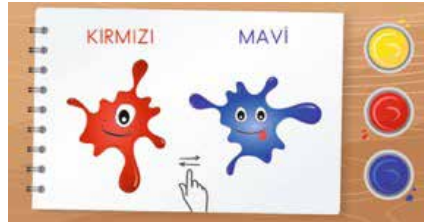


Figure.15: Seçilen Mixing Page of Two Selected Main Colors - Red and Blue

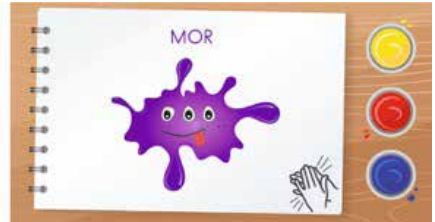


Figure.16: Newly Created Intermediate Color Page - Purple

After the intermediate color creation activities, a mini game is designed with the mixing logic of the colors. Hereby, the concept of color will be reinforced with the game and will provide motivation to the user. Figure.17 is the game's explanation page. At the first stage, the child will drag finger paints on the page, then try to combine colors with each other (Figure.18). Thus, when the merging colors form an intermediate color, a new intermediate color character will appear (applause sound), if it combines the main colors, the character will disappear (bubble popping sound) (Figure.19, 20).



Figure.17: *Game Explanation Page*



Figure.18: *Game Main Color Page*



Figure.19: *Main Color and Intermediate Color Characters Created*

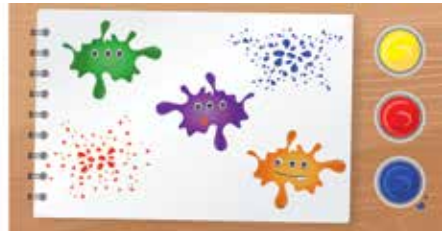


Figure.20: *Explosion of Primary Color Characters*

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

Today, the number of educational software that supports concept education for preschool children at home or day nurseries is increasing with the improved education system due to the increase of technology. As a result of many studies, it was found that when computer-aided education is used in pre-school concept education, it is more effective and efficient than traditional education, it increases the learning speed and success of children, and they enjoy the subject much more accordingly. Children start to learn many concepts including science, mathematics and scientific concepts in preschool period. Applications should be designed to help them apply the knowledge they have acquired, develop existing concepts and produce new concepts while teaching them these concepts (Akman, Üstün and Güler, 2003). In this study, the Google Play applications designed for teaching color concept to preschool children were examined and their positive and negative sides were determined. An application interface design

study was conducted on the concept of intermediate color, after discussing the results with a child development specialist.

According to the results of the applications examined, the concepts of color and shape are given to preschool children together with presentations and games similar to traditional education. These two supporting concepts are reinforced by learning the naming, matching and distinguishing steps. In terms of these stages, only eight of the 27 applications examined have all of the steps. This result reveals that the applications designed on concept knowledge have deficiencies in teaching styles. In addition, the colors are given mixed in most applications, not in the order that should be according to the specified teaching program. In preschool children, this confusion can lead to difficulties in concept learning and problems such as becoming disinterested from the subject.

Text, picture, mobility and sound elements used together in the teaching process diversify the subject and make learning multi-dimensional by keeping the interest alive (Demirel, Seferoğlu and Yağcı, 2004). According to Ersan (2016), the applications designed for illiterate children should not require any prior knowledge or acquaintance regarding the use and should not have extensive explanation and guidance. The examined applications were found to be rich in informative audio and text, graphics supporting the concepts in the menu and content interfaces. In addition to the detection of applications with problems such as menu comprehension difficulties, language inconsistency, graphic surpluses; voiceovers and graphics of explanation, orientation, approval and congratulatory expressions were generally found successful in applications. At this point, the low number of applications that support Turkish language seems to be a deficiency. When user comments are examined, it is revealed that there is a need accordingly.

The pandemic process experienced all over the world in 2020 demonstrated the importance of supporting child education at home and even continuing without interruption. This situation emphasizes the importance of the availability and suitability for the purpose of educational software in technological applications, and its simple design for user needs. With this study, it is anticipated that the increase of educational software that will be presented in national languages that are suitable for education programs and that transmit daily life will support learning by making it multi-dimensional.

ACKNOWLEDGEMENT

We would like to thank Dilek Erdem Yahşi, child development specialist, for her valuable contributions.

REFERENCES

- Akengin, G. (2011). Comparing traditional and computer assisted education in the teaching of colour to 6th grade students and determination of its retention. *Educational research and reviews*, 6(5), 432.
- Akman, B., Üstün, E., & Güler, T. (6). 6 yaş çocuklarının bilim süreçlerini kullanma yetenekleri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(24).
- Avcı, M. A. (2014). Görsel sanatlar (resim-iş) dersinde renk bilgisi konusunun materyal kullanılarak öğretimin akademik başarıya etkisi (Düzce ili uygulama örneği). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(5), 185-198.
- Bloom, B. (1956). *Taxonomy of educational objectives: The classification of educational goals – Handbook 1, Cognitive Domain*. New York, NY: David Mckay.
- Cantekin, S., Çağdaş, A., & Albayrak, H. (2000). *Okul Öncesinde Kavram Gelişimi Ve Bilişsel Etkinlik Örnekleri*. İstanbul: Ya-pa Yayınları.
- Chute R. Miksad J. (1997). Computer assisted instruction and cognitive development, *Child Study Journal*; 27 , 237.
- Clements, D. H. and Saramo, J. 2002. The role of technology in early childhood learning. *Teaching Children Mathematics*, 8(6);340-344.
- Çeken, B. (2016). Görsel cinas ve sosyal afişlerde kullanımı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(18).
- Çeken, B. (2020). İllüstrasyonun Afiş Tasarımında Kullanımı ve İllüstrasyon İçeren Afiş Tasarımlarının Çözümlemesi. *İdil*, 9(66), 285-295.
- Çeken, B., Ersan, M., & Tuğrul, D. (2018). Investigation of Basic Design Principles and Use of Color in Market Brochures. *Süleyman Demirel University Journal of Social Sciences Institute*, (31), 121-137.
- Çeken, B., & Ersan, M. (2019a). The Importance of Graphical User Interface Design for Children in Terms of Usability and Entertainment. *Journal of Art and Design*, 9(2), 216-233. [ps://doi.org/10.20488/sanattasarim.691084](https://doi.org/10.20488/sanattasarim.691084)
- Çeken, B. & Ersan, M. (2019b). Design approaches in graphical user interface. In Arapgirlioğlu, H., Akkaş, S. (Ed.), *Güzel Sanatlar Alanında Yeni Ufuklar* (Edition 1, 25-45). Gece Publishing.
- Çeken, B. & Ersan, M. (2019c) Minimalism versus maximalism in graphic design. In Dalkilic, M. (Ed.) *International Researches in Social Sciences and Humanities* (Volume 1, 53-64) Gece Publishing.
- Çeken, B., Mazlum, H. & Özbek, S. (2018). Mobil Uygulama Arayüz Tasarımlarında Tipografi Kullanımının İncelenmesi: Sosyal Medya Örneği. *I. Sada Disiplinlerarası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 47-58.

- Demir, N. (2007). Okul öncesi öğrencilerine renk kavramının kazandırılmasında bilgisayar destekli ve geleneksel öğretim yöntemlerinin karşılaştırılması. *Doctoral dissertation*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demir N. ve Kabadayı A. (2008). Erken yaşta renk kavramının kazandırılmasında bilgisayar destekli ve geleneksel öğretim yöntemlerinin karşılaştırılması. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 5(1).
- Demirel, Ö., Seferoğlu, S. S. & Yağcı, E. (2004). Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Dinçer, Ç. ve Ulutaş, İ. 1999. Okulöncesi eğitimde matematik kavramları ve etkinlikler. *Yaşadıkça Eğitim*, 62,6 -11.
- Egemen, A., Yılmaz, Ö., & İpek, A. K. İ. L. (2004). Play, toy and children. *Meandros Medical And Dental Journal*, 5(2), 39-42.
- Ergulec, F., & Kiremit, R. F. (2019). Tablet Bilgisayarların Okul Öncesi Dönemde Resim Çiziminde Kullanılması. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 15(1), 17-36.
- Ersan, M. (2016). Picture Books on Tablet Devices: An Analysis on Form and Content Features. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication* 6(2).
- Ellez, A. M., Girgin, G., Akamca, G. Ö., & Oğuz, E. (2010). Okulöncesi dönemde bilgisayar destekli eğitim: Renk ve şekil kavramlarının öğretimi. 19. *Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı 'nda sunulan bildiri*, Kıbrıs.
- Gümüş, S., & Okur, M. R. (2010). Using multimedia objects in online learning environment. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 2(2), 5157-5161.
- Gündoğan, A. (2014). Okul öncesi dönemde bilgisayar destekli eğitim projeleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34(3).
- Gürbulak, N. (2013). Okul Öncesi Öğrencilerine Renk Kavramını Kazandırmada Geçerli ve Yeterli Bir Eğitsel Yazılım Geliştirme ve Ölçme Çalışması. *Doctoral dissertation*. Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Güven, N. (1989), Okulöncesi Dönemde Matematik Eğitimi. 6. *Ya-Pa Okulöncesi ve Yaygınlaştırılması Semineri*. İstanbul: Eren Ofset, Ya-Pa Yayın Pazarlama.
- Hatunoğlu, Y., Hatunoğlu, A., & Avcı, M. A. (2014). Eğitim öğretim ortamında materyal kullanımının öğrenme sürecine etkisinin eğitsel ve psikolojik boyutu (Mardin ili uygulama örneği). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(1), 325-337.
- Hitchcock C.H. ve Noonan M. J. (2000). Computer-Assisted Instruction Of Early Academic Skills. *Topics in Early Childhood Special Education*, 20 (3).
- Işık, M., & Yağcı, M. (2011). E-öğrenme teknikleri ile örgün eğitimin desteklenmesi. In *5th International Computer&Instructional Technologies Symposium*, Elazığ: Fırat University.

- Kaçar A. Ö. Ve Doğan N. (2007). Okulöncesi eğitimde bilgisayar destekli eğitimin rolü. *Akademik Bilişim Kongresi*, Kütahya, Türkiye.
- Karabaş, Z. (2001). Ailenin Tutumu Önem Taşıyor. Bilgisayarınızın Çocuğunuzun Sosyal Gelişimine Artı Bir Değer Kattığını Biliyor Muydunuz. *Bebeğim Dergisi*, 59(10).
- Kol, S. (2012). *Bilgisayar destekli öğretimin (BDÖ) altı yaş çocuklarına zaman ve mekân kavramlarını kazandırmaya etkisi* (Doctoral dissertation, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Oguz, V., & Koksall Akyol, A. (2006). Çocuk eğitiminde Montessori yaklaşımı [Montessori approach in child education]. *Journal of Cukurova University Institute of Social Sciences*, 1(15), 243-256.
- Özdemir, Ş., Akadal, E., Çelik, S., & Reis, A. Z. (2013). Uygulama marketlerinin eğitim kategorisi altındaki uygulamalarının incelenmesi. *Akademik Bilişim*, Antalya, Türkiye.
- Pekçağlayan, N. (1990). Anaokuluna Giden 6 Yaş grubu Çocuklarına Uygulanan Klasik Eğitim Yöntemleri İle Bilgisayar Destekli Eğitimin Karşılaştırılması Olarak İncelenmesi, *Bilim Uzmanlığı Tezi*. Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Çocuk Sağlığı ve Eğitimi Programı., Ankara.
- Poyraz, H. ve Dere H. (2001). Okulöncesi Eğitimin İlke ve Yöntemleri. Achievement in General Science. *PhD thesis (unpublished)*. University of the Punjab, Lahore. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sancak, Ö. (2003) Okulöncesi Eğitim Kurumlarına Devam Eden 6 Yaş Çocuklarına Sayı ve Şekil Kavramlarının Kazandırılmasında Bilgisayar Destekli Eğitim ile Geleneksel eğitim Yöntemlerinin Karıştırılması. *Yüksek Lisans Tezi*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Sakin, A. (2001). Okul öncesi eğitimde bilgisayar destekli eğitim. *Uluslararası Eğitim Teknolojileri Sempozyumu ve Fuarı*, 28-30.
- Soja, N. N. (1994). Young children's concept of color and its relation to the acquisition of color words. *Child Development*, 65(3), 918-937.
- Tandoğan, M. ve Akkoyunlu, B. (1998), Çağdaş Eğitimde Yeni Teknolojiler, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Okul Öncesi Eğitimi Genel Müdürlüğü (2013), Okul Öncesi Eğitim Programı (36-72 Aylık Çocuklar İçin), Ankara.
- Uşun, S. (2000). Dünyada ve Türkiye'de bilgisayar destekli öğretim. *Ankara: Pegem A Yayıncılık*.
- Üstün, E., & Akman, B. (2003). Üç yaş grubu çocuklarda kavram gelişimi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(24).
- Yanpar Şahin, T., & Yıldırım, S. (1999). Öğretim teknolojileri ve materyal geliştirme, Ankara: Anı Yayıncılık. *Öğretim ve Eğitim Durumları İlişkisi*, 389.

- Yavuzer, H. (1992). *Resimleriyle çocuk*. Remzi kitabevi.
- Yıldız, H., & Sarıtepeci, M. (2013). Program Değerlendirme Modelleri Işığında Eğitsel Yazılımlar Üzerine Bir İnceleme.
- Yıldız, H., & Seferoğlu, S. S. (2013). Sayısal uçurumun önlenmesinde eğitimin işlevi ve bilişim teknolojileri öğretmenlerinin bu süreçteki rolü. *Middle Eastern and African Journal of Educational Research (MAJER)*, 3, 69-79.
- Yılmaz, Ü. (1991). *Renk psikolojisi* (Master's thesis, Anadolu Üniversitesi).
- Yıldız, H., & Seferoğlu, S. S. (2013). Sayısal uçurumun önlenmesinde eğitimin işlevi ve bilişim teknolojileri öğretmenlerinin bu süreçteki rolü. *Middle Eastern and African Journal of Educational Research (MAJER)*, 3, 69-79.
- Yılmaz, Ü. (1991). *Renk psikolojisi* (Master's thesis, Anadolu Üniversitesi).

Bölüm 18

BAŞLANGIÇ KEMAN EĞİTİMİNDE TEMEL ÖZELLİKLER

Ayşe Özlem AKDENİZ¹

¹ Doç, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Eskişehir/Türkiye,
e-mail: ozakdeniz@anadolu.edu.tr, ORCID: orcid.org/0000-0003-2383-7121

GİRİŞ

Keman eğitimi, müzik ve çalgı eğitiminin boyutlarından birisidir. Keman eğitiminin amacı; gelişim süreci içerisinde kendine güvenen, inanan, zor şeyleri denemeye kararlı, disiplinli, konsantre olabilen, müzikten her zaman hoşlanan, yetenekli ve müziğe karşı duyarlı bireyler yetiştirebilmektir.

Keman çalmayı öğrenmek ve öğretmek, diğer sanat dallarında olduğu gibi bir eğitim sürecini kapsar. Bu eğitim ve öğretimin etkili, başarılı ve kalıcı olabilmesi için birtakım ilkeler doğrultusunda olması beklenir. Ancak sanat eğitiminin “yaratıcılığa açık olması ve dar kalıplarla sınırlandırılmaması” gereğinden yola çıkarak, keman eğitiminde de özellikle öğretim yöntemlerini çalgıdan ve öğrenciden daha fazla verim almaya yönelik, sınırları geniş, aynı zamanda farklı disiplinlerden de faydalanarak yeniliklere açık olarak geliştirmek gerekir. Bu bağlamda keman eğitiminde öğretim yöntemlerine yönelik farklı arayışlar (çalma/çalışma yöntemlerine farklı alanlardan yeni boyutlar eklenmesinin performansa olası katkıları vb.) ön plana çıkmaktadır (Yağışan, 2008:7).

Başlangıç keman eğitiminde gerekli donanıma sahip nitelikli bir keman öğretmeninin rehberliği oldukça önemlidir. Öğretmenin öncelikli tutumu çocuklara kemana sevdirmek ve gerekli motivasyonu sağlamak olmalıdır. Öğrencinin ise öğretmenine güvenmesi ve yapılan uyarılara dikkat ederek düzenli çalışması gereklidir.

Keman eğitiminde en önemli etken usta-çırak ilişkisi olsa da öğrencinin kişisel yetenek ve becerileri nitelikli bir öğretmenin sahip olması gereken unsurlar kadar önemlidir. Disiplinli çalışma düzeni ve programlaması, kemanın kalitesi, müzik dinleme alışkanlığı ve buna bağlı olarak işitsel kazanımlar, ebeveynin desteği ve motivasyonu, teknik ve müzikal kazanımlar ve çevresel faktörler de keman eğitiminde önemli bir yer tutar.

Keman eğitimi almakta olan çocuklar aynı zamanda gelişim süreçleri içerisinde kendine güvenen, inanan, disiplinli, kolay odaklanabilen, sanatı ve müziği takdir edebilen, yetenekli, kendisini ifade edebilen, sosyal becerileri gelişmiş, işbirlikçi, sosyal, fiziksel, duygusal ve akademik olarak gelişmiş duyarlı bireyler olarak yetiştirilmelidirler.

Keman eğitimi genellikle küçük yaşlarda başlayan oldukça uzun ve zorlu bir süreçtir. Fiziksel yapısından dolayı üzerinde perde bulunmaması ve sadece 4 adet tele sahip olması, keman eğitiminde entonasyon olgusunu önemli bir sorun haline getirmektedir.

Keman çalan kişide bazı önemli niteliklerin bulunması gereklidir. Bunlar işitsel, fiziksel, algısal ve zihinsel olan temel niteliklerdir. Bu temel nitelikler öğrencinin müziksel algısını geliştirir ve iyi bir tekniğe sahip ol-

masını sağlar. Öncelikle iyi bir işitme duyusuna sahip olmak, özellikle perdesiz bir enstrüman çalan bir müzisyenin ihtiyaç duyduğu olmazsa olmaz bir özelliktir. Aynı zamanda ellerin parmakların yapısı, biçim ve orantısı, kasların gücü ve elastikiyeti keman çalabilmek için gerekli alt yapıyı hazırlayan fiziksel özelliklerdir. Fiziksel donanıma ek olarak, müzisyen için en önemli niteliklerden biri de ritim duygusudur. İşitme duyusu ile birlikte kendisini müziğe adanmak isteyen herkes için olmazsa olmaz bir özelliktir (Auer, 1980: 19).

Keman çalmada önemli iki unsur iyi bir tekniğe ve müzikaliteye sahip olabilecek edinimleri kazanmayı başarabilmektir. Sabırlı ve azimli olmak, düzenli ve disiplinli olarak nitelikli bir öğretici ile çalışmak, aile teşviki ve katılımını sağlamak ve boş vakitlerde kulak dolgunluğu sağlamak için klasik müzik dinlemek gerekir. Duygusal ve işitsel zekânın gelişmiş veya gelişime açık olması ve bu niteliklerin fiziksel koordine ile bir bütün halinde çalışması keman öğrencisinde olması gereken önemli niteliklerdir.

Bir çocuk öğrenmeye başladığında aşağıdaki faktörler iş başındadır:

Dinleme

Motivasyon

Tekrar

Adım adım ustalık

Bellek

Ebeveyn Davranışı

Bu ilkelerin her biri bir enstrüman öğrenmede de (piyano, keman, viyola, viyolonsel, çift bas, flüt, gitar, ses ve arp) etkin bir şekilde kullanılmalıdır (Akdeniz, 2017:266).

Öğrenciler kişilik, öğrenme stili, fiziksel yetenek, müzik geçmişi ve kişisel geçmişe göre farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar yetenekli bir keman öğretmeni tarafından anlaşılmalı ve doğru bir şekilde kullanılmalıdır. Yeterince özveri, uygulama ve yaratıcı öğretim, herhangi bir öğrencinin temel becerilerini geliştirebilmede önem bir rol oynar.

Herhangi bir disiplin alanında olduğu gibi, müzik eğitiminde de veya daha özeldi çalgı öğretiminde de öğrencinin öğrenmedeki sorumluluğu yadsınamaz. Bununla birlikte öğrencilerin çalgı çalma becerilerini edinmelerine ve geliştirmelerine yönelik olarak öğretmene düşen önemli sorumluluklar olduğunu da göz ardı etmemek gerekir (Deniz, 2015:90).

Bu öğretim şekli öğretmenle öğrenci arasındaki bireysel olan bilgi alışverişidir. Bu karşılıklı diyalog ne kadar anlaşılır olursa keman öğretimi de o derece sağlıklı ve verimli olur. Bunun yanında araç ve ortamla birlikte

akıl ve dikkat (zihinsel takip) keman öğretiminin temel ve özel faktörleridir (Büyükaksoy, 1997:1).

KEMAN EĞİTİMİNE BAŞLANGIÇ

Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzik dalında da keman çalmasını öğrenmek bir eğitim sonucu olur. Eğitimin ve öğretimin olduğu yerde amaç, ilke ve yöntemler söz konusudur. Özelliği bakımından keman öğretiminde iki önemli unsur vardır; biri, keman çalmasını öğrenmek isteyen kişi olan öğrenci, diğeri de öğreten kişi, öğretmendir. Bu öğretim şekli öğretmen ile öğrenci arasındaki bireysel olan bilgi alışverişidir. Bu karşılıklı diyalog ne kadar anlaşılır olursa keman öğretimi o derece sağlıklı ve verimli olur (Büyükaksoy, 1997:1).

Her şeyden önce keskin bir işitme duyusuna sahip olmak, özellikle perdesiz enstrüman çalan bir müzisyenin ihtiyaç duyduğu önemli bir niteliktir. Öğrencinin keman eğitimine başlayabilmesi için yeterli miktarda işitsel duyarlılığa sahip olması gerekmektedir. Aynı zamanda ellerin/parmakların yapısı, biçim ve orantısı, kasların gücü ve elastikiyeti keman çalabilmek için gerekli fiziksel özelliklerdir (Akdeniz, 2019:61).

Keman eğitime başlangıçta aşağıdaki öğeler büyük önem taşır:

Keman ve yayın yapısını tanıma

Keman seçimi ve öğrenciye uygunluğu

Duruş ve tutuş

Yay tutuş, çekiş ve yayın kontrolü

Sağ el teknikleri

Sol el teknikleri

Pozisyon geçişleri

Entonasyon

Motivasyon

Zihinsel Odaklanma

Galaman, bireyin keman öğrencisi olabilmek için gerekli olan katı kriterleri veya kuralları karşılaması gerektiğine inanır ayrıca aynı anda birçok teknik unsurun birbirine bağımlılığı veya ilişkisi olduğunu belirterek, bireysel olarak teknik unsurlara odaklanılmasının önemini savunur. Keman öğrencisi her ne kadar zihinsel olarak kendini eğitime hazır hissetse de fiziksel olarak hazır olmak Galaman için daha ön plandadır (Akdeniz, 2019:67-68).

Auer, güzel bir ton üretmek için öğrencinin doğal bir içgüdüye sahip olmasının gerekliliğine inanmıştır. Fiziksel yatkınlık, el ve kol kaslarının

yapısı ve kabiliyeti öğretmenin talimatlarını anlaması ve muhafaza etmesinin de önemini vurgulamıştır. O'na göre saf, doğal ve güzel bir ton yetkin öğretimin sonucudur (Auer,1980:19-22).

Keman çalma, sağ ve sol elin-kolun çok çeşitli ve çok boyutlu hareketleri ile kas, parmak ve beden koordinasyonunun üst düzeyde birleştiği bir eylemdir. Keman eğitimi süreci boyunca her iki el-kol için belirli hedef davranışların gerçekleştirilmesi, eğitim sürecinin temel basamaklarından birisi olarak ortaya çıkmaktadır (Kalender, Alpogut, Yandı, 2016:2311)

Müzikal tonlamayı iyi yapmak, özellikle başlangıç aşamasındaki bir müzisyen için çok gereklidir. Müzikal tonlama, daha fazla alıştırma yapması için müzisyeni dürtüler (motive eder). Evde ebeveyn eşliğinde yapabileceği basit alıştırmalarla, düzgün ve uygun çalma hareketlerini öğrenebilir ve güzel bir müzikal tonlamaya ulaşabilir (Akdeniz, 2015:112).

Kemanın ve Yayın Yapısı

Keman, bir sap dört tel ve telleri tutan parçalardan meydana gelmiş yetmiş ayrı ağaç parçasının akustik değerlere göre bir araya getirilmesi ile oluşmuş bir çalgıdır.

Kemanın güzel tasarımı ve şekli sadece süsü değil aynı zamanda kemandan güzel bir tını elde edebilmek için son derece önemlidir. Akustik olarak ise tüm gövde sesin en iyi şekilde güçlendirilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır (Akdeniz, 2019:40).

Keman: salyangoz, can direği, köprü, kuyruk, kuyruk bağı, bas bal-kon, tuşe, sap, burgu (kulak), çenelik, omuzluk ve tellerden oluşur.

Kemanın ses düzeni başka deyişle akordu, diyapazondan ya da aynı işlevi gören başka aygıttan alınan birim la sesi temel alınarak beşli aralığa göre yapılır. Beşli düzen adı verilen bu akort sistemine göre en incesinden en kalınına doğru teller; mi teli, la teli, re teli ve sol teli şeklinde isimlendirilir (Fayez, 2001:7-8)

Akça ağaç keman yapımında en çok kullanılan ağaçtır. Ağaçlarda bir zamanlar canlı olduğu için de başka bir canlı olan insanın duygularını kolay ve doğal bir şekilde yansıtabilme özelliğine sahiptirler. Keman sesi genelde kadın (insan) sesine benzetilir. Keman sesinin insanları derinden etkilediği herkes tarafından bilinen ve algılanan bir gerçektir. Günümüzde birçok dizi ve filmlerin duygusal sahnelerinde bu sesin kullanılması buna bir örnektir.

Keman yayı, ses üretmek için ayarlanmış iki ucu arasına kıl gerilmiş tahta bir çubuktur. Yay, kemanın kendisi gibi hazırlanmış ve her biri kendi işlevleri olan birçok parçadan oluşur. Başlıca öğeleri; uç, kıl, çubuk, sarma, ökçe ve burgudur (Akdeniz, 2019:59).

Keman Seçimi ve Öğrenciye Uygunluğu

Keman çalmaya başlarken ilk dikkat etmemiz gereken unsurlardan biri öğrencinin fiziksel yapısına ve özelliklerine uygun keman ve yay seçimi yapmaktır. Keman ve yayın öğrencinin fiziksel yapısına uygun olarak seçilmesi başlangıç keman eğitimi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu seçim aile veya enstrüman satıcısı tarafından değil, mutlak suretle keman öğretmeni tarafından yapılmalıdır. Kemanın tonu ve estetik yapısı ne kadar güzel olursa çalacağımız parçanın duygularının iletimi daha güzel ve etkili olacaktır. Bu yüzden keman ve yay seçimi yapılırken mutlaka öğretmenin de öğrencinin yanında olması gereklidir. Yetişkinler standart tam boy kemanlar (4/4) kullanırlar. Çocuklar için 3/4, 1/2, 1/4, 1/8, 1/10, 1/16 ve 1/32 boyutlarında kemanlar vardır.



Resim 1. Öğrencinin fiziksel yapısına ve özelliklerine uygun keman ve yay seçimi (kişisel arşiv)

Genç bir kemancı için uygun kemana ölçmenin iki yolu vardır. Öğrencinin sol kolu vücudundan tamamen uzaklaştığında, boyundan bileğe veya avuç içi merkezine kadar ölçün. Boyun-bilek ölçümü, öğrenci için en rahat boyutu gösterecektir. Avuç içi boyunu ölçümü, çocuğun çalması gereken en büyük enstrümanı belirler (Akdeniz, 2019:61).

Fiziksel yapısına uygun, tonu güzel bir keman ve yay seçildikten sonra ilk adımda genellikle doğru ve dengeli bir keman tutuşu ve sonra da

estetik ve doğru bir yay tutuşu ile başlanması önerilir. Bazen yay tutuştan da başlanabilir.

Duruş ve Tutuş

Bir öğrencinin başlangıç seviyesinde öğrendiği ilk beceri duruştur. Duruş, yeni başlayanlar için başarı oranı ve kalitesindeki tartışmasız en temel unsurdur.

Tüm keman çalışma teknikleri uygun keman duruşu ve tutuşu etrafında inşa edilmiştir. Keman çalmayı öğrenirken duruş son derece önemlidir. Kemana başlarken mükemmel duruş, kol açısı, yükseklik, baş yerleşimi ve vücut pozisyonlarının önemi vurgulanmalıdır. Çünkü keman çalmayı doğru şekilde öğrenme öğrencinin yeteneğini geliştirmede önemli bir rol oynar (Akdeniz,2019:74.).

Carl Flesh bacakların doğru bir şekilde konumlandırılmasının keman çalmada çok önemli bir işlevi olduğunu öne sürmüştür. O'na göre bacakları birbirinden bağımsız bir şekilde ayrı tutma pozisyonu estetik olarak hoş görünmese de fiziksel olarak en yararlı pozisyonudur (Arney, 2006:42).



Resim 2. *Simetrik ayak duruşu (kişisel arşiv)*



Resim 3. *Simetrik olmayan ayak duruşu (kişisel arşiv)*

İcra problemleri büyük ölçüde yanlış duruş ve tutuştan kaynaklanmaktadır. Bu, muhtemelen sağ el ve sol elde parmak basış ve accelitesini, yay tutuş ve sağ el yay tekniklerinin düzgün ve sağlıklı bir şekilde çalışmasını, devinimini ve koordinasyonunu engeller.

En iyi çalma pozisyonu, mümkün olduğunca az miktarda kas aktivitesini sağlamak için iyi bir dengeye sahip olmaktır. İyi bir dengeye sahip olmanın yollarından birisi ise iyi bir duruşa sahip olmaktır (Akdeniz,2019:75-77).



Resim 4. *Keman tutuşu (kişisel arşiv)*

Kemanın doğru ve dengeli bir şekilde tutulması da ilerleyen zamanlarda keman çalmada büyük problemler yaşamamak için önemli bir yer tutar.

Peki, doğru keman tutuşu nasıl olmalıdır? Öncelikle köprücük kemiğinin çene ile arasındaki yüksek omuz dayanağı, keman çene dayanağının yüksekliği ile aynı seviyede olmalıdır. Keman, sol el ile tutulmak koşuluyla yukarı kaldırılarak omuz ile köprücük kemiği arasına yerleştirilir. Bu esnada baş, çeneliğe serbest bir şekilde yaslanır. Kemanın doğru konumda olduğuna emin olmanın bir yolu da tuşenin düz bir şekilde yere paralel olmasıdır (Akdeniz, 2019:83).

Yay Tutuş ve Çekiş

Yay tutuşu, öğrencinin kişisel özellikleri, fiziksel yetenekleri el-kol yapısı, parmak esnekliği, denge, güç ve hassasiyeti sağlayacak bir şekilde yapılmalıdır. Bu son derece doğal olmalıdır.

Yay tutarken baş ve orta parmak karşılıklı durmalıdır ve başparmak kıvrık olmalıdır. Bu esnada serçe parmakta ökçe üzerinde, yuvarlak pozisyonda olmalı serbest olup olmadığı kontrol edilmelidir.

Yay çekilirken köprü ile tuşe arasında köprüye paralel olarak gidip gelmelidir. Bu çalışma ayna karşısında yayın doğru bir biçimde gidip gitmediğini kontrol ederek yapılırsa daha sağlıklı olur.



Resim 5. *Yay tutuşu (kişisel arşiv)*

Sağ El Teknikleri

Tüm sağ el hareketleri kemanın ayrılmaz bir parçası olan yay ile yapılır. Bu hareketleri yaparken sağ omuz ve kolun üst kısmı kaldırmamalıdır. Çekme, itme ve tel değiştirme hareketleri dirsekten başlatılmalı, kullanım yoğunluğu sırasıyla alt koldan başlatılarak, bilek ve özellikle de parmaklara doğru devinim arttırarak daha da aktifleştirmelidir.

Yay çalışmaları eserlerin karakteristik özelliklerini verebilmede en önemli unsurlardan biridir. Kemancının çalış esnasında kullandığı melodik dil yay tekniklerinin doğru ve etkin biçimde kullanılması ile doğrudan bağlantılıdır. Kemancı, yay şekillerini ve tekniklerini melodi ile uyumlu olarak yayın neresinde çalması gerektiğini iyi kavramış olmalıdır. Dinleyiciye melodik dilin aktarımı ancak bu şekilde gerçekleşebilir (Akdeniz, 2019:87).

Kemanda sağ elde detache, legato, staccato, martele, spiccato, ricochet v.b. yay tekniklerinin ve becerilerinin öğrenciye kazandırılması keman eğitiminde en önemli unsurlardan biridir.

Sol El Parmak Basış

Keman çalmaya yeni başlayan birçok kişinin yüzleşmekten korktuğu zorluklardan biri, kemanın bir perdesinin olmamasıdır. Kemancılar sadece kas hafızasına güvenirlir ve görünmez perdeleri zihinlerine programlamaya çalışırlar.

Sol el parmak basışı öğretirken hatırlanması gereken birkaç nokta vardır. Öncelikle daima öğrencinin doğru vücut duruşunu koruduğundan emin

olunmalıdır. Başlangıçta öğrenciler parmakların yerleştirilmesine odaklanırken duruşlarını ihmal etme eğilimindedirler.

Sol el parmak basma çalışmalarında en çok dikkat etmemiz gereken husus, notalara basarken parmaklarımızın dik, etli kısmıyla, yan yana paralel olacak şekilde ve diğer tellere dokunulmadan basılmasıdır.

Sol el parmak, bilek ve dirseğinin doğru bir konum alması, tuşe üzerinde 4 parmağımızı, özellikle de 4. Parmağımızı her an tele basacakmış gibi konumlandırmalıyız (Akdeniz, 2019: 86).



Resim 6. *Sol el parmak basış (kişisel arşiv)*



Resim 7. *Sol el parmak basış (kişisel arşiv)*

Pozisyon Geçişleri

Sol el tekniğinin önemli kavramlarından birisi de pozisyona doğru bir şekilde geçmektir. Kemanda pozisyon geçişlerinde; sol el parmak, bilek ve dirseğinin doğru bir konum alması, pozisyon geçişi yapacak olan parmağın öncelikli olarak tele net basarak başlanması ve devamında istenilen notaya gelinene kadar parmağın hafifçe tele dokunacak şekilde (flajole yapar gibi) kaydırılması ve istenilen notaya ulaşıldığında basışın tekrar netleşmesi gerekmektedir (Akdeniz, 2019:94).

Pozisyon geçişlerini öğrenmek uzun ve zorlu bir süreçtir. Ancak doğru bir tekniğe sahip olabilmek ve ilerleyebilmek için en önemli adımlardan biridir. Keman öğretmeni öğrencisine doğru tekniği incelikle ve özveriyle öğretilmelidir.

Entonasyon

Entonasyon, keman çalmanın oldukça önemli ama aynı zamanda da son derece zor bir yönüdür. Keman öğretmenin entonasyonu öğretmek için farklı stratejiler ve yaklaşımlar geliştirmesi gereklidir. Henüz doğru tonlamayı duymayı öğrenmemiş bir öğrenci, kötü alışkanlıkları ve kötü tonlamayı normalleştirerek tekrar tekrar ahenksiz çalışabilir. Başarılı bir öğrenmenin gerçekleşebilmesi için uygulama sırasında öğretmenin öğrencisini sürekli denetlemesi gerekmektedir.

Flesch'e göre entonasyon öğretiminde öğretmen, bu tekniğin gelişimi için öğrenciye bireysel duyma becerisinin, kapasitesinin ve kendini düzeltme dürtüsünün gelişmesi için zaman tanınmalıdır. Flesch entonasyonu hızlı bir şekilde düzeltmenin daha yoğun bir prosedür gerektirdiğini ve öğrencilerin genellikle mükemmele yakın bir entonasyonda çalmaya zorlandıklarını belirtmiş, sonuçta yapamadıklarında ise öğretmenin yanlış sesleri görmezlikten gelmeye başlamasının, öğrencinin çalışındaki diğer yönlerin de görmezlikten gelinerek öğrencide tembelleğe neden olduğunu kabul etmiştir (Arney, 2006: 53).

Motivasyon

Yeni bir şeyin nasıl yapılacağını öğrenmek, bazen hiçbir şeyi doğru yapamadığınızı hissettiğiniz zor bir giriş dönemiyle birlikte gelir. Bu, bir enstrüman çalmayı öğrenmenin açık ara en zor kısmıdır. Kabul edilmelidir ki öğrenci keman çalmayı sevsen bile, pratik yapmak bazen bir angarya gibi görünebilir. Bazen pratikle tükenmiş hissetmek tamamen normaldir. Başarısızlıkla başa çıkmak, öğrenmenin önemli bir parçasıdır. Başarısızlık, bizi doğru yöne götüren motive edici bir güçtür.

Başlangıç keman eğitiminde motivasyon önemli bir faktördür. Dikkat dağınıklığının sıklıkla yaşandığı günümüz dünyasında, günlük bir uygulama rutini geliştirmek oldukça büyük bir çaba gerektirir. Ancak ebeveynler ve öğretmenler çocukların uygulama alışkanlıklarında birçok olumlu motivasyon sağlayabilirler. Keman çalmaya devam edebilmesi için çocukların teşvik edilmesi önemlidir. Çocuklarını sevgiyle her gün pratik yapmaya teşvik eden ebeveynler ve öğretmenler bu yöntemle onların ilerlemelerinde en iyi sonuçları alacaklardır.

Bireysel çalışma sürecini öğrencinin etkili bir şekilde değerlendirmesi için öğretmenin öğrenciyi derslerde motive etmesi çok önemlidir. Bunun için öğretmenin derslerde kırıncı ve şiddetli eleştiriler yapmaması gerekmektedir. Her öğrencinin problemini iyi gözlemlemeli, çözümünü için gerekli önlemleri almalıdır (Akdeniz, 2019:70).

Zihinsel Odaklanma

Zihinsel odaklanma, öğrenilmesi gereken önemli bir kavramdır. Çünkü sessizce durabilen ve zihnini eylemlerine dâhil edebilen öğrencilerin kısa sürede daha başarılı olduğu bir gerçektir.

Bir kişi beynini vücuduyla birleştirdiğinde öğrenme oranı ve öğrenmenin etkinliği artar. Çünkü kişi kas hareketlerini sadece ezberlemeği değil, aynı zamanda da bu hareketleri kontrol etmeyi de öğrenir. Bu dönemde gerçekten olan şey, beyninizin kaslarınıza yeni bağlantılar kurmasıdır. Buna kas hafızası denir ve bir enstrümanı düzgün çalabilmek için önemlidir. Düşünerek tekrar, kas hafızasının gerçekleşmesini sağlayan tek şeydir.

Küçük çocuklar tipik olarak tek bir göreve uzun süre konsantre olmakta zorlanırlar. Bu süreyi kaliteli bir şekilde kullanmak, çocuğun ilgisini ve dikkatini çekmek için yaratıcı yollara ve faaliyetlere başvurmak öğretmenin sorumluluğundadır.

Keman eğitimi esnasında yapılan aktivitelerin hepsi aynı beceriyi öğretiyor olsa bile, çocuğun zihninin meşgul olması için yeterli çeşitliliğe sahip olunmalıdır.

Bazı yeni başlayanların keman pratiği sırasında yaptıkları en büyük hatalardan biri, odaklanabileceklerinden daha uzun bir çalışma süresi belirlemektir. Unutulmamalıdır ki başlangıç keman eğitiminde ara vermeden uzun süre çalışmaktansa sık sık pratik yapmak daha uygun olacaktır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Öğretmen öncelikle öğrencinin güvenini ve sevgisini kazanmalıdır. Bu ilişki öğrencinin kemana sevmesinde ve ilerlemesinde yardımcı olacaktır. Unutulmamalıdır ki öğrencinin kemana sevmesi başarıya giden yolun en büyük anahtarıdır.

Öğrencinin rahat edebileceği konforlu bir keman ve yay tutuşu birinci derecede önemli bir unsurdur. Yanlış duruş ve tutuş ileride muhtemel olarak birçok sorunlara neden olacaktır (kol ağrısı, kasılma, vibrato yapamama, pozisyona doğru bir şekilde geçememe ve spicato, saltato vb. yay tekniklerini yapmakta zorlanma).

Öğrencinin derslere düzenli olarak maksimum derecede katılımını sağlamak öğretmenin ana görevlerinden birisidir. Öğretmen öğrenciye yaklaşımında son derece sabırlı ve dikkatli olmalı, öğrenciyi gözlemlemeli, yorulduğunu gördüğü anda dinlenmesi için onun ilgi duyduğu konulara değinmeli ve bazen de küçük şakalar yaparak olabilecek dikkat dağınıklığını olası fiziksel ve ruhsal gerginlikleri azaltmaya çalışmalıdır.

Klasik müzik dinleme kültürü başlangıç seviyesindeki çocuğa aşılmalıdır. Bu aşılana kültür zamanla kulak dolgunluğu kazandırarak öğrencinin müzikal gelişimine katkı sağlayacak, farklı dönemdeki bestecilerin kendine özgü karakteristik yapıdaki eserlerini algılamasına yardımcı olacaktır.

Çocukların müzik dışında da bir hayatı vardır ve bu keman çalışmasını etkileyebilir. Öğretmenin bunu da dikkate alması önemlidir. Çocuğun ebeveynleri ile diyalog içerisinde olmalıdır.

Keman öğretmeni öğrencisinin ihtiyaçlarını merkeze almalı ve onların sahip olduğu yetenekleri de geliştirmesine yardımcı olmalıdır.

Çoğu çocuk iyi yapabildikleri ve bildiği şeyleri tekrarlamaktan hoşlanırlar. Tekrarlama, keman çalmada becerilerin kazanılması için gerekli bir

çalışma yöntemidir. Bu onlara güven verir.

Çocuklar muazzam bir motor becerisine sahiptirler. Bu doğru şekilde kanalize edilirse keman çalmada sağlam bir teknik ve temel geliştirmek için yararlı olacaktır (Akdeniz, Akdeniz, 2020: 1345).

Motivasyon, keman eğitiminde öğrencinin kemana ve müziğe duyacağı sevgi ve ilgi için gerek duyulan enerji kaynağıdır. Öğrencinin motive edilmeye ihtiyaç duyduğu durumlarda mutlaka öğretmen tarafından kullanılmalıdır.

Repertuvarda ve çalışma parçalarında öğrencinin kulağının aşına olduğu tanıtık melodileri de içeren etüd ve küçük parçalara yer vermelidir.

Genellikle bir kemancının becerilerini geliştirmesi yıllar sürebilir. Öğretmen öğrencisine karşı sabırlı olmalı, yeni öğretim yöntemleri üretebilmeli muhtemel sorunların üstesinden gelebilmek için azami gayreti göstermelidir.

Bu araştırmada başlangıç keman eğitiminde öğretmen- öğrenci ilişkisi irdelenmiş, temel eğitimde teknik ve müziksel özelliklerin geliştirilmesinin yolları araştırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz,A.Ö. ve Akdeniz, H.B. (2020). *Nitelikli Keman eğitiminde öğretmen Faktörü*. International Journal of Social and Humanities Sciences Research, 7 (54), 1338-1347.
- Akdeniz,H.B.(2015). *A Comparison of the Main Features of Suzuki and Traditional Violin Education*. Journal of Literature and Art Studies, February 2015, Vol. 5, No. 2, s.107-113 doi: 10.17265/2159-5836/2015.02.003s.107-113.
- Akdeniz, H.B. (2017). *Suzuki Metodu ile Keman Eğitiminin Kuvvetli ve Zayıf Yönlerinin İncelenmesi*. Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimleri Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler kitabı (10-12 Mayıs 2017/ İstanbul), Kültür Kitapları Serisi No:26, s. 263-273.
- Akdeniz, H.B. (2019). *Keman eğitimine yeni bir yaklaşım*. Gece kitaplığı, Ankara
- Arney, K. M. (2006). *A Comparison of the Violin Pedagogy of Auer, Flesch And Galamian: Improving Accessibility And Use Through Characterization And Index-ing*, Yayınlanmış, Yüksek Lisans Tezi, The University Of Texas.
- Auer, L. (1980). *Violin Playing as I Teach it (3rd ed.)*. Dover Publications, New York.
- Büyükaksoy, F. (1997). *Keman Öğretimde İlkeler ve Yöntemler*. Armoni, Ankara.
- Deniz, J., (2015). *Altı El Bir Piyano Öğretiminde İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Etkinliği: Bir Eylem Araştırması*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 15, s. 89-117.
- Fayez, S. (2001). *Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi*. Yurtrenkleri Yayınevi. Pozitif Matbaacılık, Ankara.
- Kalender, C., Alpagut, U., Yandı, A. (2016). *Öğrencilerin keman eğitiminde “Mini Detaşe” tekniğini kullanımlarında, yayın uzunluğunu ayarlamaları ve yerini belirlemelerinin değişen hızlarda değerlendirilmesi*. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 16 (İpekyolu Özel Sayısı), s.2310-2322.
- Yağışan, N. (2008). *Keman Çalmanın Bio Mekanik Analizi*. Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya.