



# GÜZEL SANATLAR ALANINDA ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER



|                              |                                                                                                                             |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Kitap Adı</b>             | <b>: Güzel Sanatlar Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler</b>                                                              |
| <b>İmtiyaz Sahibi</b>        | <b>: Gece Kitaplığı</b>                                                                                                     |
| <b>Genel Yayın Yönetmeni</b> | <b>: Doç. Dr. Atilla ATİK</b>                                                                                               |
| <b>Kapak&amp;İç Tasarım</b>  | <b>: Melek ZORLUSOY</b>                                                                                                     |
| <b>Sosyal Medya</b>          | <b>: Arzu ÇUHACIOĞLU</b>                                                                                                    |
| <b>Yayına Hazırlama</b>      | <b>: Gece Akademi</b>  <b>Dizgi Birimi</b> |
| <b>Yayıncı Sertifika No</b>  | <b>: 15476</b>                                                                                                              |
| <b>Matbaa Sertifika No</b>   | <b>: 34559</b>                                                                                                              |
| <b>ISBN</b>                  | <b>: 978-605-7631-57-2</b>                                                                                                  |

***Editör (ler)***

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU  
Öğr. Gör. Şükran BULUT  
Doç. Dr. Sinan SÖNMEZ

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 Akademi is a subsidiary of Gece Kitaplığı.

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. Gece Akademi, Gece Kitaplığı'nın yan kuruluşudur.

**Birinci Basım/First Edition ©Mart 2019/Ankara/TURKEY ©copyright**



**Gece Publishing**

**ABD Adres/ USA Address:** 387 Park Avenue South, 5th Floor, New York, 10016, USA

**Telefon/Phone:** +1 347 355 10 70

**Gece Akademi**

**Türkiye Adres/Turkey Address:** Kocatepe Mah. Mithatpaşa Cad. 44/C Çankaya, Ankara, TR

**Telefon/Phone:** +90 312 431 34 84 - +90 555 888 24 26

**web:** [www.gecekitapligi.com](http://www.gecekitapligi.com) — [www.gecekitap.com](http://www.gecekitap.com)

**e-mail:** [geceakademi@gmail.com](mailto:geceakademi@gmail.com)

## İÇİNDEKİLER

|                   |                                                                                                                                                               |    |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>CHAPTER 1:</b> | Sanat Eserlerinin 'Kitsch'leşmesi: Reklam Görsellerinde Kullanılan Sanat Eserlerinin Tüketim Kültürü Bağlamında Göstergebilimsel Analizi<br>AYÇA YILMAZ ..... | 5  |
| <b>CHAPTER 2:</b> | Ses Eğitimi Dersi Alan Öğrencilerin Öz Düzenleme Algılarının İncelenmesi<br>ERSİN TURHAL, CEMALETTİN BAYDAĞ .....                                             | 21 |
| <b>CHAPTER 3:</b> | Tiyatro Kostüm Tasarımı: Euripides'in "Troyalı Kadınlar" Oyunu Örneği<br>FATMA ÖZTÜRK, HANDAN BARAN.....                                                      | 39 |
| <b>CHAPTER 4:</b> | 18. YY. Avrupa Sahne Sanatları Kostüm Tasarımlarında Turquerie Akımının Etkileri Ve Bir Örnek Uygulama<br>FATMA ÖZTÜRK, CEREN ÖZ.....                         | 57 |
| <b>CHAPTER 5:</b> | Tanbur Eğitimi Bağlamında Geçmişten Bugüne Tanbur Üslupları<br>GÖKNİL BIŞAK ÖZDEMİR.....                                                                      | 91 |

|                   |                                                                                                                  |            |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>CHAPTER 6:</b> | Müzik Eserlerinin Sosyolojik Açıdan Çözümlemesinde İçerik Analizinin Kullanımı<br>İLKER KÖMÜRCÜ .....            | <b>99</b>  |
| <b>CHAPTER 7:</b> | Malatya Dokumaları (Halı ve Kilimde Teknik Özellikler)<br>SONGÜL ARAL .....                                      | <b>115</b> |
| <b>CHAPTER 8:</b> | The Importance of Discourse Components in The Creation of Narrative in Cinema<br>ALİ ÖZTÜRK.....                 | <b>139</b> |
| <b>CHAPTER 9:</b> | An Analysis Of American Mentality Through Its Cinema Focusing On Frank Capra Films<br>HİLAL SÜREYYA YILMAZ ..... | <b>159</b> |

# Sanat Eserlerinin 'Kitsch'leşmesi: Reklam Görsellerinde Kullanılan Sanat Eserlerinin Tüketim Kültürü Bağlamında Göstergebilimsel Analizi

**Ayça YILMAZ<sup>1</sup>**

## CHAPTER 1

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü,  
Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Resim-İş Öğretmenliği Programı-Eskişehir



## GİRİŞ

Sanat, tarih boyunca çok sayıda işlev üstlenmesinin yanı sıra içinde bulunduğu çağa, o çağın değerlerine, kurallarına ve sınırlamalarına meydan okudukça gelişmiştir. Bir pisuarın imzalanarak sergiye gönderilmesi, Mona Lisa'ya bıyık çizilerek sunulması bu meydan okumaya kanıt niteliğindedir. Günümüzde ise sanatın, Modernizm ve Postmodernizm içerisindeki gelişim süreciyle birlikte sanat, sanatçı, sanat eseri kavramlarının değişim/gelişim içerisinde olduğu söylenebilmektedir. Bu değişimin/gelişimin içinde bulunduğumuz sosyal yaşantı ve tüketim kültürü dikkate alındığında tekdüzeleştirmenin ve kitschleştiğinin farkına varmamak neredeyse olanaksız gibidir.

“Hızlı tüketimi sağlayan üretim sürekli olarak genişlemektedir (Dede, 2015, 19).” Bilimin ve teknolojinin egemen olduğu dünyada küreselleşmenin bir sonucu olarak insanların ilgilendiği şey genellikle tüketmek olmuştur. Küreselleşmeyle birlikte ortak bir kültür de oluşmaya başladığı ve bu ortak kültürün, tüketimin kültürü olduğu, toplumun beğenilerinin, ilgilerinin, eğilimlerinin yansımaları sonucunda yaşandığı söylenebilmektedir. İçinde bulunduğumuz bu tüketim toplumunda, oluşan ortak değer yargıları elbette sanat için de bir değişim göstermiştir. Sanat tarihinde eşsiz yerlere sahip olan birçok eserin bugün tüketim çılgınlığı içerisinde, *tüketim adına kitschleştirildiği* ve böyle kullanıldığı düşünülmektedir.

Bu çalışmada, günümüz tüketim kültüründe, tüketim nesnesi haline gelen sanat eserlerinin, tüketime teşvik eden reklamlarda nasıl kullanılmış olduğunun ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu amaç çerçevesinde, amaçlı örneklem yoluyla belirlenen üç reklam afişi göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

## Popüler Kültür ve Tüketim Nesnesi Haline Gelen Sanat

Sanatın tarihsel süreci boyunca sanat, sanatçı ve sanat eserinin tanımları farklılık göstermiştir. Bu farklılığın en önemli nedenlerinden biri ise sanatçının yaşadığı toplumun, sanatı görme biçiminin zamanla değişmesidir. Bu değişimin yaşanmasında, boyanın tüpe girişiyle birlikte sanatçının atölyesinden çıkmasından Sanayi Devrimi'ne kadar teknolojinin önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Günümüzde de yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte sanat, sanat eseri, ortaya konma şekli, kullanım alanı, anlamlarının değiştiğini görmek olasıdır. “Modernizm sanat ve toplum hayatında önemli gelişmelerle birlikte hızlı adapte olunan bir tüketim kültürünü de beraberinde getirmiştir” (Özescici, 2018, 112). Modernizmin ardından postmodernizmle birlikte gelen içinde yaşadığımız popüler kültürün de bir sonucu olan tüketim toplumunun,

sanatın sunulma şeklinin de değişmesine neden olduğu düşünülmektedir. “Küresel sermayeler markalar aracılığıyla sürekli toplumsal tüketimi zorlamaktadırlar. Bu zorlamadan sanatın etkilenmemesi mümkün değildir” (Örs, 2017, 142). Günümüzde yalnızca çağdaş sanatçıların eserleri değil, sanat tarihinde yer edinmiş ünlü eserlerin de reklamlar aracılığıyla bu tüketim çılgınlığına dahil edildiği görülmektedir.

Postmodernizmle birlikte hayatımıza giren popüler kültürün neden olduğu kültürel dönüşüm, günlük yaşamda insani ilişkiler yerine nesnelerle ilişkilerle dönüşmüştür (Örs, 2017, 145). Bireylerin nesnelerle olan ilişkisini sağlamlaştırmak adına kullanılan en belirgin yolların birinin de reklamlar olduğu aşikardır. “Popüler kültür, insanları tüketmeye teşvik eder; bunu gerçekleştiremediği sahalarda ise bir özenti meydana getirmeyi amaçlar” (Coşgun, 2012, 838). Her şeyin kolay ulaşılabilir hale geldiği günümüzde, ürünlerin kolay tüketilebilir olması ve gündelik hayatımızın içerisine sızmasıyla beraber, reklam endüstrisi de önüne geçilemez bir hal almıştır (Örs, 2017, 144). Artık tüketme arzusunun reklamlarla daha üst safhaya taşımak amacıyla ürün reklamının, aynı/benzer ürün reklamlarından daha yaratıcı, farklı, hedef kitleye kendini özel hissettirecek şekilde tasarlandığı görülmektedir.

“Kişinin kendisi değil, tükettiği ve kullandığı nesnelere göre değerlendirildiği bu dönemde, güncel tüketim malzemeleri, teknoloji ve buna bağlı olarak da pazarlama sistemi en önemli olgu haline gelmiştir (Örs, 2017, 144).”

Ürün reklamları, bireylerin içerisinde var oldukları toplumun kültürel değişim ve gelişimlerinden etkilenecek şekilde şekillenmektedir. Aynı zamanda tüketici olan bireyin ihtiyaçlarını da şekillendirme özelliği olan reklamlar, bireyin satın alma davranışını da etkilemektedir. Reklamlar elbette ki satın alma davranışını etkileyen tek unsur olmamakla birlikte kültür birikimi, kendisini konumlandırması, ideoloji, ekonomi gibi unsurların yanı sıra satın alma davranışını şekillendiren en etkili unsurlar arasında yer almaktadır.

Toplumdan bağımsız olarak yaşayamayan bireyin, var olduğu toplum içerisinde de kabul görmek, onaylanmak istemesinden daha doğal bir şey yoktur. Bu sebeple birey hem kendine yakıştırdığı hem de onay alabileceği, kendini çekici kıldığını düşündüğü, imajlara bürünmektedir (Örs, 2017, 147). Belli bir gruba üye olabilmek söylemi, reklamların tam da üzerinde durduğu noktadır. Günümüzde tüketicinin kendini ayrıcalıklı hissetmesini, toplum içerisinde kendini üst sosyo-kültürel yapı içerisinde görmesini sağlayabilmek için ürün reklamlarında sık sık sanat eseri görselleri veya bu eserlere atıfta bulunacak senaryolar karşımıza çıkmaktadır. Reklamlarda sanat eseri kullanımı bireyin kendisini özel, kültürlü, sanat algısı yüksek olan bir zümreye ait hissetmesine olanak sağlamakta ve bu durum tüketiciciyi reklamı yapılan ürünü sa-



tın almaya teşvik etmektedir. Bu teşvik sağlanmaya çalışılırken; tarihte kendisini kanıtlamış bir sanatçının ortaya koymuş olduğu, biriciklik, özgünlük gibi onu “sanat eseri” olarak konumlandırılmasını sağlayan unsurların bağlamından koparılmakta ve sanat eseri ticari bir metaya dönüştürülmektedir. Şahin’in (2016) değerlendirmesi de bu anlamda dikkat çekici görülmektedir:

19. yüzyılda belirmeye başlayan modernizm ve sanatı ticari bir meta kültürüne dönüştürme çabaları, kapitalist kültürün bir sonucu olarak popüler kültürü ortaya çıkarmış; böylece halkın genelinin sahip olduğu estetik beğeni düzeyi sanat eserlerinin üretilmesi veya ortaya sanat niteliği olmayan ürünlerin çıkmasına neden olmuştur. Endüstrileşmenin getirmiş olduğu heyecanlı makineleşme dürtüsü yüksek kültür nesnesi olan sanat eserlerini ucuz yollarla yapılmış taklitlere dönüştürmüş ve bir pazarlama nesnesi haline getirmiştir (Şahin, 2016, 3).

Sanat eserlerinin pazarlama nesnesi haline dönüşmesi sonucunda eserlerin Kitsch olarak karşımıza çıkmasına neden olmuştur. Kitsch ile ilgili olarak literatürde farklı betimlemeler mevcuttur.

Yardımcı’ya (2001, 166) göre Kitsch, gerçek sanattan duyduğu hayranlığı daha abartılı, albenili bir şekilde ortaya koyarken, kimilerine göre çağın yorumuna uzak kalan, içeriksiz, özentili ürünler, kimilerine göre zevkli ürünlerdir. Çünkü kitlelerin paylaşabileceği türden duyguları bünyesinde barındıran Kitsch, kişilerin belleklerine kazınmış oldukları temel imgelerden türemek zorunda yani alışılmamış değil alışılmıştan yola çıkmaktadır.

Sözlüklerde yer alan tanımına göre ise özellikle çağımız için geçerli olan bir resim kavramı olduğu söylenmektedir. Kökeni Almanca olan bu kavram; hiçbir estetik değer taşımayan, belli bir zevki yansıtmayan sanatsal üretimler için kullanılır (Eroğlu, 1997, 180).

Can’a (2017, 249) göre de Kitsch’in özünde barındırdığı duygusalılık, izleyene, dolaylı yollardan değil, doğrudan iletilmelidir. Duygusalılığı yaratan öğeler bireysel tercihlerle belirlenen şeyler değil, evrensel olarak kabul gören şeyler olmalıdır. Çalışmada tüketim kültürünün etkisiyle sanat eserlerinin reklamlarda meta olarak kullanılmasının nedenleri arasında hedef kitlenin duygusal olarak kendilerini üst soso-kültürel sınıfa ait hissetmesine odaklanıldığı ve bunun nasıl uygulandığı diğer bir ifadeyle nasıl kitschleştirildiği göstergebilimsel değerlendirmeyle ortaya konulmuştur.

## **Reklamlarda Kullanılan Sanat Eserleri ve Göstergebilimsel Analiz**

Göstergebilimsel çözümlemede *Roland Barthes*’ın geliştirdiği düz anlam ve yan anlam çözümlemelerinden yararlanılmıştır.

Günümüzde reklamlar aracılığıyla yaşanan ileti kirliliği nedeniyle markalar ürünlerinin dikkat çekmesi ve kalıcı olması için yaratıcı, anlam yüklü reklamlar kullanmaktadır. Bu kalıcılığı yaratabilmek için markaların, iletilen mesajın dikkat çekiciliğini, akılda kalıcılığını arttırmak için kullandığı göstergelerin önemi artmaktadır.

“Kültürel kodlarla gerçekleştirilen iletişimin her türü, göstergeler ve kodlar içermektedir. Göstergeler sistemini çalışan, göstergelerin ne olduğunu ve nasıl işlev gördüğünden söz eden ve her türlü metindeki anlamları bulmayı amaçlayan göstergebilimin temelde üç ögesi bulunmaktadır: Gösterge, gösteren ve gösterilen (Kaya, 2012, 87)”.

“En basit tanımında gösterge; kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişimde bulunan araçtır (Parsa ve Parsa, 2004, 15)”. Gösteren, gösterge ve gösterilen ilişkisinin anlaşılabilmesi adına Ronald Barthes’ın gül örneği önemli görülmektedir. Bu örnekte ‘gül’ canlı bir nesne olarak tanımlanmaktadır. Ancak, sevgiliye verildiğinde, romantizmi ve aşkı ifade etmektedir. Bu durumda *gösteren* durumuna taşınan gül, hediye edildiğinde bir *gösterge* olur ve yüklenen romantizm, aşk anlamı ise *gösterilendir*. Diğer bir ifadeyle, gösterge bir aracı olma niteliği taşıırken, gösterilen göstergeye yüklenen anlamı oluşturmaktadır. Bir gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki nedensizdir ve metinlerdeki anlamı çözebilmek için söz konusu gösterenlerin anlamları öğrenilmelidir (....., Batı, 2010, 108).

“Görsel metaforlar reklam sektöründe sıkça kullanılmaktadır (Parsa ve Parsa, 2004, 69)”. Ürün reklamlarında da kullanılan sanat eserleri veya sanat eserlerine yapılan göndermelerle ürünün değeri sanat eseri kadar artırılmak amaçlansa da gösterge, gösteren ve gösterilen unsurlar göz önüne alındığında eserlerin değerinin basitleştirildiği görülmektedir.

Çalışmada göstergebilimsel analiz ile incelenen reklamlar, amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. “Zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak tanıyan amaçlı örneklemede; incelenecek dokümanların, görüşülecek kişilerin seçiminde, daha çok araştırma konusuyla doğrudan ilgili olup olmadıklarına bakılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, 127)”. Çalışmanın amacı doğrultusunda tüketim kültürü içerisinde, tüketim çılgınlığına yönlendirmek adına kullanılan ve kitschleştirildiği düşünülen 3 eser ve bu eserlerin kullanıldığı reklamlar ele alınmıştır. Ele alınan reklamlardan ilki Samsung Dijital Kamera reklam afişi, Van Gogh ve eseri, ikincisi Ikea markasının reklam afişi, Leonardo da Vinci’nin Salvator Mundi adlı eseri ve üçüncüsü Mirador del Alto adlı restoranın reklam afişi, Salvador Dalí’nin Belleğin Azmi adlı eseridir.

Belirlenen reklamların gösterge bilimsel analiz ile incelenmesi sonucunda elde edilen bulgular şu şekildedir:

### ***Samsung NX Mini Kamera Reklam Afişi ve Van Gogh***

Samsung'un Leo Burnett firması tarafından Zürich'de yayınlanan reklam afişinde; kızıl saçlı ve sakallı, takım kıyafetli bir erkek, fotoğraf makinesi ile objektifi kendine bakacak şekilde tutarak özçekim (selfie) çakıyor. Fotoğraf makinesinin ekranı da fotoğraf çeken kişiye dönük ve ekrandaki görüntüye dikkatli bakıldığında Van Gogh'un oto-portresi olduğu görülmektedir. Afişte göze çarpan diğer detaylar, penceren vuran ışık ve ışık ile figürün saçının aydınlanması. Canlı gibi duran ve yine ışığın aydınlığının devam ettiği sarı renkli çiçekler ve saksısı, saksının yanında kül tablası ve pipo. Sarı ve mavi tonların hakim olduğu afiş, "For self-portraits. Not selfies." sloganı ve marka ile tamamlanmıştır. Aynı zamanda fotoğraf makinesini tutan elin üzerinde de yine sarı ve mavi tonlarda boya olduğu görülmektedir.



**Gösteren:** Fotoğraf makinesi, bir erkek figür, figürün ellerindeki boya, ayçiçekleri, pipo, fotoğraf makinelerinin ekranında figürün oto portresi, logo, slogan, hakim olan sarı ve mavi renk.

**Gösterilen:** Sanat, sanat eseri, estetik, renk kalitesi, marka değeri.

**Yan Anlam:** Afişte yer alan figürün, kızıl saçları ve fotoğraf makinesinin ekranındaki görüntüsüyle birlikte ünlü ressam Van Gogh olduğu görülmektedir. Afişte masanın üzerinde yer alan ayçiçekleri, ressamın en ünlü eserlerinden olan *ayçiçekleri* tablosuna gönderme yapmaktadır.



Ayciçekleri – Van Gogh

Yine masanın üzerinde ressamın sürekli kullandığı bilinen piposu da kim olduğuna dair yapılan göndermeleri güçlendirmektedir. Aynı zamanda figürün çekim yaptığı elinde boya izleri bulunmaktadır ve bu, figürün bir ressam olduğunun altını tekrar çizmektedir. Yalnızca bir gösterenle yetinmeyip farklı ipuçları vererek hedef kitlenin en azından bir yerden ressamı tanınması hedeflenmiştir. Bu ip uçlarından birisi de kullanılan renklerdir. Ressamın çalışmalarında kullandığı ve kimliğinin bir tanımlayıcısı haline gelen renkler mavi ve sarıdır.

Afişte kullanılan sloganda ise “For self portraits. Not selfies.” Denilerek, kameranın özçekim için değil *oto portre* çekimi için olduğu söylenmektedir. Burada yer alan “not selfies”, çekim türünün anlamını basitleştirmekte ve diğer cümlede *oto portre* diyerek kullanıcının kendi fotoğrafını çektiğinde sıradan şekilde fotoğraf çekmekte olmadığını, bir ressamın *oto portresi* gibi *sanat eseri* çektiğine inandırmaktadır. Bu durum, ürünün kullanıcıyı değerli hissettirmek, özçekim değil *oto portresini* yapmak kadar özel olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır.

Bu vurguyu yapmak için kullanılan yöntem, afiş görselinin hazırlanma şekli ve görsellerin seçimi, hedef kitleye kendisini seçkin, özel hissettirmek adına yapılmaktadır. Fakat sanat eserinin bu amaçla kullanılması esere nasıl bir etki yapmaktadır? sorusunu akıllara getirmektedir. “Günümüzde gelişen teknoloji ile yağlıboya resim dilini reklam klişelerine çevirmek kolaylaşmıştır” (Örs, 2017, 153) diyen Örs, rek-

lamlarda sanat eseri kullanımında çoğu zaman yapılan basitleştirme yanılışmasına düşüldüğünü ima etmektedir. Bunun yanı sıra Kitsch, “modern çağda ortaya çıkan bir olgu olarak sanat eserlerinin yozlaşması ve metalaşması ile doğrudan orantılıdır (Şahin, 2016, 4)” diyor Şahin’in de bu görüşü desteklediği düşünülmektedir. Samsung Dijital Kamera reklam afişinde de bu fotoğraf makinesiyle sanat eseri gibi fotoğraflar çekilebileceğini düşündürmek için tasarlanmış olsa da kullanılan esere fotoğraf makinesinin deklanşörüne basmak kadar *basit/kolay* bir eser imajı verdiği düşünülmektedir.

### İkea Reklam Afişi ve Leonardo da Vinci

İkea’nın Acne isimli reklam ajansı tarafından 2017’de yayınlanan reklam afişinde; Leonardo da Vinci’ye ait olduğu bilinen ve *yeniden keşfedilen* olarak nitelendirilen resim, afişin tam ortasında görülmektedir. Resmi çevreleyen altın renginin hakim olduğu bir çerçeve göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra resmin hemen yanında çerçevenin fiyatı konumlandırılmıştır. Afişte, resmi inceleyen iki figür görülmektedir fakat figürlerin yalnızca silüetleri vardır. Buna rağmen figürlerin dikkatle resmi incelediği bellidir. Görüntünün alt kısmında “When you spend \$450 million on a painting but dont like the frame” sloganı yer almaktadır ve sloganın hemen altında logo konumlandırılarak görsel tasarım tamamlanmıştır.



**Gösteren:** Tablo (Leonardo da Vinci’nin “*Salvator Mundi*” adlı eseri), çerçeve, çerçevenin fiyatı, iki adet izleyici silüeti, logo, slogan.

**Gösterilen:** Sanat, sanat eseri, marka değeri, şıklık.

**Yan Anlam:** Reklam afişinin tam ortasına konumlandırılmış görsel, Leonardo da Vinci'nin 2005 yılında *tekrar keşfedilen* Salvator Mundi adlı eseridir. Eser afişte de gerçekte olduğu gibi müzede sergilenmektedir. Hedef kitleye bunu düşündürten en güçlü nedenlerden biri resme bakan izleyici siluettleridir, kim oldukları belli değildir fakat dikkatle eseri incelemektedirler. Eser, gerçekte olduğu gibi altın süslemeli bir çerçeve içerisinde sergilenmektedir. Kullanılan bu renk, içerisine konulmuş olan resme değer katmaktadır. Bu durum da zaten çok değerli olan bir eserin daha da değerli görünmesini sağlamaktadır.



Bununla birlikte afişte, eserin hemen yanında çerçevenin adı ve fiyatı yazmaktadır. Afişin sloganı olarak da "bir resme 450 milyon dolar harcayıp da çerçeveden hoşlanmadığınızda" denmekte ve hemen altında markanın logosu yer almaktadır. Bir resme bu kadar büyük bir ücret ödediğinizde çerçeveden hoşlanmazsanız vurgusuyla eserin gerçekte sergilendiği çerçevenin değeri düşürülmekte ve bunun yerine bu kadar değerli bir eseri 10 dolarlık bir çerçeveye de sergilenebileceği söylenmektedir. Fakat gerçekten 450 milyon dolar harcanan bir resim 10 dolarlık bir çerçevede sergilenmek istenir mi? Bayhan'ın (2011, 225) modern reklamcılık, gereksinimleri gidermeye değil, gereksinimler yaratmaya; eski kaygıları yatıştırmak yerine yenilerini üretmeye çalışır söylemi aslında bu soruya bir yanıt niteliğindedir.

Reklamın yaratıcı ekibinin başında yer alan Morten Kjaer, bir fotoğraf, baskı veya bir resimle gösteriş yapmak istediğiniz zaman İkea'nın size önereceği çok sayıda çerçeve var, sergilemek istediğiniz resim 1490'lardan olsa bile demektir. Bu söylem, 450 milyon dolar harcanan, 1490'lardan kalan ve ünlü ressam Leonardo da Vinci tarafından yapılmış olmasına rağmen ancak İkea ile sergilendiğinde değerli görünecektir algısı yaratmaktadır. Tüketim kültüründe insanların doyuma

ulaşması mümkün değildir diyen Yanıklar (2010, 32), ikna görevleri çerçevesinde reklamların, daha tipik olarak metaların orijinal kullanım değerini ortadan kaldırdıklarını söylemekte ve incelenen bu afişte eserin orijinal çerçevesini değersizleştirdiği görüşüne destek çıkmaktadır. Bunun yanı sıra pazarlanan ürünlerin birer metaya dönüştüğünü de onaylamaktadır. Ayrıca reklamı hazırlayan ekibin başında yer alan Kjaer'in, söylemiyle birlikte yarattığı algı nedeniyle sanat izleyicisinin gözünden bakıldığında eserin artık nerede konumlandığı sorgulanmaktadır. Bu ve bunun gibi soruların neticesinde, reklamı yapılan ürünü sanat eseri değerliliğine ulaştırmak adına yapılan hamlelerin çoğunlukla eserin değerini tartışılabilir hale getirdiği düşünülmektedir.

### ***Mirador del Alto Restoran Reklam Afişi ve Salvador Dali***

Mirador del Alto Restoran'ı için Unitas isimli reklam ajansı tarafından 2009'da yayınlanan reklam afişinde; merkezde konumlandırılmış bir adet servis tabağı, tabağın içerisinde bir porsiyon pasta, pastayla birlikte servis edilen meyveler-soslar ve çatal görülmektedir. Pastanın, servis tabağıyla birlikte sunulma şekli bir masanın kenarından eriyormuş gibi tasarlanmıştır. Masanın sınırları net olmamakla birlikte tabağın erimiş ve akıyormuş gibi görünen hizasında keskin bir çizgi ile belirtilmiştir. Bunun yanında, afişin sağ orta kısmına slogan ve restoranın adı yazılarak tasarım tamamlanmıştır.

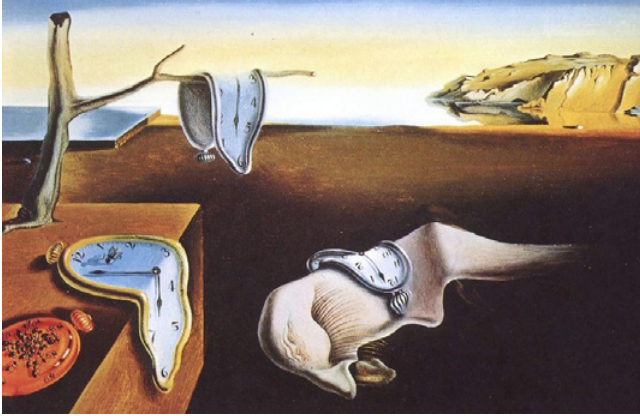


**Gösteren:** Erimiş görünen beyaz tabak, erimiş görünen çatal, bir porsiyon meyveli pasta, erimiş görünen meyveler, tabaktan akan soslar, slogan. Beyaz renk.



**Gösterilen:** Sanat, sadelik, estetik, zarafet, marka/ürün değeri

**Yan Anlam:** Fotoğrafta yer alan tabağın, çatalın ve meyvelerin bir kısmının erimiş gibi gösterilmesi, Salvador Dali'nin Belleğin Azmi adlı eserinin ilk akla gelen şey olması için kullanılmıştır. Bu eserde yer alan saatler erimiş olarak resmedilmiştir ve hacimsiz, çok hafif, neredeyse hiç ağırlıkları yokmuş gibi görünmektedirler. Reklam görselinde kullanılan tabak, çatal ve meyve, Dali'nin bu eserindeki gibi kullanılarak tatlının kalorisiz, hafif olduğunu temsil etmektedir.



Belleğin Azmi – Salvador Dali

Öte yandan görsel anlatımı destekleyen en önemli unsur olan renk, bu reklam fotoğrafında da işlevini yerine getirmiş ve okuyucu algısını beyaz renge yüklenen anlamla bütünleştirerek, restorana olan güvenin arkasında durdukları izlenimiyle birlikte bu karede yer alan nesnelerin temiz, hafif, lezzetli olarak algılanmasına neden olmuştur. **“Art & Gastronomy”** sloganıyla verilen mesaj, **Mirador del Alto** adlı restoranda bizleri, yemek bilimi, iyi yemek sanatı anlamına gelen gastronomi ve sanatın birleştiği bir mutfağın beklediğidir.

Bir adet tabak ve bir porsiyon pastanın görsel sunumunda alışlagelmiş, sıradan bir reklam fotoğrafı kullanmak yerine sanat eserine gönderme yaparak kullanılan bir reklam görseli seçimiyle de hedef kitleye kendilerini seçkin, özel, kültürlü hissettirmek amaçlanmıştır.

Tüm bu imgeler bir bütün olarak değerlendirildiğinde reklamda ‘iyi yemekten ve sanattan anlayan’ bir hedef kitleye gönderme yapıldığı söylenebilmektedir. Bu ise estetik değer yargılarına sahip, kültürlü bir cemiyete dahil olan, aynı zamanda da özel, zarif bir ruha sahip olan kişilerin gidebileceği bir restoran olduğu algısını oluşturmaktadır. Oluş-



turulmak istenen algının başarıya ulaştığı ancak bu algının, bireylerin toplum içindeki statüleri, tükettikleri nesnelerle ölçülmekte (Bayhan, 2011, 221) olduğu gerçeğiyle gönderme yapılan sanat eserlerinin bu amaç uğruna kullanıldığı düşünülmektedir. Günümüzdeki tüketim şekli, kişilerin temel ihtiyaçlarının giderilmesinden çok, toplum içindeki yerlerini belirlemeye yarayan bir gösterge niteliği taşımaktadır diyen Bayhan (2011, 225), sıradan bir restoranda değil, Mirador del Alto adlı restoranda pasta yenmesi gerektiği vurgusuna yapılmak istenen eleştiriyi açıklar niteliktedir. Pastanın Mirador del Aldo restoranında yenmesi gerektiği algısı, hedef kitlede başka restoranların sıradan olduğu, değersiz olduğu algısını oluşturmakta ve bu durum hedef kitleye kendilerini özel hissetmeleri için sadece oraya gitmeleri gerektiği güdüsü oluşturmaktadır. Bu güdü de bireylerin toplum içerisindeki statülerini arttırmak için, tüketim çılgınlığına sürüklenmeleri ile sonuçlanmaktadır. Yani birey, tüketimin temel unsuru olarak ele alınıp, şahsi özellikleri bakımından tüketim eğilimli özellikleri ile kullanılır ve sadece tüketim boyutunda anlam kazanır (Bayhan, 2011, 226).

## SONUÇ

Toplum içerisinde üretilen ve gelecek nesillere aktarılan gelenek, görenek, düşünce, sanat değeri gibi değerlerin toplamı olarak kabul edilen kültür; toplumsal, teknolojik değişimler gibi olaylardan etkilenerek şekillenmekte ve evrilmektedir. Bunun en somut örneğini ise yirminci yüzyılda görmek mümkündür. Çünkü, 20.yüzyılın ilk yarısında dünyamızda büyük değişimler, sosyal siyasal ekonomik dönüşümler ve devrimler ikinci yarısında ise, devrimlerin çoğunun yok oluşunu hazırlayan değişimler gelişimler yaşanmıştır. Yaşanan sanayi devrimi sonrasında üretim makineleşmesi farklı bir tüketim anlayışı ortaya çıkarmış ve özellikle 1980'li yıllardan sonra çok irdelenen 'tüketim toplumu', 'tüketim kültürü' olgularını da beraberinde getirmiştir (Güvenç, 2011, 25; Dağtaş, 2006, 6).

Tüketim yeni dünyanın ideolojisi olarak tanımlanmakta ve 'daha fazla tüketim, daha fazla üretim ve daha fazla refah' anlamına gelmektedir. Jean Baudrillard, tüketim toplumunun tek nesnel gerçekliğinin tüketim fikri olduğunu düşünmektedir. Çünkü toplum, tükettiği ölçüde kendini yeniden düşünsel düzeyde üretebilmektedir. Böylelikle, tüketim kültürünün değerleri yeniden üretilmiş olmaktadır (Kula, 2012, 509). Tüketim toplumu nesneleri tüketerek bir değer yaratmakta, yarattığı bu nesneleri kullanacak olan tüketicileri ise yaşam tarzlarına eklenerek ortaya çıkarmaktadır. Daha fazla tüketimin daha fazla üretim ve daha fazla refah ve mutluluk anlamına geldiği, toplumun tek gerçekliğinin tüketim düşüncesi olduğu ve her defasında yeniden üretildiği, tüketimin imajlar üzerinden gerçekleştiği, bireylerin yaşam

tarzlarına, boş zamanlarına yaşam sebebi olarak nüfuz eden tüketim, “kapitalizmi meşrulaştıran, sağlam bir kapitalizm ideolojisi (Bocock 1997’den akt. Kula, 2012, 510)” olarak sürekli kendini yeniden üretmektedir.

Bu yeniden üretim; medya dizi, haber ve yarışma programları, reklâmlar gibi medya içerikleri ile bireylere *yeni ve moda* başlıkları altında sunulmakta; işaret edilen yaşam biçimleri, kişilik biçimleri, gündelik yaşam pratikleri, ürünler, giyim ve yeme-içme alışkanlıkları, estetik algısı ve sanat anlayışı popüler bir hal almaktadır. Sanat tarihinde eşsiz yerlere sahip olan birçok eser, *tüketim kültürü* içerisinde orijinal (asıl) değerinden uzaklaştırılarak tüketim odaklı kurgulanarak bireye (tüketiciye) sunulmaktadır. Bunu sonucunda ise sanat algısı ve sanat eserleri yozlaşmakta, metalaşmakta, diğer bir ifade ile *kitsch*leşmektedir.

Üst düzey sanat anlayışından daha ziyade toplumun alt kesimlerine de indirgenerek beğeni kazanan, ucuz olan ve satın alınabilen, aynı zamanda sanatsal bir yapısı olan, popüler, yüzeysel bir algılamayla kolaylıkla tüketilebilen, dolayısıyla sanatsal kaygıdan çok ticari kaygıyla üretilerek geniş kitlelere ulaşabilen *kitsch ürünler* tüm bu özellikleriyle de reklam ajanslarının ve pazarlama departmanlarının özel ilgi alanına girmekte ve fazlaca kullanılmaktadır. Tüketimi tetikleyen ve bireyi tüketim davranışına yönlendiren reklamların kitsch ürünleri kullanmasının bir diğer nedeni de duygusallığı tetikleyen, düşünceye dayalı olmayan ve bireyin temel itkilerine hitap eden, doğum, aile, sevgi, nostalji, duygusallık vb. temaları kullanarak somut figürlerle şekillenmesi ve tüketici olan bireye sunulmasıdır (Şahin, 2016, 8).

Çalışmada göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelenen reklam afişlerinde ulaşılan bulgularda bu görüşü destekler niteliktedir:

- Samsung NX Mini Kamera Reklam Afişi ile tüketiciye;

Reklam afişinde bahsi geçen fotoğraf makinesiyle sanat eseri gibi fotoğraflar, hatta bir ressamın oto portresi gibi *sanat eseri* çekeceğine inandırılmaktadır. Bu durum, ürünün kullanıcıyı değerli hissettirmek, özçekim değil *oto portresini* yapmak kadar özel olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır. Ayrıca, esere fotoğraf makinesinin deklanşörüne basmak kadar *basit/kolay* bir eser imajı verdiği düşünülmektedir.

- İkea Reklam Afişi ile tüketiciye;

Leonardo da Vinci tarafından yapılan ve paha biçilemeyen eserin 10 dolarlık bir çerçeveye de sergilenebileceği söylenmektedir. Bu söylem, 450 milyon dolar harcanan, 1490’lardan kalan ve ünlü ressam Leonardo da Vinci tarafından yapılmış olmasına rağmen ancak İkea ile sergilendiğinde değerli görünecektir algısı yaratmaktadır.

- Mirador del Alto Restoran Reklam Afişi ile tüketiciye;

Reklam afişinde büyük oranda kullanılan beyaz renge yüklenen anlamla bütünleştirerek, restorana olan güvenin arkasında durdukları izlenimiyle birlikte bu karede yer alan nesnelerin temiz, hafif, lezzetli olarak algılanmasına neden olmuştur. Bir adet tabak ve bir porsiyon pastanın görsel sunumunda alışılacagelmış, sıradan bir reklam fotoğrafı kullanmak yerine sanat eserine gönderme yaparak kullanılan bir reklam görseli seçimiyle de hedef kitleye kendilerini seçkin, özel, kültürlü hissettirmek amaçlanmıştır.

Sonuç olarak, kitsch ürünlerin, estetik obje yaratmak yerine hali hazırda var olan estetik objenin özelliklerini ve yarattığı etkiyi kullanarak geçici haz (çok sığ bir doyum) sağladığı ve yalnızca tüketici konumundaki bireyin daha fazla tüketime yönlendirilerek paralarını almaya odaklandığını söylemek yanlış olmaz.

## KAYNAKÇA

1. Batı, U. (2010). Reklamcılıkta Retorik Bir Unsur Olarak Kadın Bedeni Temsilleri, *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13(1), S.108.
2. Bayhan, V. (2011). Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Motto-su: "Tüketiyorum Öyleyse Varım", *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0(43), S.221-226.
3. Can, G. (2017). Görsel Sanatlarda Avangard ve Kiç Olgusu, *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, 63, S.249.
4. Coşgun, M. (2012). Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), S.838
5. Dağtaş, E. (2006). Türkiye'de magazin basını. *Ütopya Yayınları*, S.6.
6. Dede, E. (2015). 1960 Sonrası Tüketim Kültürünün Sanata Yansımaları, *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(4), S.19.
7. Eroğlu, Ö. (1997). Resim Sanatı: Tarihsel Ana Hatları, Terminoloji, Sanatçılar, F. Özsan Matbaacılık Sanayii, Bursa, S.180.
8. Güvenç, B. (2011). İnsan ve kültür. *İstanbul: Boyut Yayıncılık*, S.25
9. Kaya, A. (2012). Tüketim kültürü ve Reklam: Yaygın Basının Cumartesi Eklerindeki Reklamlar Üzerine Bir Değerlendirme. E. Dağtaş (Derleyen) *Küreselleşme, Medya, Toplum içinde, BirGün Kitap Yayıncılık*, Ankara, S.87.
10. Kula, N. (2012). TV Dizileri Yoluyla Yeniden Üretilen Tüketim Kültürü. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. 1(4), S.507-530.
11. Örs, M. (2017). Günümüz Toplumunda Reklam-Sanat İlişkisi, *Tyk-*

- he Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(3), S.142-153.
12. Özeskici, E. (2018). Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 20, S.112.
  13. Parsa, S. ve Parsa, A.F, (2004). Göstergebilim Çözümlemeleri, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, S.15.
  14. Şahin, H. (2016). Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine, Akdeniz Sanat Dergisi, 9(17), S.3-8.
  15. Türkmenoğlu, D. (2007). Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23(2), S.97.
  16. Yanıklar, C. (2010). Tüketim Kültürü, Kapitalizm ve İnsan İhtiyaçları Arasındaki İlişki Üzerine Bir Tartışma, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 34(1), S.32.
  17. Yardımcı, İ. (2001). Sanatta Kitsch Kavramı, Anadolu Sanat Dergisi, 11, S.166.
  18. Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. (Altıncı Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları, S.127.

# Ses Eğitimi Dersi Alan Öğrencilerin Öz Düzenleme Algılarının İncelenmesi<sup>1</sup>

Ersin TURHAL<sup>2</sup>  
Cemalettin BAYDAĞ<sup>3</sup>

## CHAPTER 2

<sup>1</sup> Bu çalışma, 28-30 Mart 2018 tarihleri arasında Kırıkkale Üniversitesi'nde gerçekleştirilen I. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

<sup>2</sup> Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kırıkkale-TÜRKİYE

<sup>3</sup> Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera ASD, Zonguldak -TÜRKİYE



## 1. GİRİŞ

İnsanoğlu, önceleri sadece sesler çıkarıp beden dilini kullanarak anlamaya çalışmış, sonrasında ise çıkardığı sesleri hecelere, kelimelere ve cümlelere dökerek konuşmayı keşfetmiştir (Nutku, 2012). İnsanın sosyal bir varlık olarak hayatını sürdürme ihtiyacı; kendi bedeninde taşıdığı ve özünde var olan doğal enstrümanı çevresiyle iletişim ve etkileşim anlamında kullanmasını ve geliştirmesini zorunluluk haline getirmiştir. Bununla birlikte söz konusu zorunluluk, insanın diğer canlılardan ayrılmasını sağlamıştır. Çünkü ses, insanın kendini en kolay ve dolaysız ifade etme yollarından biri (Ünal, 2016: 43) olması dışında, insanın duygusal bağlantısı ve dünya ile ilişkisinde de ayrılmaz bir bütündür. İlk zamanlar sadece büyü amacıyla, sonraları ise dinsel şarkılarla yeni bir kimliğe bürünen ses; yaşamın her anında insanı saran ve insanın neredeyse onsuz edemediği bir olgu haline dönüşmüştür (Say, 2002: 18). Parmak izi gibi biyometrik bir özellik taşımakla birlikte (Parlak & Diri, 2013), çevresel faktörler neticesinde farklı koşullara uyum sağlayabilen insan sesi, ezginin doğuşundan bu yana doğanın bağışladığı emsalsiz bir araç olarak görülmektedir (Say, 2002: 15).

İnsan sesinin, gerek müzik yapma ve yaratma anlamında en doğal, en kullanışlı, en yetkin ve en etkili araç olma durumu (Uçan, 1994); gerekse de müzik yapmaya imkân sağlayan araçların en doğal ve en etkileyici olması (Erdoğan, 2008), tüm yaşam boyunca gelişerek ve farklı durumlarla pekişerek ilerleme kaydetmesine olanak sağlamıştır. Aynı zamanda insan sesi, hem müzik yapmaya yarayan araçların tek başına oluşturamadığı çeşitli renklerin tümünü içermekte, hem de dilden aldığı güç sayesinde diğer müzik yapmaya yarayan araçların yanında değerli ve tutarlı bir konumda yer almaktadır (Egüz, 1991; Akt. Toker & Apaydın, 2016: 500).

Yukarıda değinilen bilgilerin yanı sıra, insan sesi üzerine eğitim faktörü dâhil edildiğinde ise ses eğitimi; kişilerin konuşma ya da şarkı söylemesine yardımcı olacak şekilde kişiye anatomik ve fizyolojik yapı özelliklerini öğretmelidir (Töreyin, 2008). Bununla birlikte ses eğitimi, müziksel davranışları geliştirmeye yönelik sanatsal ve teknik çalışma sürecinde (Say, 1992) kişilerin öğrendiği özellikleri geliştirmesine imkân sağlamalıdır. Bu süreç içerisinde belli ilke ve yöntemler izlenmeli, eğitimle birlikte bireye kazandırılan davranışların uygulanmasına ve bir plan-program dâhilinde ilerlemesine imkân verilmelidir. Bu sayede öğrencilerin öğrenme davranışlarına aktif katılım sağlaması ve daha sonraki öğrenmelerini de etkileyecek şekilde başarılı sonuçlar ortaya çıkarması sağlanmış olacaktır. Ancak söz konusu durum, günümüz eğitim anlayışında öğrencinin pasif katılımcı rolünü terk etmesi ve eğitim anlayışının öğrenci merkezli olması sonucunda mümkün olmaktadır (Turan & Demirel, 2010).

Öğrenci merkezli eğitimin öncülerinden olan Albert Bandura öğrenmeyi; ‘çevresel değişkenler’, ‘davranışlar’ ve ‘bireysel değişkenler’ arasındaki ilişkiler ile açıklamaya çalışmış ve “sosyal bilişsel kuramı”nı da tüm bu değişkenlerin karşılıklı belirleyicilik (etkileşim) ilkesi dâhilinde hareket ederek sürdürüldüğü temele dayandırmıştır (Bandura, 1986). Böylece birey, öğrenme çevresi ile etkileşim halinde öğrenme davranışlarını tamamlamaktadır. Bu etkileşimde bireylerin sahip oldukları becerileri etkili bir şekilde kullanabilmeleri, ancak kendilerine yönelik olan öz yeterlilik inançlarına bağlıdır (Bandura, 1986). Bu inanç, kişilerde ilgili alana yönelik motivasyon ve esenlik sağlamaktadır (Pajares, 2002). Bandura’ya göre kişi, “Öngörü kapasitesi”, “öz düzenleme kapasitesi” ve “öz değerlendirme” kapasitesine sahiptir. Öz düzenleme kapasitesinde bireyin öğrenirken kendi yetenek ve kapasitesini kullanma potansiyeline sahip olduğundan bahsedilmektedir (Bandura, 1986; Pajares, 1996; Zimmerman ve Risemberg, 1997; Çiltaş, 2011). Söz konusu yaklaşım, daha sonra (1986’larda) Amerikan Eğitim Araştırmaları Derneği yıllık toplantılarında ortaya çıkan öz düzenlemeli öğrenme stratejisinin temellerini oluşturmuştur (Zimmerman, 2008).

Pintrich (2000) öz düzenlemeli öğrenmeyi; “öğrencilerin kendi öğrenme hedeflerini belirledikleri, bilişlerini, motivasyonlarını ve davranışlarını düzenlemeye çalıştıkları, hedefleri ve çevrelerindeki bağlamsal özellikler tarafından yönlendirilip sınırlandırıldıkları aktif ve yapıcı bir süreç” olarak tanımlamıştır (452). Bu süreç, öğrencilerin zihinsel yeteneklerini akademik performans becerilerine dönüştürmelerinin sağlandığı öz yönlendirici bir süreçtir (Zimmerman, 2008). Söz konusu süreç içerisinde, var olan durumu açıklamaya çalışan birçok model bulunmaktadır. Bu modellerden biri, Zimmerman’ın “sosyal bilişsel öz düzenlemeli öğrenme modeli”dir (2002). Üç aşamadan oluşan model, süreç öncesi düşünme evresi, performans evresi ve öz yansıtma evresi olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Hedef belirleme ile başlayan önceden düşünme süreci, performans evresinde öz öğretim-denetimi ile gerçekleşmekte olup, yansıtma evresinde öz değerlendirme ile sonuçlandırılmaktadır. Sonrasında ise, bir sonraki öğrenmeye bu sonuç yansıtılarak döngü baştan tekrar etmektedir. Öz yeterlilik inancına gelindiğinde ise, tüm bu aşamaların içinde bireyin çekirdek gücü olmaktadır. Çünkü bireyin bir işi gerçekleştirebilme durumuna yönelik algısı, hem hedeflerini benimsemesi hem de gerçekleşmesine ilişkin motivasyon sağlaması açısından önem teşkil etmektedir (Zimmerman & Kitsantas, 2005).

Bu öğrenme stratejisinin müzik eğitimi alanında ilk araştırmaları 1990’ların sonlarında başlayan bir dizi çalışmanın yayınlanması ile McPherson ve meslektaşları tarafından başlamıştır. Sonrasında ise, öz düzenleme olarak bilinen eğitim yapısına giderek daha fazla önem



verilmiştir. Müzik eğitiminde istenilen başarıya mümkün olduğu kadar kısa sürede ve olumsuz etkilere maruz kalmadan ulaşılması, zamanın olabildiğince etkin kullanımı ile mümkün olabilmekte (Hallam et al. 2012: 653), ve bilinçli çalışma alışkanlıklarını gerektirmektedir. Bilinçli çalışma (deliberate practice), her müzisyenin kendisi için neyin daha etkili olduğunu bilmesi (keşfetmesi), kendi performansını dikkatlice gözlemlemesi ve önemli derecede üst bilişsel becerileri kullanması olarak tanımlanmıştır (Ericsson et al. 1993). Bu tanım, müzik eğitimi alan öğrencilerin, öğrenme etkinliklerini planlayabilen, yürütebilen, değerlendirebilen ve üretken motivasyon durumunu koruyabilen kişiler olduğunu göstermektedir (Miksza, 2015: 220). Dolayısıyla öğrencilerin eğitim sürecinde karşılaşabileceği zorluklar, sorunların çözümüne ilişkin kullanılabilecek stratejileri belirlemelerini, doğruluğunu kontrol etmelerini ve olası problemlere çözüm yollarını araştırmalarını gerektirmektedir (Hallam, 2001). Bu süreçte öğrencilerin bilişsel farkındalık kazanmaları, hem öz düzenleme sürecini geliştirmelerine yardımcı olacak hem de çalışma zamanlarını daha bilinçli yürüten öğrenciler için müziksel becerilerini arttırmada fayda sağlayacaktır. Bu bilgilerin yanında, öğrencilerin üst bilişsel farkındalıklarını arttırabilmeleri, belirlemiş oldukları strateji çerçevesinde kendini izleyerek ve öğrenme ortamını kontrol ederek gerçekleştirebilmektedir (Yokuş & Yokuş, 2010).

Üst biliş, kişinin bir olgu hakkındaki bilgi ve bilisidir (Flavell, 1979: 906). Aynı zamanda üst biliş, kişinin kendi öğrenmesinde hangi stratejiyi ne zaman ve nasıl kullanacağını fark etmesi gibi yürüttüğü zihinsel faaliyetler sürecidir (Hartman, 2001). Üst biliş stratejileri etkin kullanıldığında; sürecin planlanması, yürütülmesi, değerlendirilmesi, öz yeterlilik ve motivasyon sağlanması gibi birçok aşama başarılı bir şekilde yürütülebilmektedir (O'Neill, 1999).

Bu konuya ilişkin Nielsen (2004) tarafından yapılan bir çalışma, müzik öğrencilerinin çalışma stratejileri ile öz yeterlik inançlarının, kullanılan stratejilerle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu göstermekte olup, çalışmada öğrencilerin uygulama sırasında bilişsel, üst biliş ve kaynak yönetimi stratejilerini uyguladıkları sonucu elde edilmiştir. Buna ek olarak sonuçlarda, öz yeterlik düzeyi düşük olan müzik öğrencilerinin, üst bilişsel farkındalıklarının da düşük olduğu, öz yeterlik düzeyi yüksek olan öğrencilerin ise materyalleri öğrenmeye çalışmasının üst bilişsel olarak daha etkili olduğu görülmüştür (Nielsen, 2004).

Yukarıda yapılan açıklamalar ve değinilen araştırmaların sonuçları incelendiğinde, öğrenciler üzerinde öz düzenleme algısı yaratmanın öğrencilere sadece bilinçli, disiplinli ve plan-programlı çalışma anlayışı kazandırmadığı, aynı zamanda belli anahtar roller vererek kendi çalışma anlayışı üzerinde nedensellik çıkarımı sağladığı görülmüştür. Daha açık bir ifadeyle, anlatılan bu nedenlerden dolayı müzik eğitimcilerinin

öz düzenleme algısına ilişkin olumlu tutumları olduğu düşünülmektedir (Turhal & Alpagut, 2018). Söz konusu etki faktörü detaylı ve kapsamlı olarak değerlendirildiğinde, ses eğitimi dersini alan öğrencilerin öz düzenleme algılarının saptanması, saptanan etkinin alana yönelik varsa eksiklikleri tamamlaması ve eğitimcilere yol gösterici olması açısından katkı sağlama potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu araştırmanın amacı, farklı disipline sahip müzik eğitimi kurumlarında öğrenim gören öğrencilerin, ses eğitimi dersine ilişkin öz düzenleme algılarını ortaya koymaktır.

## 2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Bu çalışmadan elde edilen veriler ile, ses eğitimi dersi alan öğrencilerin üst bilişsel farkındalıklarının arttırılmasına ve öz düzenleme stratejisinin etkin olarak kullanılmasına olumlu katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Bu düşünce ile yola çıkıldığında, ses eğitimi dersi alan öğrencilerin öz düzenleme algılarını tanımlamaya çalışmak, bu alan öğrencilerine yönelik eğitim-öğretim faaliyetlerinin planlanması ve yürütülmesine yardımcı olabilecektir. Ayrıca bu araştırma, ses eğitimi dersini alan öğrencilerin öz düzenleme algılarını tanımak açısından önem teşkil etmektedir.

Araştırmanın amacı doğrultusunda problem cümlesi, “farklı disipline sahip müzik eğitimi kurumlarında ses eğitimi dersi alan öğrencilerin öz düzenleme algıları arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” şeklinde ifade edilmiştir. Alt problemler ise, “ses eğitimi dersi alan öğrencilerin öz düzenleme algıları ne kadardır?” ve “ses eğitimi dersi alan öğrencilerin öz düzenleme algıları çeşitli değişkenler ile farklılık göstermekte midir?” şeklinde belirlenmiştir.

## 3. YÖNTEM

### 3.1. Araştırma Modeli

Betimsel ve durum saptayıcı niteliğe sahip bu çalışmada, nicel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 1994).

### 3.2. Çalışma Grubu

Araştırmada yer alan tüm öğrenciler yansız atama yoluyla seçilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu; 2017-2018 eğitim-öğretim yılında Batı Karadeniz ve Marmara bölgelerinde yer alan devlet üniversitelerinde lisans eğitimi gören öğrenciler (N=58) oluşturmuştur. Ayrıca çalışma; güzel sanatlar fakültesi müzik bölümü, eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı ile konservatuvar opera anasanat dalında eğitim gören ve bireysel çalgısı ses eğitimi olan öğrencilerden oluşmaktadır.

| Cinsiyet | n  | %     |
|----------|----|-------|
| Kız      | 42 | 72,41 |
| Erkek    | 16 | 27,59 |

**Tablo 1:** Cinsiyet değişkeni için frekans ve yüzde değerleri

Tablo-1’de görüldüğü üzere, araştırmaya katılan öğrencilerin %72,41’ini kız öğrenciler, %27,59’unu ise erkek öğrenciler oluşturmaktadır.

| Okul             | n  | %     |
|------------------|----|-------|
| Eğitim Fakültesi | 8  | 13,79 |
| GSF              | 11 | 18,97 |
| Konservatuvar    | 39 | 67,24 |

**Tablo 2:** Okul değişkeni için frekans ve yüzde değerleri

Tablo 2’de görüldüğü üzere, araştırmaya katılan öğrencilerin %13,79’i eğitim fakültesinde, %18,97’si güzel sanatlar fakültesi’nde, %67,24’ü ise konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerden oluşturmaktadır.

### 3.3. Veri Toplama Aracı

Araştırmada, Arslan ve Gelişli (2015) tarafından geliştirilen “Algılanan Öz - Düzenleme Ölçeği” kullanılmıştır. Sekiz madde ve iki alt ölçek ile toplam on altı maddeden oluşan ölçeğin; Cronbach Alpha iç tutarlılık güvenirlik katsayıları “açık olma” “arayış” alt ölçeği için .84, “ses eğitimi dersi alan öğrencilere ait” alt ölçeği için .82, ölçeğin tamamı için ise .90 olarak hesaplanmıştır.

Araştırmanın ilk aşamasında, ses eğitimi dersi alan öğrencilere ait tüm değişkenlerin “açık olma” ve “arayış” olarak iki alt ölçeğe ayrılması ve teker teker değerlendirilmesi sağlanmış, sonraki aşamada ise; açık olma ve arayışın toplamı olan “algılanan öz düzenleme” durumu değerlendirilmiştir.

### 3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler, SPSS-23 istatistik programı aracılığıyla analiz edilmiş olup, ilk olarak cinsiyet, yaş, çalışma yılı, okuduğu bölüm ve ses türü incelenmiştir. Sonraki aşamada ise, sırasıyla açık olma, arayış ve öz düzenleme algısının normal bir durum sergileyip sergilemediğine bakılmıştır. Dağılımın normal bir özellik sergilememesinden kaynaklı olarak, tüm analiz işlemlerinde non parametrik yön-

temler kullanılmıştır. İkili karşılaştırmalarda Mann-Whitney U, üç ya da daha fazla durumlarda ise Kruskal-Wallis H testi ile analiz yapılmıştır. Ayrıca anlamlı farklılık gösteren bulguların, farklılaşma durumlarını ortaya çıkarmak için post hoc testi uygulanmış ve etkinin genişliğini ortaya koymak için cohen değerine ulaşılmıştır.

#### 4. BULGULAR

Bu araştırmada, ses eğitimi dersi alan öğrencilerin öz düzenleme algıları ile bazı değişkenlerin bu algılara yönelik etkisi incelenmiştir. Araştırmaya 58 öğrenci katılmış olup, bu sayının 42'sini kız öğrenciler, 16'sını ise erkek öğrenciler oluşturmuştur. Genel istatistik sonuçları aşağıdaki tablolarda yer almaktadır.

|                        | n  | Min.  | Max.  | $\bar{X}$ | ss  |
|------------------------|----|-------|-------|-----------|-----|
| Açık olma              | 58 | 11,00 | 40,00 | 32,8      | 4,9 |
| Arayış                 |    | 11,00 | 40,00 | 31,8      | 5,1 |
| Algılanan Öz Düzenleme |    | 22,00 | 80,00 | 64,6      | 9,6 |

**Tablo 3:** Öğrencilere ait öz düzenleme algıları

Tablo 3'te, öğrencilerin öz düzenleme algılarına ilişkin açık olma, arayış ve algılanan öz düzenleme sonuçları verilmiştir. Sonuçlar incelendiğinde, ses eğitimi dersi alan öğrencilerin testten alabilecekleri en yüksek puana göre öz düzenleme algıları % 80,75 oranındadır; bu oran "açık olma" alt testinde %82, "arayış" alt testinde ise %79,5 olarak belirlenmiştir. Aynı veri toplama aracının kullanıldığı, fakat çalgı öğrencileri ile yapılmış olan başka bir çalışmada, öğrencilerin öz düzenleme algıları % 80,35, açık olma algıları %82,85, arayış algıları ise %77,85 olduğu sonucu elde edilmiştir (Turhal & Akgül Barış, 2018). Elde edilen sonuca göre, ses eğitimi alanı ve çalgı öğrencileri arasında benzer bir öz düzenleme algısı olduğuna ulaşılmıştır. Nitekim bu araştırmadan farklı olarak, çalgı öğrencileri üzerinde yapılan araştırma, öğrenmeye açık olma da artış, öğrenmede arayış konusunda ise azalış olduğu sonucuna ulaşmıştır.

| Cinsiyet | n  | Sıra Ort. | Z    | U     | p     |
|----------|----|-----------|------|-------|-------|
| Kadın    | 42 | 29,75     | -183 | 325,5 | 0,855 |
| Erkek    | 16 | 28,84     |      |       |       |

**Tablo 4:** Cinsiyet ve açık olma değişkeni

Tablo 4'te, cinsiyet ve açık olma değişkenine ilişkin değerler yer

almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p > 0,05$ ).

| Cinsiyet | n  | Sıra Ort. | Z    | U     | p     |
|----------|----|-----------|------|-------|-------|
| Kadın    | 42 | 30,83     | -978 | 280,0 | 0,328 |
| Erkek    | 16 | 26        |      |       |       |

**Tablo 5.** Cinsiyet ve arayış değişkeni

Tablo 5'te, cinsiyet ve arayış değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p > 0,05$ ).

| Cinsiyet | n  | Sıra Ort. | Z    | U     | p     |
|----------|----|-----------|------|-------|-------|
| Kadın    | 42 | 30,36     | -627 | 300,0 | 0,531 |
| Erkek    | 16 | 27,25     |      |       |       |

**Tablo 6:** Cinsiyet ve algılanan öz düzenleme algıları

Tablo 6'da, cinsiyet ve algılanan öz düzenleme değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Bakıldığında, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p > 0,05$ ).

| Yaş        | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{kw}$ | p    |
|------------|----|-----------|----|----------|------|
| 20 ve altı | 12 | 33,00     | 4  | 12,902   | 0,12 |
| 21         | 11 | 14,55     |    |          |      |
| 22         | 14 | 36,50     |    |          |      |
| 23-26      | 11 | 26        |    |          |      |
| 28 ve üstü | 10 | 34,85     |    |          |      |

**Tablo 7:** Yaş ve açık olma değişkeni

Tablo 7'de, yaş ve açık olma değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır.

Sonuçlar irdelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ( $p < 0,05$ ). Bunun anlamı, öğrencilerin yaş ve açık olma değişkeni arasında 21 yaşın, diğer yaş aralıklarına kıyasla daha düşük olduğudur.

|            | 20 ve altı | 21    | 22    | 23-26 | 28 ve üstü |
|------------|------------|-------|-------|-------|------------|
| 20 ve altı |            | 0,026 |       |       |            |
| 21         | 0,026      |       | 0,007 |       |            |
| 22         |            | 0,007 |       |       |            |
| 23-26      |            |       |       |       |            |
| 28 ve üstü |            |       |       |       |            |

**Tablo 8:** Yaş ve açık olma Post Hoc testi

Tablo 8’de, 20 yaş ve altındaki öğrenciler ile 21 yaşındaki öğrencilerin öz düzenleme açık olma puanları arasında ( $d = 0.76$ ,  $r = 0.36$ ) düşük, 21 yaş ile 22 yaşındaki öğrencilerin öz düzenleme açık olma puanları ( $d = 0.97$ ,  $r = 0.44$ ) arasında ise orta büyüklükte etki görülmektedir (Cohen, 1988).

| Yaş        | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p    |
|------------|----|-----------|----|----------|------|
| 20 ve altı | 12 | 29,92     | 4  | 6,381    | ,172 |
| 21         | 11 | 18,27     |    |          |      |
| 22         | 14 | 33,25     |    |          |      |
| 23-26      | 11 | 31,86     |    |          |      |
| 28 ve üstü | 10 | 33,50     |    |          |      |

**Tablo 9:** Yaş ve arayış değişkeni

Tablo 9’da, yaş ve arayış değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Bakıldığında, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p > 0,05$ ).

| Yaş        | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p     |
|------------|----|-----------|----|----------|-------|
| 20 ve altı | 12 | 31,25     | 4  | 10,232   | 0,037 |
| 21         | 11 | 15,68     |    |          |       |
| 22         | 14 | 35,04     |    |          |       |
| 23-26      | 11 | 29,05     |    |          |       |
| 28 ve üstü | 10 | 35,35     |    |          |       |

**Tablo 10:** Yaş ve algılanan öz düzenleme

Tablo 10’da, yaş ve algılanan öz düzenleme değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ( $p < 0,05$ ). Bunun anlamı, yaş ve algılanan öz düzenleme algısı açısından en düşük değerin 21 yaş, en yüksek değerin ise 28 yaş ve üstünde olduğudur.

|            | 20 ve altı | 21    | 22    | 23-26 | 28 ve üstü |
|------------|------------|-------|-------|-------|------------|
| 20 ve altı |            |       |       |       |            |
| 21         |            |       | 0,026 |       |            |
| 22         |            | 0,026 |       |       |            |
| 23-26      |            |       |       |       |            |
| 28 ve üstü |            |       |       |       |            |

**Tablo 11:** Yaş ve algılanan öz düzenleme Post Hoc testi

Tablo 11 incelendiğinde, yapılan analiz sonucunda 21 ve 22 yaşları arasında yer alan öğrencilerin algılanan öz düzenleme puanları ( $d=1.33$ ,  $r=0.55$ ) orta büyüklükte etki ortaya çıkarmaktadır (Cohen,1988).

| Okul             | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p    |
|------------------|----|-----------|----|----------|------|
| Eğitim Fakültesi | 8  | 28,63     | 2  | 0,85     | ,959 |
| GSF              | 11 | 28,55     |    |          |      |
| Konservatuvar    | 39 | 29,95     |    |          |      |

**Tablo 12:** Okul ve açık olma değişkeni

Tablo 12’de, okul durumu ve açık olma değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ ).

| Okul             | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p    |
|------------------|----|-----------|----|----------|------|
| Eğitim Fakültesi | 8  | 28,94     | 2  | 0,311    | ,856 |
| GSF              | 11 | 32,05     |    |          |      |
| Konservatuvar    | 39 | 28,90     |    |          |      |

**Tablo 13:** Okul ve arayış değişkeni

Tablo 13’te, okul durumu ve arayış değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ ).

| Okul             | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p    |
|------------------|----|-----------|----|----------|------|
| Eğitim Fakültesi | 8  | 29,13     | 2  | 0,019    | ,991 |
| GSF              | 11 | 30,09     |    |          |      |
| Konservatuvar    | 39 | 29,41     |    |          |      |

**Tablo 14:** Okul ve algılanan öz düzenleme algıları

Tablo 14'te, okul durumu ve algılanan öz düzenleme değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ ). Turhal ve Akgül Barış (2018) tarafından çalgı öğrencileri ile yapılmış olan çalışmada, çalgı öğrencilerinin okul değişkeni ve öz düzenleme algıları ile onun alt testleri olan açık olma ve arayış testlerinde farklılaşma olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca araştırma sonucunda, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğrenim gören çalgı öğrencilerinin öz düzenleme algılarının, diğer fakültelerden daha yüksek olduğu görülmüştür. Bu yönüyle, bu araştırma sonuçlarıyla farklılık göstermektedir.

| Yıl       | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p     |
|-----------|----|-----------|----|----------|-------|
| 1-2       | 18 | 25,44     | 2  | 2,226    | 0,329 |
| 3         | 18 | 33,81     |    |          |       |
| 4 ve üstü | 22 | 29,30     |    |          |       |

**Tablo 15:** Ses eğitimi aldığı yıl ve açık olma değişkeni

Tablo 15'te, ses eğitimi süresi ve açık olma değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ ).

| Yıl       | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p     |
|-----------|----|-----------|----|----------|-------|
| 1-2       | 18 | 29,83     | 2  | ,010     | 0,995 |
| 3         | 18 | 29,36     |    |          |       |
| 4 ve üstü | 22 | 29,34     |    |          |       |

**Tablo 16:** Ses eğitimi aldığı yıl ve arayış değişkeni

Tablo 16'da, ses eğitim süresi ve arayış değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ ).



| Yıl       | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p     |
|-----------|----|-----------|----|----------|-------|
| 1-2       | 18 | 27,58     | 2  | ,550     | 0,760 |
| 3         | 18 | 31,72     |    |          |       |
| 4 ve üstü | 22 | 29,25     |    |          |       |

**Tablo 17:** Ses eğitimi aldığı yıl ve algılanan öz düzenleme

Tablo 17’de, ses eğitim süresi ve algılanan öz düzenleme değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ ).

| Ses Türü      | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p    |
|---------------|----|-----------|----|----------|------|
| Soprano       | 27 | 30,76     | 5  | 5,621    | ,345 |
| Mezzo Soprano | 11 | 28,14     |    |          |      |
| Alto          | 4  | 27,38     |    |          |      |
| Tenor         | 10 | 36,3      |    |          |      |
| Bariton       | 3  | 14,50     |    |          |      |
| Bas           | 3  | 18,33     |    |          |      |

**Tablo 18:** Ses türü ve açık olma değişkeni

Tablo 18’de, ses türü ve açık olma değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ ).

| Ses Türü      | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p     |
|---------------|----|-----------|----|----------|-------|
| Soprano       | 27 | 30,74     | 5  | 5,409    | 0,368 |
| Mezzo Soprano | 11 | 28,55     |    |          |       |
| Alto          | 4  | 37,75     |    |          |       |
| Tenor         | 10 | 30,20     |    |          |       |
| Bariton       | 3  | 28,50     |    |          |       |
| Bas           | 3  | 9,5       |    |          |       |

**Tablo 19:** Ses türü ve arayış değişkeni

Tablo 19’da, ses türü ve arayış değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ ).

| Ses Türü      | n  | Sıra Ort. | sd | $X_{KW}$ | p     |
|---------------|----|-----------|----|----------|-------|
| Soprano       | 27 | 30,63     | 5  | 4,753    | 0,447 |
| Mezzo Soprano | 11 | 28,27     |    |          |       |
| Alto          | 4  | 34,25     |    |          |       |
| Tenor         | 10 | 33,50     |    |          |       |
| Bariton       | 3  | 20,67     |    |          |       |
| Bas           | 3  | 13,00     |    |          |       |

**Tablo 20:** Ses türü ve algılanan öz düzenleme

Tablo 20’de, ses türü ve algılanan öz düzenleme değişkenine ilişkin değerler yer almaktadır. Sonuçlar incelendiğinde, değişkenler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p>0,05$ )

## 5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma sonuçları incelendiğinde, ses eğitimi dersi alan öğrencilerin öz düzenleme algılarının olumlu bir oranda olduğu görülmüştür. Ses eğitimi öğrencileri, daha önce çalgı öğrencileri ile yapılan benzer araştırmalarla karşılaştırıldığında, ses eğitimi öğrencilerinin çalgı öğrencilerine göre öğrenmeye daha az açık oldukları, ancak yeni öğrenmeler ya da farklı yaklaşımlar arayışı konusunda daha yüksek oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonucu değerlendirmek gerekirse, ses eğitiminin daha çok soyut kavramlar içermesi ve hayal gücü gerekliliği düşünülebilir. Bir başka ifadeyle, ses eğitiminin elle tutulur bir şekilde ifade edilme zorluğu ve sesin maskeye yerleştirilmesi (Yüzün üst kısmı) sırasında rezonans bölgelerinde hissedilme durumu, kişilerin hayal gücü ile bağlantılı olmaktadır. Çalgı eğitimi ise daha çok somut ve psiko-motor beceriler ile gerçekleşmektedir. Dolayısıyla ses eğitimi öğrencileri, çalgı eğitimi öğrencilerine kıyasla soyut bir takım teknik detaylar ile daha fazla uğraşmakta ve arayış içerisinde olma gibi tutumları daha fazla sergileyebilmektedirler. Çünkü her insanın farklı özelliklere sahip olması gibi, sesin kullanım açısından da farklılıklar görülebilmektedir. Bununla birlikte, ses eğitiminde farklı ekol (Alman, İtalyan, Rus vb.) ve yaklaşımların (tekniksel farklılık, stil vb.) öğrencilerin tekniği üzerinde oluşturduğu etki ve algılamaya güçlüğü, öğrencilerin yeni yaklaşımlara açık olma durumlarına olumlu yaklaştıklarını düşündürmektedir (Ekollere göre sesin kullanımında farklılık olmaktadır).

Bunun dışında araştırmaya ilişkin bulgular, sadece yaş ve açık olma değişkeni ile, yaş ve algılanan öz düzenleme değişkeni arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark bulunduğunu göstermiştir ( $p<0,05$ ). Bunun anlamı, ses eğitimi dersi alan öğrencilerden 21 yaşında olan öğrencilerin, diğer yaş grubundaki öğrencilerden daha düşük öz düzen-

leme algısına sahip olduğudur. Bu sonucun ortaya çıkma nedenleri irdelendiğinde, ses eğitiminin lisans düzeyi evresinde yaklaşık olarak 19 yaşına denk gelmesi ve öğrencinin başlangıç, gelişim ile ileri seviyeleri düşünülebilir. Daha açık bir ifadeyle anlatmak gerekirse, eğitim hayatına yeni başlayan bir öğrenci, ses eğitimi sürecinde yeni eğitim hayatına adaptasyon problemi yaşayabilmekte ve farklı bir kültürün müziğini öğrenmenin getirdiği zorluk ile başlangıç evresine başlayabilmektedir. Nitekim sonraki aşamalarda, öğrencinin gelişimi için ciddi bir çalışma süresi gerekliliğinin farkına varması ve eğitimin beraberinde getirdiği zorluklar, çoğu öğrencinin motivasyon düzeyinde düşüşe ve beraberinde kaygıya yol açmaktadır. Öğrencinin 2 yıllık süreç sonunda karşılaştığı bu durum, yaklaşık 21 yaşlarına denk gelmekte ve öz düzenleme algılarının da bu ve benzeri olumsuz sonuçlardan kaynaklı düşük düzeyde olabileceğini düşündürmektedir.

Ertek (2014) tarafından yapılan çalışma, yukarıdaki düşünce ve araştırma sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir. Çalışma sonucunda ikinci sınıf öğrencilerinin, diğer sınıf öğrencilerine göre öz yeterlik algılarının daha düşük olduğu sonucu elde edilmiştir. Bu sonuç; ikinci sınıf öğrencilerinin diyafram nefesi, performans, şan terminolojisi ve yorumlama gibi konularda tecrübe eksikliği yaşadığını ve diğer sınıflara göre öz yeterliklerinin daha düşük olduğunu göstermektedir.

Araştırma bulguları ve bu bulgular doğrultusunda elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde, ses eğitim dersi alan öğrencilerinin öğrenmede arayış konusunda daha bilinçli bir duruma getirilmesi, bu konularda karşılaşılan eksikliklere çözüm olanağı sağlayabilecektir. Ayrıca araştırma sonucunda elde edilen bulgular, yukarıda da değinildiği üzere 21 yaşındaki öğrencilerin öz düzenleme algılarında düşüş olduğunu göstermiştir. İleride yapılacak araştırmalar ile, hem ortaya çıkan sonuç irdelenmeli hem de farklı çözüm yolları ile öğrencinin gelişiminde artış sağlanmalıdır. Gelecekte yapılacak araştırmaların daha büyük örneklem ve eşit sayıda dağılım göstermesi daha net sonuçlara ulaşmayı sağlayabilecektir.

## KAYNAKÇA

1. Arslan, S. & Gelişli, Y. (2015). *Algılanan Öz-Düzenleme Ölçeği'nin Geliştirilmesi: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması*. Sakarya University Journal of Education. 5(3), 67-74.
2. Bandura, A. (1986). *Social Foundations Of Thought And Action: A Social Cognitive Theory*. Englewood Cliffs, Nj: Prentice Hall.
3. Cohen, J. (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences*. 2. Baskı, Hillsdale, NJ: Lawrence, Erlbaum Associates.

4. Çiltaş, A. (2011). *Eğitimde Öz-Düzenleme Öğretiminin Önemi Üzerine Bir Çalışma*. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 3 (5).
5. Erdoğan, S. (2008). *Ses Eğitiminde Terminoloji ve Temel Kavramlar Bazında Öğrenci Yeterliliklerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
6. Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Romer, C. (1993). *The Role Of Deliberate Practice İn The Acquisition of Expert Performance*. Psychological Review, 100(3),363-406.
7. Ertek, E. (2014). *Müzik Eğitimi Bölümlerindeki Şan Öğrencilerinin Öz Yeterlik Algılarına Yönelik Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. İzmir.
8. Flavell, J. H. (1979). *Metacognition and cognitive monitoring: A new area of cognitive-developmental inquiry*. American Psychologist. 34(10) 906-911. DOI:10.1037/0003-066X.34.10.906
9. Hallam, S. (2001). *The Development of Metacognition in Musicians: Implications for Education*. The British Journal Of Music Education. 18(1), 27-39.
10. Hallam, S., Rinta, T., Varvarigou, M., Creech, A., Papageorgi, I ve Lani, J. (2012). *The Development Of Practising Strategies İn Young People*. Psychology Of Music.40(5), 652 - 680.
11. Hartman, H. J. (2001). *Developing students' metacognitive knowledge and skills*. H. J.Hartman (Der.),Metacognition in learning adn instruction (s. 33-68). London.
12. Karasar, N. (1994) *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. 6. Baskı. Ankara: 3a Yayınevi.
13. O'Neill, S.A.(1999). *The Role of Achievement-Related Perceptions in the Practice and Achievement of Young Musicians*. Bulletin of the Council for Research in Music Education. Kluwer Academic Publishers.
14. Miksza, P. (2015). *The Effect Of Self-Regulation Instruction On The Performance Achievement, Musical Self- Efficacy, And Practicing Of Advanced Wind Players*. Psychology Of Music 43, 219-243.
15. Nielsen, S. G. (2004). *Strategies And Self Efficacy Beliefs İn Instrumental And Vocal İndividual Practice: A Study Of Students İn Higher Education*. Psychology Of Music. Music And Psychology Research. 32(4), 418-431.
16. Nutku, Z. (2012). *Çağımız Tiyatro Eğitiminde Ses-Nefes-Beden İlişkisi*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. ISSN 1308-2698.

17. Pajares, F. (1996). *Self-efficacy beliefs in academic settings*. Review of Educational Research, 66(4), 543-578.
18. Pajares, F. (2002) *Overview Of Social Cognitive Theory And Self-Efficacy*. [Çevrimiçi: <https://www.uky.edu/~eushe2/pajares/pff.html>]. Erişim Tarihi: 29.06.2018.
19. Parlak, C. & Diri, B. (2013). *İnsan Sesinden Duygu Çıkarma*. Sinyal İşleme ve Uygulamaları Kurultayı. Kıbrıs.
20. Pintrich, P. R. (2000). *The role of goal orientation in self-regulated learning*. In M. Boekaerts, P. R. Pintrich, & M. Zeidner (Eds), *Handbook of self-regulation* (pp, 451-501). San Diego, CA: Academic Press.
21. Say, A. (2002). *Müziğin Kitabı*. Müzik ansiklopedisi yayınları. Ankara.
22. Say, A. (1992). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik ansiklopedisi yayınları. Ankara.
23. Toker, S., Apaydınlı, K. (2016). *Heinrich Panofka'nın "Vocal Abc First Lesson In Singing" Adlı Metodunun İncelenmesi*. Ekev Akademi Dergisi: 20 (65): 499-512).
24. Töreyin, A.M.(2008). *Ses Eğitimi: Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler*. 1. Baskı. Sözkesen Matbaacılık, Ankara. ISBN: 978-605-60234-0-8.
25. Turan, S. & Demirel, Ö. (2010). Öz düzenleyici öğrenme becerilerinin akademik başarı ile ilişkisi: *Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi örneği*. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 38, 279-291.
26. Turhal, E. & Akgül Barış, D. (2018). *Çalgı Öğrencilerinin Öz Düzenleme Algıları*. Ecsac2018 bildiriler kitabı. Antalya.
27. Turhal, E. & Alpagut, U. (2018). *Instrument Teachers Beliefs Related To Self-Regulated Learning*. Academic Research In Social, Human And Administrative Sciences-II. Gece Kitaplığı.
28. Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
29. Ünal, Ş. (2016). *Ses ve Kişilik Bağlamında Ses Eğitime Bir Yaklaşım/ An Approach to Vocal Training in Context of the Relationship Between Voice and Personality*. Konservatoryum, 3/1, 41-52.
30. Yokuş, H. & Yokuş, T. (2010). *Müzik Ve Çalgı Öğretimi İçin Strateji Rehberi 1* Öğrenme Stratejileri.1.Baskı Pegem Akademi. Ankara
31. Zimmerman, B. J. (2002). *Becoming A Self-Regulated Learner: An Overview*. Theory Into Practice, 41(2), 64-70. Doi: 10.1207/s15430421tip4102\_2.

32. Zimmerman, B. J. (2008). *Investigating Self-Regulation And Motivation: Historical Background Methodological Developments, And Future Prospects*. American Educational Research Journal, 45(1), 166-183.
33. Zimmerman, B. J., & Kitsantas, A. (2005). *The hidden dimension of personal competence: Self-regulated learning and practice*. In A. J. Elliot & C. S. 104 (Eds.), *Handbook of competence and motivation* (pp. 509-526). New York: Guilford Press.
34. Zimmerman, B. J., & Risemberg, R. (1997). *Becoming a self-regulated writer: A social cognitive perspective*. Contemporary Educational Psychology, 22, 73-101.

# Tiyatro Kostüm Tasarımı: Euripides'in 'Troyalı Kadınlar' Oyunu Örneği

**Fatma ÖZTÜRK<sup>1</sup>**

**Handan BARAN<sup>2</sup>**

## CHAPTER 3

<sup>1</sup> Prof. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü

<sup>2</sup> Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara





## 1. GİRİŞ

Sanat, genel olarak dört ana başlık halinde sınıflandırılmaktadır: Gösteri sanatları, medya sanatları, görsel sanatlar ve edebi sanatlar. Bunların her biri kendi içinde alt başlıklara ayrılmaktadır. Gösteri sanatları içinde tiyatro, dans, müzik ve opera sayılabilir Burada yapılan sınıflandırmalar ana hatlarıyla yapılmış olup başka türlü bir sınıflandırma yapmak mümkündür (Acar, 2007: 6). Bu sanatlardan tiyatro sanatı kişilerin sosyal hayatta kolay temas ettiği bir sanat çeşididir denilebilir.

Tiyatronun kaynağı, yaşamsal gereksinimlerini sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırlardır. Tiyatro, toplumsal kurum oluşuyla ve bireyin bütünüle kaynaşması için bir araç konumunda olmasıyla toplumsal işlevini yerine getirmektedir. Bu yüzden bireyin ve toplumun gelişim ve değişiminden ayrı tutularak değerlendirmek çok doğru bir davranış olmaz (Erdoğan, 2006:3).

Tiyatroda, izleyiciye sunulan tiyatro gösterisinin yanı sıra tiyatronun sergileneceği mekân, sahne tasarımı, kostüm ve saç tasarımı bir bütün olarak önem arz etmektedir. Bu nedenle oyunda sergilenecek kostümlerin mekânın ışık ve ambiyansın seçimine dikkat edilmelidir.

Bir giysinin moda, kostüm, sanat, tasarım gibi başlıklardan herhangi biri ile tanımlanması, tamamen sunulan içerik, oluşturulmak istenen anlam ve amaç ile ilgilidir (Günay, 2012: 54 ). Kostüm, genellikle farklı ifadeleri yansıtmakta kullanılır; sanatçının kişisel özelliklerini hatta anlık ruh halini çizgilerin deviniminden çıkarsamak mümkündür (Subaşılar, 2010: 24). Tiyatroda kostüm, rol kişinin, biyolojik ve sosyolojik özelliklerini göstermesinin haricinde karakterini, psikolojisini de yansıtmaktadır. Bu anlamda kostüm, ister tarihsel ya da modern bir dönemi yansıtsın, isterse soyut duyguları ortaya koysun, gösteri sanatlarının vazgeçilmez bir ögesidir. (Aklar, 2015: 13).

Bu çalışmada kostüm tasarımı için Eupirides'in 'Troyalı Kadınlar' oyunu seçilmiştir. Troya'nın UNESCO Dünya Kültür Mirası Listesi'ne girişinin 20. yılı olan 2018, "Troya Kültür ve Turizm Yılı" olarak belirlenmesi ve 'Troyalı Kadınlar' tragedyasının savaş sonuçlarının zararları ve özellikle kadının maruz kaldığı zorluklarla izleyiciye 'savaşın kazananı yoktur' mesajını vermesi bakımından seçilmiş ve bu çalışmayla geçmişle günümüz arasında köprü olma amacı güdülmüştür.

### 1.1 Kostüm Tasarımı ve Önemi

Kostüm, geçmişten günümüze giyim tarihinin önemli bir bölümünü kapsamaktadır. Kostümler aynı zamanda yapıldığı dönemin özelliklerini taşıyarak geçmiş ve gelecek arasında köprü vazifesi görmektedirler.

Kostüm tarihini yansıtan tiyatro oyunları incelendiğinde, dönemin tasarımı özelliklerini taşıması ve oyunun amacına ulaşması bakımından kostümlerin önemi büyüktür. Bu açıdan bakıldığında tasarımcılara büyük sorumluluk düşmektedir.

İçinde bulunduğumuz dönemde, kostüm tasarımcılığı tiyatroların ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve çok önem kazanmıştır. Kostümler, görsel sanatların belirleyici dallarında birisi haline gelmiştir. Böylece sahne sanatları, yazarı, rejisörü, dekorcusu, kostümcüsü, ışık tasarımcısı ile bir bütünü oluşturmuş, seyirci ve onun tepkileri ile sanat olma niteliğini kazanmıştır (Aksel, 1988: 26).

Oyuncuların, operacıların, dansçıların oyun esnasında sahnede kullandıkları giysiler, sahne sanatlarının optik kısmının önemli bir ögesini oluşturmaktadır. Sahne üzerinde rol yapan insan, günlük yaşantısının üzerinde dramatik bir anlam kazanmaktadır. Giysiler bu yüzden önem kazanır. Oyuncunun yalnız dışının giyinmesi yeterli olmaz, sanatçı oynadığı roldeki iç değişikliğini de yansıtmalıdır. Giysi yalnız bir elbise olarak düşünülmemelidir, oynanan yabancı karakterin giysi dolayısıyla bedeni sarması ve oyuncunun kişiliğine büründüğü rolde, ona güçlü bir yardımcı olarak eşlik etmelidir. Böylece kostüm tiyatrodaki etkinin artmasına, sanat gücünün yükselmesine, rol karakterinin ortaya çıkmasına yarar sağlamaktadır (Aksel, 1988: 23).

Sahne giysileri zengin göstergesel özellikler taşımakta, oyun kişisini göstermekte, kişiliğin özelliklerini araştırmakta, oyunun geçtiği yeri ve zamanı belirlemekte, çağın ruhunu, anlayışını, bilgisini ve biçimini yansıtmaktadır (Çalışlar, 1993, s. 105). Kostüm tasarımcısı, sahnedeki karakterlere öyle giysiler giydirmelidir ki, seyirci oyuncuyu çabucak algılayıp, o karakterin oyundaki kişiliğini, sosyal statüsünü, cinsiyetini, yaşını vb. özelliklerini kavrayabilsin ve yorumlayabilsin. (Yerdelen Kulluk 2015:133-137). Kostüm ve oyuncu, görsel etkinin bileşenlerinin ayrılmaz iki parçası olarak iç içe geçmiş bir puzzle gibi birbirini tamamlamazsa istenilen görsel etki algılanamayabilir. Oyuncular için kostüm, karakterin bir dışavurumudur. Dolayısıyla role ilişkin yorumun oluşturulmasında en önemli dışsal öğelerden biridir (Kulluk Yerdelen, 2014, s.63.).

Görsel sanatlardan tiyatro oyunu izleyiciye, verdiği mesaj ve oyundaki dinamiklerle önemli bir görsel deneyim sunmaktadır. Bu görsel sunumda, kostümlerinde etkisi büyüktür. Yapılan kostümlerin özellikleri, oyunu oynayan kişinin oyundaki karakteri ve rolü ile ilişkili olmasıdır.

Bir oyunun sahneye ya da ekrana çıktığı zaman onu izleyenler üzerinde bırakacağı ilk etki izleyicinin karakteri anlaması için çok önemlidir. Kostüm tasarımının doğru yapılması bu açıdan büyük önem taşı-

maktadır. Kostüm sanatı geçmişi tiyatronun varlığı kadar eski dönemlere dayanmaktadır denilebilir. Kostüm tasarımı konusu üzerinde bilgi ve deneyim gerektiren bir süreç olmasının yanı sıra, tasarımcıların öncelikle kostüm tarihini iyi bir şekilde analiz ederek bilgi sahibi olmaları kostüm tasarımı aşamasında büyük katkı sağlamaktadır. Kostüm bir tiyatro eserini sahneleme açısından, seyirciye verilmek istenen mesajın doğru olarak verilmesi, çağı yansıtması, karakterin kişilik özelliklerini yansıtması gibi pek çok açıdan önemlidir. Araştırmada elde edilen sonuçların kostüm tasarım alanında çalışmak isteyen kişilere yol gösterici olacağı ve tiyatro kostüm aşamalarında yaşanan sorunların azaltılmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Çalışmada; oldukça büyük mesajlar ve anlamlar yüklü, Euripides'in 'Troyalı Kadınlar' oyunu için önce tüm karakterler incelenmiş ardından önemli ve güçlü bir karakter olan kraliçe 'Hekabe' karakteri seçilmiştir. Hekabe karakterine hazırlanan, kostüm tasarımı ilkelerine uygun, model ve malzeme seçimi, kalıp hazırlama ve kostüm üretimi aşamalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. 2018 yılı UNESCO tarafından Truva Yılı olarak kabul edilmesi nedeniyle Eupirides'in 'Troyalı Kadınlar' tragedyası seçilmiştir. Aynı zamanda 'Troyalı Kadınlar' tragedyasının savaştan etkilenen Troya halkının çektiği acılara değinmesi ve savaşın her durum ve koşulda tartışmasız kötü bir durum olduğundan hareketle, verdiği mesajlarla önemli olmasından dolayı seçilmiştir. Oyunda kraliçe Hekabe güçlü bir kadın olmasından dolayı önemli bir karakterdir. Bu yönü karakter seçiminde etkin rol oynamıştır

Troya Yılı tüm dünya ile stratejik bir iletişim kanalı kurabileceğimiz, evrensel karşılığı olan çok güçlü bir kültür ve turizm hamlesidir. Troya'yı özgün kılan, savaş ve mücadele ile barış ve hoşgörü kültürünün eşsiz bir bileşimi olmasıdır. Anadolu'nun en kadim değerlerinden olan Troya Destanı'nın beslediği kolektif ruh, Çanakkale Savaşı'nda ve milli bağımsızlık mücadelesinde olduğu gibi Anadolu tarihinin farklı dönemlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. 2018 Troya Yılı ile birlikte; bölge ve ülke turizmine güç verecek çok sayıda alt ve üst yapı yatırımları, uluslararası etki alanı güçlü, ülke genelinde tüm yıla yayılacak kültür, sanat, spor, bilim ve eğitim alanında sürdürülebilir etkinlikler ve projeler hazırlanmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı himaye ve koordinasyonunda yurt içinde ve dışında güçlü bir tanıtım ve iletişim politikası planlanmaktadır ([http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelime-sec=11300](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelime-sec=11300) Erişim Tarihi: 02-12-2018 ).

Yapılan çalışmada kostüm tasarım süreci ayrıntılarıyla çalışmada yer verilerek, tiyatro kostüm tasarımcıları ve moda öğrencilerine esin kaynağı oluşturması açısından önemlidir. Aynı zamanda Troyalı Kadınlar oyununun ilk ve orijinal gösteri resimlerine rastlanmadığından

hayal gücüne dayanarak karakterlere ışık tutacak kostümlerin nasıl ortaya çıktığının araştırılması açısından önem taşımaktadır.

Çalışma görsel sanatlardan tiyatro sanatının, kostüm tasarımıyla sınırlıdır. Aynı zamanda yapılan çalışma, ‘Troyalı Kadınlar’ tragedyasındaki ‘Hekabe’ karakterinin kostüm tasarımlarıyla ve ‘Hekabe’ karakterine uygun tasarlanan kostümün ½ ölçekte bir adet üretimiyle sınırlıdır.

## 2. YÖNTEM

Çalışmanın araştırma aşamasında çok sayıda tiyatro oyunu incelenmiş ve örneklem olarak sağlam bir kadın karakterin tiyatro oyunu incelenmiştir. Euripides’in ‘Troyalı Kadınlar’ tragedyasında Troya savaşı sonrası yakınlarını kaybeden ve sahipsiz kalan kadınların yaşadıklarının işlendiği oyunun konusudur. İzleyiciye ‘Savaşın Kazananı Yoktur’ mesajını vermesi bakımından toplumsal bir acıya değinmesi, verdiği mesajın günümüz dünyasında da önemli ve evrensel bir mesaj olması nedeniyle ‘Troyalı Kadınlar’ oyunu evren olarak seçilmiştir.

Aynı zamanda ‘Hekabe’ karakteri kraliçe rolündedir. Savaşla birlikte eşini kaybeden ‘Hekabe’ güçlü kalmaya çalışmaktadır. Örneklem olarak ‘Troyalı Kadınların’ kostümlerinden Hekabe Karakterine uygun kostüm belirlenmiştir.

Çalışma verilerinin toplanması, kaynak ve literatür araştırması ile yapılmış ve oyunla ilgili metinler okunmuş ve karakterler hakkında bilgi sahibi olunmuştur. Daha sonra oyunun günümüz tiyatrolarında oynanan oyunlarına ulaşılmış ve kostümleri incelenmiştir.

İlk olarak Euripides’in ‘Troyalı Kadınlar’ eserinin sergilenen oyunları incelenmiştir. Oyun için kostüm tasarımına uygun çalışma çizimleri yapılmış, yapılan çizimlerden bir tanesine karar verilmiştir. Karar verilen modelin ½ ölçekte uygulaması yapılmıştır.

Malzeme ve kumaş seçiminde dönemin şartları göz önünde bulundurularak ham kumaş kullanılmasına karar verilmiş. Aynı zamanda temin edilen ham kumaş kahve ile renklendirilerek eskitme bir görüntü verilmesi amaçlanmıştır.

Kostüm tasarımında aynı zamanda- eski bir görünüm vermesi nedeniyle- ‘saçaklama’ tekniğinin uygulanmasına karar verilmiştir. Savaş gibi zorlu şartlar altında kumaş bulmanın zorluğuna değinmek amacıyla var olan kumaşların düz hatlar kullanılarak kalıp tasarımların oluşturulmasıyla, kesim esnasında çok fazla atık kumaş çıkarmamak düşüncesi amaçlanmıştır.

‘Euripides’in ‘Troyalı Kadınlar’ tragedyasındaki ‘Hekabe’ karakterinin kostüm tasarımı açısından incelenmesinin amaçlandığı bu çalışma-

da aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

1. Euripides'in 'Troyalı Kadınlar' oyunu konusu ve 'Hekabe' karakterine uygun kostüm tasarım süreçleri nelerdir?
2. Euripides'in 'Troyalı Kadınlar' oyunu 'Hekabe' karakterine kullanılması planlanan kalıp ve dikim teknikleri nelerdir?

### 3. BULGULAR

#### 3.1. Alt Problem 1: Euripides'in 'Troyalı Kadınlar' oyunu konusu ve 'Hekabe' karakterine uygun kostüm tasarım süreçleri nelerdir?

Tiyatro oyunu için kostüm tasarımı yapılırken oyun ve konusu dikkatlice irdelenmelidir. Bu durum dikkate alınarak oyun yazarı Euripides' in hayatı incelenmiştir. Aynı zamanda oyun metni okunmuş ve karakter analizi yapılmıştır.

Eupirides M.Ö. 480 yılında Atina'nın Thermopylai ve Salamis'teki ünlü zaferleri sırasında dünyaya gelmiştir. O dönemde çok az kişinin sahip olabileceği oldukça önemli bir servete sahip soylu bir ailedendir ve çok genç yaşta drama türünde eser vermeye başlamıştır. Atina'da olup biten kötülüklerden, sert eleştirilerden, siyasi kargaşadan uzakta, özgür biçimde yazılar yazmış ve M.Ö. 406 yılında ölmüştür. Yazmış olduğu 90 kadar eserden 81'inin adı bilinmektedir; bunlardan da biri drama, diğerleri tragedia olmak üzere sadece 19'u günümüze kadar ulaşmıştır. Tragedia yazarı olarak, Euripides, drama eserlerine kaynak olan eski efsanelerde geçen dinsel ve ahlak konularından yararlanmış ve bunlar üzerinde değişiklik yapmaktan çekinmemiştir. İnsan ruhunu çözümlemeye çalıştığı eserlerinde, tiranlığa karşı, insan ruhunu parçalayıcı bir haykırış ortaya çıkar. 'Troyalı Kadınlar' eseri bunun başarılı bir örneğidir denilebilir.

M.Ö. 415 yılında Hellas'ta (Yunanistan) yaşanan ve on yıl süren, ülkenin en önemli iki bölgesi ve halkı olan Atina ile Sparta'yı karşı karşıya getiren Peloponnesos Savaşı ortamında yazılmıştır. Kurgusu bakımından 'Troyalı Kadınlar' oldukça başarılı bir yapıttır. Diyebiliriz ki, Homeros'ta savaşan erkekler yiğitlikleriyle dile getirilirken, Eupirides'de yenik kentin kadınları, çektikleriyle, kaygılarıyla dile getirilmişlerdir.

Eserin işlenişi kısaca şöyledir; Bilgelik tanrıçası Athena ile Deniz tanrısı Poseidon birlikte, eve dönmek üzere olan Hellen donanmasının yok edilmesine karar verirler. Bunlardan tanrı Poseidon, kuruluşunda payı olan kentin yakılıp yıkıldığını görmekten üzgündür; tahta at hilesini göstermekle, kentin yıkılmasına yol açan Athena ise yenik Troya kentini yağmaladıkları gibi, tanrılarının tapınaklarına saygısızlık etmelerinden dolayı artık Akhalara öfke duymaktadır. Aralarındaki diyalog-

dan sonra, konuşma sırası kentin yaşlı ve de yorgun kraliçesi Hekabe'ye gelir. Euripides kraliçe Hekabe'nin ruh değişikliklerinin tiyatro sanatıyla canlanması bakımından da doruğa ulaşmıştır. Hellenlerin habercisi aracılığıyla Hekabe, kentinin ve ailesinin başına gelenlerle ilgili birbiri ardına darbe almaktadır. Savaş sonrası esir olan kentin kadınları kura ile savaşa katılan Hellen erkekleri arasında pay edilirken, kentin soylu kadınları da kura'sız Hellen komutanları arasında paylaştırılmaktadır. Buna göre tanrı Apollon'un bilicisi (kâhine) olan ve bakire kalması gereken Cassandra, Agamemnon'un; gelini Andromakhe Neoptolemos'un payına düşerken, Polykesene ise Akhilleus'un mezarı başında kurban edilir. Troyalı yiğit Hektor ile Andromakhe'nin oğlu küçük Aistyanaks'ın da kentin yıkık surlarından atılarak öldürülmesi uygun görülmüştür. Bunun böyle olmasını Odysseus buyurmuştur. Kraliçenin çekilen tüm bu acılara neden olan Helene'yle son kez karşılaştığında ona duyduğu nefret duygusu da artmıştır. Çünkü yaşlı haliyle kraliçenin kendisi de Odysseus'un sarayına köle olarak gitmek zorunda kalacaktır.

Eupiries'in 'Troyalı Kadınlar' tragedyasındaki karakterler aşağıda verilmiştir;

POSEİDON: Troyalıların yandaşı, Deniz Tanrısı.

ATHENA: Hellenlerin yandaşı, bilgelik, kurnazlık ve savaş sanatı tanrıcısı.

HEKABE: Kral Priamos'un dul karısı, Troya'nın kraliçesi

ESİR TROYALILAR KOROSU: Hellenlerin esir aldıkları Troyalılardan oluşmaktadır.

KASSANDRA: Apollon'un bilicisi, Hekabe'nin kızı

ANDROMAKHE: Hekabe'nin oğlu

MENELAOS: Agamemnon'un kardeşi, Sparta kralı

HELENE: Zeus ve Leda'nın kızı, Menelaos'un karısı

TALHTHİOS: Hellenlerin habercisi

Tiyatro oyunundaki en güçlü karakter olduğu düşünülen kral Priamos'un karısı, Troyanın kraliçesi Hekabe karakteri seçilmiştir. Hekabe Kral Priamos'u kaybetmiştir. Aynı zamanda Hellenlerin Troyalı kadınlara yaptığı işkencelerin haberini alarak kahrolmaktadır. İçinde bulunan savaş ortamına rağmen güçlü kalmaya çalışarak bir çıkış yolu aramaktadır.

Araştırma kapsamında M.Ö. 415 yılında yazılan 'Troyalı Kadınlar' tragedyasının eski örneklerine ulaşılammıştır. Günümüz tiyatrosunda kullanılan kostümleri incelenmiştir.

Bununla birlikte eserin içinde geçen bir cümle; 'Akılsızdır, ölümlülerin kentlerini her kim yağmalyorsa; ölümlerin mezarlarını, kutsal eş-

yalarını yıkanın kendisi de yıkılacaktır' işlenen tüm konuyu ve yazarın amacını ortaya koymaktadır denilebilir.

Tasarımdan önce 'Troyalı Kadınlar' metin okuması yapılarak karakterlerin içinde bulundukları ruh halleri değerlendirilmiştir buna göre tasarımlar yapılmıştır.

Tasarımlar yapılmadan önce metnin konusundan esinlenilerek duygu durum panosu hazırlanmıştır;

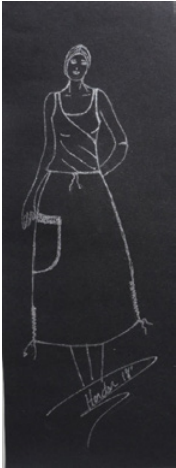


**Tablo 1.** Duygu-Durum Panosu

Eskiz çizimleri Tablo 2,3,4 ve 5 de verilmiştir. Tablo 6'te ise üretilmesi planlanan model çizimi ve detay özellikleri verilmiştir.

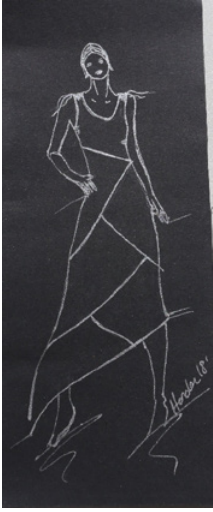
|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |
| <b>Model 1</b>                                                                    | <b>Model 2</b>                                                                    | <b>Model 3</b>                                                                    |

**Tablo 2.** Hekabe Karakterine uygun Kostüm Tasarım Çizimler

|                                                                                    |                                                                                    |                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |
| <b>Model 4</b>                                                                     | <b>Model 5</b>                                                                     | <b>Model 6</b>                                                                     |

**Tablo 3.** Hekabe Karakterine uygun Kostüm Tasarım Çizimleri



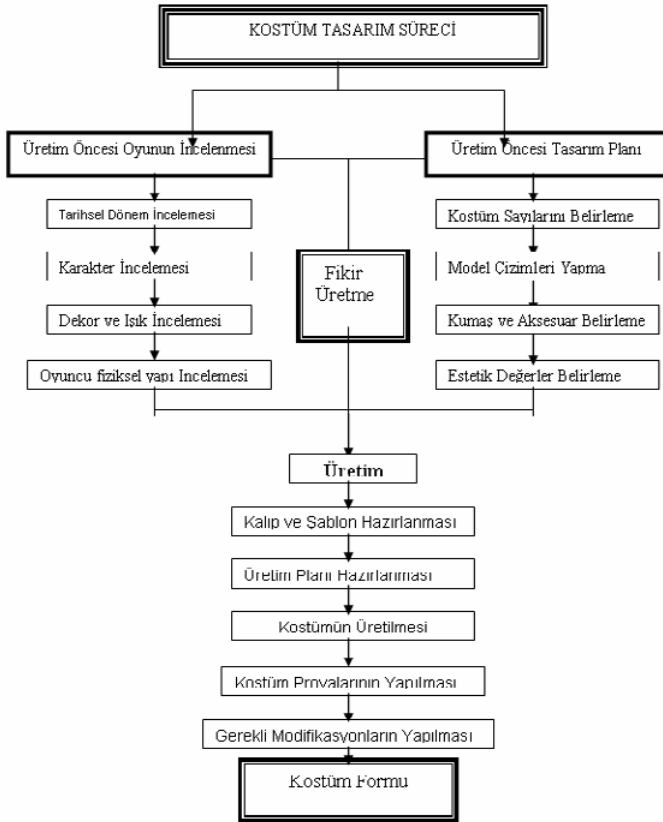
|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |
| <b>Model 8</b>                                                                    | <b>Model 9</b>                                                                    | <b>Model 10</b>                                                                   |

**Tablo 4.** Hekabe Karakterine uygun Kostüm Tasarım Çizimleri

|                                                                                    |                                                                                    |                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |
| <b>Model 11</b>                                                                    | <b>Model 12</b>                                                                    | <b>Model 13</b>                                                                    |

**Tablo 5.** Hekabe Karakterine uygun Kostüm Tasarım Çizimleri

Kostüm tasarımına başlamadan önce iş planının hazırlanması tasarımcılara kolaylık sağlayabilir. Bu nedenle iyi bir iş planını hazırlamak önemlidir. Kostüm tasarım süreci aşamalarına bakıldığında; üretim öncesi seçilen oyunun özelliklerinin irdelenmesinden sonra fikir üretilerek tasarım planı oluşturulur. Tasarım planında kostüm eskiz çizimleri yapılır ve üretilecek olan modele karar verilir. Bu aşamada kullanılacak kumaş, malzeme ve aksesuarlarda belirlenmelidir. Tasarım planı oluşturulduktan sonra üretim aşamasına geçilir ve kalıp hazırlamanın ardından kostüm üretilir. Yapılan kostüm tasarım kostüm tasarım sürecine (Şekil 1) uygun yapılmıştır.



Şekil 1. Tiyatro Kostüm Tasarım Aşamaları (Çivitci Ş.2010: 16).

Tasarımcı;

- Kostümünü tasarlayacağı karakter hakkında edinebileceği bütün bilgileri toplamıştır.
- Tasarlanan kostümün stili oluşturulmuştur.
- Tiyatro oyunu izleyicisi hakkında beklentilerini tahmin edilmeye çalışılmıştır.
- 'Troyalı Kadınlar' oyunundaki Hekabe karakteri için tasarlanan kostümü tasarlamadan önce tasarımcı şu sorular irdelemiştir;
- Kostüm ile ilgili ne yapmaya ihtiyacım var?
- Hangi pratikleri göz önünde bulundurmalıyım?
- İlhamı kaynaklarım nelerdir?
- Fikirlerimi nasıl sunmalıyım?

Bu soruları cevaplarını düşündükten sonra tasarım çizimlerine başlamıştır. Aynı zamanda karaktere kostüm tasarlariken tasarım öge ve tasarım ilkeleri gibi özellikler göz önünde bulundurulmuştur.

Euripides'in 'Troyalı Kadınlar' tragedyası için dönemi yansıtan kostüm tasarımları yapılmıştır. 13 adet kostüm tasarım çizimi yapılmış ve aralarından bir tanesi uygulanmak üzere seçilmiştir.

Tasarımda 'Saçaklama' tekniği kullanılarak kumaş verev olarak 5 mm aralıklarla dikilerek, birbirine paralel çizgiler oluşturulmuştur. Tasarım öğelerinden çizgi ve ritim unsurları tasarımda kullanılarak süreç tamamlanmıştır.

Aynı zamanda tasarımın üst bedeni kahve ile renklendirilerek eskitme görünüm verilmeye çalışılırken, alt beden dönem rengini yansıttığı düşüncesiyle turuncu doğal boya ile 'Shibori' tekniği kullanılarak doğal desenler oluşturularak boyanmıştır.

### **3.2. Alt Problem 2: Euripides'in 'Troyalı Kadınlar' oyunu 'Hekabe' karakterine kullanılması planlanan kalıp ve dikim teknikleri nelerdir?**

Biçim tanımlama formunda, tasarımın moda resmi çizimi eklenerek, model analizi yapılmış, istenilen özellikler detaylandırılmıştır. Dikim analiz formunda ise, dikim özelliği ve makine türü bilgilerine yer verilmiştir.

|                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>BIÇIM TANIMLAMA FORMU</b>                                                                          | <b>MODEL NO:1</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>ÜRÜN: KOSTÜM</b>                                                                                   | <b>SEZON: 2018-2019 BAHAR</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <b>TASARIMCI: HANDAN BARAN</b>                                                                        | <b>Tarih:10.01.2019</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|                     | <p><b>MODEL ANALİZİ:</b></p> <p><b>ÖN BEDEN;</b></p> <p>Ön ortası kumaş katıdır, kahve ile boyanan kumaş saçaklama işlemi yapılarak hazırlanmıştır. Üst beden yaka ve kollarında eskitme görünüm yapılmıştır.</p> <p><b>ARKA BEDEN;</b></p> <p>İki parçadan oluşur, kahve ile boyanan kumaşa saçaklama tekniği yapılarak hazırlanmıştır. Arka ortası, çapraz bağlanarak kapama yapılmıştır.</p> <p><b>ETEK;</b></p> <p>Alt etek simetrik kesim olup yanlarda drape formunda hazırlanmıştır.</p> |
| <b>KALIP LİSTESİ:</b>                                                                                 | <b>KULLANILAN MALZEMELER:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ön Beden</li> <li>2. Arka Beden</li> <li>3. Etek</li> </ol> | Ham pamuk dokuma kumaş, kahve, kurdele.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |

**Tablo 6.** Üretilmesi Planlanan Kostüm Model Çizimi ve Özellikleri

| <b>DİKİM ANALİZ FORMU</b>            | <b>PROJE TASARIM NO:1</b>                                                                          |                                      |
|--------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| <b>TASARIMCI:</b><br>HANDAN<br>BARAN | <b>TARİH:</b> 10.01.2019                                                                           |                                      |
| <b>İŞLEM NO:</b>                     | <b>İŞLEM ADI:</b>                                                                                  | <b>KULLANILAN MAKİNE TÜRÜ:</b>       |
| 1                                    | Ön ve arka beden parçalarını; Üç kat kumaşı üst üste getirip, kumaşın verevini aralıklarla dikmek. | Singer 7376 – Ev Tipi Dikiş Makinesi |
| 2                                    | Omuz dikişlerini birleştirmek                                                                      | Singer 7376 – Ev Tipi Dikiş Makinesi |
| 3                                    | Yan dikişleri birleştirmek                                                                         | Singer 7376 – Ev Tipi Dikiş Makinesi |
| 4                                    | Arka kapama süs dikişini dikmek                                                                    | Singer 7376 – Ev Tipi Dikiş Makinesi |
| 5                                    | Etek ucu dikişini dikmek                                                                           | Singer 7376 – Ev Tipi Dikiş Makinesi |
| 6                                    | Etek yan dikişini dikmek (temiz dikiş)                                                             | Singer 7376 – Ev Tipi Dikiş Makinesi |
| 7                                    | Bel lastiği dikişini dikmek                                                                        | Singer 7376 – Ev Tipi Dikiş Makinesi |

**Tablo 7.** Üretilmesi Planlanan Kostüm Dikim Analiz Formu

Savaşta etkilenen ‘Troyalı Kadınlar’ karakterleri oyununda sevdiklerini kaybeden, özgürlük savaşı veren, kendilerine uzanacak her türlü kötülüğe karşı savunmasız kalan kadınlardır. Bu durum tasarımlarda bol, dökümlü kumaşlarla ifade edilmiştir. Ayrıca bol veya fazla gelen kumaş savaş dönemlerindeki durumdan kaynaklı israf edilmemesi durumlarını yansıtmak için fazla olan kumaşları büzgü yaparak veya tutturma yaparak kullanım kolaylığı ve fonksiyonellik katılmaya çalışılmıştır.

|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |
| 1. Doku Çalışması                                                                 | 2. Doku Çalışması                                                                 | 3. Doku Çalışması                                                                 |

**Tablo 8.** ‘Hekabe’ Kostüm Tasarımı Kumaş Doku Örnekleri

Tablo 8’de üretimde kullanılmak üzere 3 adet doku çalışması yapılmıştır. ‘Saçaklama’ tekniği kullanılarak ve kahve ile lekeleme uygulanmıştır. 2. Doku çalışması, uygulanacak kostüm tasarımında kullanılmak üzere seçilmiştir (Tablo 9).

|                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------|
|  |
| <b>Tablo 9.</b> Seçilen Doku Çalışması                                             |

|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |
| Kostümün Önden Görünüm<br>(Hekabe Karakteri)                                      | Kostümün Yandan Görünümü<br>(Hekabe Karakteri)                                    | Kostümün Arkadan Görünümü<br>(Hekabe Karakteri)                                   |

**Tablo 10.** ‘Hekabe’ Kostüm Tasarımı ½ Prototip Üretimi

#### 4. SONUÇ

Troyalı Kadınlar tiyatro oyununda kadınların özgürlük savaşı vermeleri ve savaşa karşı oldukları işlenmektedir. Savaşın kazananı yoktur düşüncesiyle, olası savaşın nelere sebep olacağı ile ilgili çıkarımlar yapılmaktadır. Sevdiklerini kaybetmenin acısıyla kalan kadınların durumları Troyalı Kadınlar oyununun konusunu oluşturmaktadır.

Euripides’in ‘Troyalı Kadınlar’ tragedyasındaki ‘Hekabe’ karakteri için oyun ve karakter analizine uygun kostüm tasarımları yapılmıştır.

Euripides’in ‘Troyalı Kadınlar’ tragedyasındaki ‘Hekabe’ karakteri için oyun ve karakter analizine uygun kumaş seçimi yapıp eskitme görüntüsü verilmesi amacıyla filtre kahve ile boyanmış ve tasarımda kullanılmıştır. Aynı zamanda dönemin ruhunu yansıtan kalıp formları çalışılmıştır. Savaş ortamında olduğundan düz, vücuda oturmeyan dökümlü formlar tasarıma aktarılmıştır. Eskitmenin yanı sıra kumaş yüzeyinde ‘saçaklama’ tekniği kullanılarak tasarıma özellik katmanın yanı sıra, eskitme görüntüsü desteklenmiştir. Aynı zamanda alt beden-de Shibori tekniği ile doğal boyama yapılmıştır.

## 5. KAYNAKÇA

1. Acar, Y. (2007). Tiyatro talebini belirleyen faktörlerin analizi, Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
2. Aklar Ebru, 2015, 'Tiyatro Kostümünün Oluşma Aşamaları', Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı1, 8-13.
3. Aksel, E. (1988). 'Tiyatro dekoru ve kostüm tasarımı gelişimi', Türk Güzel Sanatlar Vakfı.
4. Bogatyrev P. 1976, 'Costume As A Sign' Semiotics of Art, Matcyka and Titunik Cambridge, Mass, London.
5. Çalışlar A. 1993, Tiyatronun ABC'si, Simay Yayınları, İstanbul.
6. Erdoğan, İ. (2006). Kültürlerin kesişme noktasında tiyatro ve çağdaş sahneleme, Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
7. Günay A., Giyside Sanatsal Yaklaşım, I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyum Bildirileri Özel Sayı-I 2012, Sayı:7, ISSN: 1307-9700
8. Hande (Dedeal) Subaşılar, (2010), Teknik Sanat Tarihi: Sanat Eseri İncelemelerine Disiplinlerarası Bakış, Sanat Tarihi Yıllığı Sayı 22, 21-37.
9. Şule Çivitci, (2010), Tiyatro Kostüm Tasarımı ve Oluşum Süreci, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E 2010-05.
10. Yerdelen Kulluk S. (2014), Sahne Sanatlarında Kostüm Tasarımı, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28774>
11. Yerdelen, Kulluk S. (2015), Orhan Asena'nın Hürrem Sultan Adlı Oyunundaki 'Hürrem Sultan' Karakterinin Kostüm Analizi, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/416760>
12. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=11300](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=11300) Erişim Tarihi: 02-12-2018.



# 18. YY. Avrupa Sahne Sanatları Kostüm Tasarımlarında Turquerie Akımının Etkileri Ve Bir Örnek Uygulama

**Fatma ÖZTÜRK<sup>1</sup>**

**Ceren ÖZ<sup>2</sup>**

## CHAPTER 4

---

<sup>1</sup> Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara

<sup>2</sup> Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara



## 1. GİRİŞ

Giysi tarihinde farklı uygarlıklarda ve zamanlarda kullanılan giysilerin değişimi, uygarlıkların gelişim süreci tarafından belirlenmektedir. Giysiler genellikle kişisel beğenileri ve kültürel değerleri yansıtır larken bazı uygarlıklar giysilerindeki kültürel dönüşümlerde kimi zaman istikrarlı olmuş, kimi zaman da baskın olan kültürlerin etkisi altında kalmışlardır (Himam, 2013, s.92). Çeşitli estetik kaygılar, giysinin işlevsel olması isteği ve farklı giyinme arzusu her toplumun kendine özgü giyim kültürlerinin oluşmasına neden olmuştur.

Genelde basit yapıda olan ilk giysiler, zamanla kişilerin toplumda yaptıkları işe, bulundukları statüye ve zenginliklerine göre değişiklik göstermeye başlamıştır. İlk çağlarda oldukça basit olan toplumsal hiyerarşi, zamanla yerini çok daha karmaşık ve kozmopolit bir toplumsal yapıya bırakmıştır. Giyim tarzları insanların toplumsal statüsüyle eşdeğer olmaya başlamıştır.

Birçok olumsuz koşulların etkilediği Orta Çağ Avrupası'nın dünyanın geri kalanı ile irtibatı zayıflamıştır. Avrupa'nın bu çağdaki durumu, etkisini 18. yüzyıla kadar sürdürecektir olan ekonomik ve sosyal duraksamalara yol açmıştır (Özden & Özmat, 2014, s. 84). Ancak Avrupa'da Rönesans ve Reform hareketlerinden sonra, büyük değişiklikler yaşanmış, ticaret gelişmiş, matbaanın icadı ile yazılı eserler çoğaltılmıştır. Amerikalı tarihçi Elizabeth Eisenstein, 1979'da yayımlanan kitabında matbaanın, bir değişim aracı olarak Rönesans ve reform hareketlerinin ve bilimsel devrimin itici gücü olduğunu yazmıştır (Mora, 2008, s. 6). Bu gibi faktörler, yeni bir uyanışa neden olmuştur, Ticaret yeni bir zengin sınıf yaratmıştır ve bu sınıf ticaret yaptıkları yerlerin kaynaklarının ve kültürünün Avrupa'ya taşınmasına ön ayak olmuşlardır. Denizaşırı keşiflerle dünyayı ele geçiren ve sömürgeleştiren Avrupalılar, bu toprakların kaynaklarını ülkelerine taşıırken, buralara da kendi düşünce biçimlerini, inançlarını ve işsiz nüfuslarını yerleştirmişlerdir. Bu hareketlerini "Avrupa'nın doğuştan gelen üstünlüğü" düşüncesiyle meşrulaştırmışlardır (Honour-Fleming'den aktaran Papila, 2007, s. 182).

18.yüzyıldan itibaren kendisini Dünyanın efendisi olarak gören Avrupalı, istediği herşeyi elde edebilmeli, dünyanın neresinde güzel ve ilginç olan güç sembolü olan şeyler varsa Avrupalının olmalı veya benzerini elde etmeliydi. bu tutku, hem korktukları, hem de gücüne ve ihtişamına hayran oldukları Osmanlı devletindeki insanların yaşam tarzlarına ilgi duymalarına neden oldu. bu nedenle Avrupalılar; o güne kadar egzotik ve değişik gördükleri doğu kültürünü incelemeye başlamışlardır. Avrupa'ya en yakın doğulu olarak görülen Türkler ve bıraktıkları izlenimler zaman içinde küçümsenmeyecek derecede ilgi

çekmiştir. 18. yüzyılda Aydınlanma felsefesinin de etkisiyle Doğular ve Türklere sempatiyle yaklaşılmaya başlanmıştır. Onlara özgü bazı alışkanlıklar benimsenmiş, özellikle de saray çevrelerinde yaygın hale gelmiştir. Giyim, beslenme ve eğlence kültürünün yanı sıra, çeşitli sanat dallarında da bir Türk modası gündeme gelmiştir. Dönemin ruhu olarak niteleyebileceğimiz Türk modası (Turquerie/Turkomanie), mimarlık, resim, edebiyat, sahne sanatları ve müzik alanında geniş bir rağbet görmüştür (Altar & Gost'tan aktaran Kalyoncu, 2005, 313).

18.yüzyılda Avrupa'da baş gösteren bu akım sahne sanatları alanında da kendine yer edinmiştir. Dönemin sahne dekorlarından, müziklerine, karakterlerden, kostümlere kadar birçok ögesinde turquerie akımının izlerine rastlamak mümkündür.

## 2. TURQUERİE AKIMI

Avrupalılar yüzyıllarca Osmanlı Devleti'ni doğudaki güç olarak benimsemiş, Osmanlı'nın devlet ve toplum yapısını, Türkleri ve yaşayışlarını oldukça merak etmişlerdir. Bunun sonucu olarak Aydınlanma Çağı denilen dönem ile birlikte yeni yerlere duyulan ilginin odağının Doğu yani Osmanlı olması kaçınılmaz olmuştur.

Doğu kültürü esas alınırken de Avrupa'ya en yakın olan ve 18.yüzyıl-da Avrupa ile en yakın teması kuran doğulu ülke olarak Osmanlılar benimsenmiş ve Osmanlıları oluşturan ana unsur olan Türk kültürü esas alınmaya başlanmıştır. 15. yüzyıldan başlayarak Avrupa'da Türk müziğine, tekstiline, halılarına, yaşam tarzına gösterilen ilgi giderek artmıştır. Sahnelenen opera, tiyatro ve bale eserlerinde Türkler üzerine yaratılan kurgular sayesinde her gece tiyatroları dolduran seyirciler, sahnede Türk giyim kuşamını, Türklerin davranışlarını, yaşayışlarını, saray yaşamını ve entrikalarını canlı biçimde görebilmişlerdir. Özellikle 16. yüzyılda Avrupa'da Türk giysilerine ve nesnelere yönelik bir ilgi başlamış; bu ilgi *Turquerie* olarak isimlendirilmiştir (Himam, 2013, s. 93).

Doğu ile ticaret yapan tüccarların getirdikleri ürünler, seyyahların hikayeleri ve Osmanlı Devleti'nde görev yapan diplomatların anlatıkları osmanlıya merak duyulmasına neden olmuştur. Batılıların gözünde doğu gizemli ve esrarengiz bir yer durumuna gelmiştir. 16. yüzyılda başlayıp 17. yüzyılda devam eden bu merak 18.yüzyılda en üst düzeye çıkmıştır. Türklere ait olan her şey taklit edilmeye başlanmıştır. Yaşam tarzları, müzikleri, adetleri, giyimleri, hatta kahve alışkanlıkları bile taklit edilmiş, farklı ve ayrıcalıklı olmanın özelliği olarak Avrupa'da yaygınlaşmıştır.

Kanunnameler ve hükümlerle üretim kuralları belirlenen seraser, kemha, atlas, çatma kadife, kutnu gibi dönemin motifleriyle bezenmiş;

altın, gümüş, sim ve ipek gibi kıymetli ipliklerle dokunmuş ve bu kıymetli kumaşlardan dikilmiş giysiler, Avrupa’da giyimde de “Turquerie” modasını yaratmıştır. Erken modern çağın Avrupa ülkeleri; Bursa’da ve yakındoğunun diğer kentlerinde üretilen şatafatlı damaskoları ve kadifeleri hem seküler kıyafetlerde, hem de kilise cübbelerinde kullanılmaktaydı. Bunlar öylesine büyük rağbet gördü ki, Venedik, Floransa ve Lucca’daki dokumacılar üretimi taklit edip Avrupa pazarına uyarlamaya yöneldi. Yakındoğu halıları da aynı ölçüde beğeni ve takdir gördüğü için, bir yer örtüsü olarak kullanılmak yerine, masalara serilirdi ya da duvarlara asılırdı. (Williams, 2015, s.27)

Avrupa’daki turquerie akımı ilk önceleri, halıların ve dokumaların Avrupa’ya getirilmesi ile başlamış daha sonraları, türklerin yaşam tarzlarının benimsenmesi ve onlar gibi yaşama şekline dönüşmüş, onlar gibi giyinen, türklerin evlerine benzeyen evler yaptıran, evlerinde Türk işi eşyalar bulunduran insanların sürdürdüğü bir akıma dönüşmüştür. Avrupa’da bir Türk modası popülerliği olmasının sonucundan Avrupalı besteciler de etkilenmiş; Türk temalı besteler yapmış, ressamlar Türk giysileri giymiş olan insanları resmetmiş, Türk temalı sahne oyunları sahneye konulmuştur.

Turquerie akımı o güne kadar birbirlerinden çeşitli nedenlerle uzak duran doğu ve batı kültürlerinin birbirlerine karşı olan önyargıları yıkmasına ve kültürlerin yakınlaşmasına vesile olmuştur. Batılılar Türklere karşı olan tavırlarından vazgeçmiş, ticari, siyasi ve kültürel ilişkilerini geliştirmişlerdir. Osmanlı Devleti de batıdaki gelişmelerden yararlanabilmek için bir takım reformlar yapma gereği duymuştur. 1720-1721 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu’nu Paris’te temsil eden elçi 28 Çelebi Mehmet Efendi, Osmanlı’nın batılılaşma çabalarına önemli katkılarda bulunmuştur. 28 Çelebi Mehmet Efendi’nin “Paris Sefaret Tahriri”nde aktardığı gibi Osmanlı imparatorluğunda matbaanın kurulmasında öncü olurken Paris’te de Turquerie modasının gelişmesinde ve Türkler hakkındaki önyargıların yıkılmasında etkili olmuştur (Polatçı’dan aktaran Özdal, 2013, s. 64).

16. yüzyılda başlayan ve 18 yüzyılda da etkisi süren Turquerie akımına kadar iki çok farklı kültürün birbirlerini etkilediğine pek tanık olunmamıştır. Göçebe toplumların kendi özgün kültürlerini yaratamadıkları için istila ettikleri yerlerdeki kültürleri benimsemeleri sayılmazsa genelde, savaşlar sonucu istila edilen yerlerde ki halk istilacıların kültürlerini kabul etmek zorunda kalmışlardır. Turquerie akımı ile karşılıklı iki farklı kültür birbirinden etkilenmiştir. Avrupalı’nın Türkler üzerindeki etkisi de Osmanlı’da ki ıslahat fermanları şeklinde olmuş, Avrupalı gibi yaşamak isteği oluşmuş, bunun sonucu Avrupa görsel sanatlarının benzerleri Türkler tarafından yazılmaya başlamış ve sahnelenmiştir. Bunun yanı sıra Avrupalı yazarların eserleri Türkçe’ye çevrilmiştir.

### 2.1. 18. yy. Avrupa Sahne Sanatlarında Turquerie Akımı

Avrupalıların, Türk kültürüne ilgi duymaya başlamalarının sonuçları, yalnızca görsel sanatlar, mimari, giyim gibi alanlarla sınırlı kalmamış yaşamın her alanında kendini göstermiş ve bir yaşam tarzının oluşmasına neden olmuştur. Bunun etkileri sahne sanatlarında da kendisini göstermiştir. Her ne kadar daha önce de Türk temalı opera, operet ve bale türü sahne eserleri yazılmış ise de, bu eserlerin tam anlamıyla Türk kültürünü ve müziğini yansıttıkları söylenemez. Önceleri alaycı ve Türkleri aşağılayıcı bir üslup kullanılırken zamanla daha olumlu bakış açısını ortaya koyan eserler yazılmıştır. Özellikle Viyana Kuşatması'ndan sonraki Osmanlı yenilgisinden sonra Türklere karşı duyulan korkunun kalkması, onlara daha ılımlı yaklaşmaları, kültürlerine daha sıcak bakmalarına neden olmuştur.

İlk alaturca deyiminin Viyana'da ortaya çıktığını söylenebilir. 1683'te İkinci Viyana Kuşatması'ndan sonra Türkler Viyana kapılarından çekilmek zorunda kalmış, 1699 Karlofça Anlaşması'yla Avrupa'da barış yılları başlamıştır. Osmanlı büyükelçisi maiyetiyle birlikte Viyana'ya gelmiş, bu nedenle Mehter takımı da her gün, meydanlarda konserler vermeye başlamıştır. Halkla birlikte Viyanalı besteciler bu konserlere büyük bir ilgi göstermişlerdir. İşte böylece "Alla Turca" denen biçimin Viyana'da doğduğu söylenebilir (Ertem, 2017, s. 26).

Avrupalı besteciler mehteran müziğin ritmini ve enstrümanlarını kullanarak Türk temalı birçok eser bestelemişlerdir. Opera, operet ve bale için bestelenen bu eserler Avrupa'da görsel sanatlarla birlikte Turquerie akımının daha çok ilgi görmesine neden olmuştur. 18. yy'a gelindiğinde Avrupalıların başlıca eğlence kaynağı Türk temalı olan bu sahne oyunlarını izlemek ve müzikleri dinlemek olmuştur. Edebiyatta, piyeste, balede ve operada hem komedi hem de trajedi türlerinde, Doğu hayatının 18.yy. Avrupalısı'nın hayal gücünü en çok etkileyen yönü sarayın gizemi idi. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında kahramanlık konulu Türk operalarının yerini bütünüyle Doğu'nun bu en büyüleyici ve tuhaf kurumunu konu alan komediler ile aşk ve kahramanlık içeren romantik eserler almıştır. Seyirciler sadece hikâyeler ve ima ettikleri ile değil aynı zamanda gösterişli kostümler ve harikulade sahnelemeyle de adeta büyülenmektedir (Genç, 2013, s.152).

Kayıtlarda Türklerle ilgili olarak düzenlenmiş gösteriler arasında 1454 tarihinde Lille'de sergilenmiş olan Voegau de Faisan (Sülün Adağı) Balesi yer almaktadır. Johan Huizinga'nın ölümsüz eseri olan Ortaçağın Sonbaharı'nda da dönemin kronik ve anılarından aldığı bilgilere dayalı olarak aktardığına göre; balenin dramatik boyutu zayıf olmasına rağmen döneminde beğenilmesi ve adından çok söz ettirmesi bakımından önemli olduğunu belirtmek gerekir. Bu balede konu

olarak, İstanbul'un geri alınması için açılması düşünülen Haçlı Seferi ele alınır (Gürhan, 2016, s. 82).

Alaturka giyinme; tiyatrodaki daha geniş bir "Türk» bağlamının parçası haline gelmesiyle birlikte daha ileri bir boyut kazanmıştır. Bunun ilk örneklerinden biri Molière'in ilk kez Eylül 1670'de sahnelenen Kibarlık Budalası oyunundaki Türk ara faslıydı. Oyuna otantik bir Türk karakteri kazandırmak için biraz uğraşıldıysa da, ortaya çıkan şey tuhaf bir fantazi olmuştur. Kostümler Doğu Akdeniz'i dolaşmış ve yakın dönemde elçilik tercümanlığı yapmış olan şövalye Laurent d'Arvieux'nün tavsiyeleri doğrultusunda Henri Gissey tarafından tasarlanmıştır. D'Arvieux anılarında Türk tarzı kıyafetler ve sarıklar yapmak için usta terzi Baraillon ile sekiz gün çalıştıklarını yazmıştır (Williams, 2015, s. 77-78).



**Resim 1.** Kibarlık Budalası Oyunu (1682) ve Kibarlık Budalasındaki Müftü (1670) (Williams, 2015, s. 79)

Ocak 1672'de sahnelenen yazılan Bajazet'in yazarı Jean Racine İstanbul'daki Fransız sefirliğinden dönen Denis de La Haye'den yardım gördüğünü anlatmıştır. Oyun her ne kadar ortamın otantikliğini gözetmeye çalışsa da; Madam de Sevigne'nin saptadığı üzere «Türk göreneklerini yetersiz sunması» nedeniyle nispeten başarısız olmuştur (Williams, 2015, s. 79).



**Resim 2.** Bajazet için illüstrasyon, Claude Le Vasseur, 1768 (Williams, 2015, s. 79)

Batı sanat dünyasındaki en önemli operalardan birisi de Tamerlano'dur. 1724 yılında yazılmış ve Hendel tarafından bestelenmiş olan Opera bütün canlılığı ile varlığını sürdürmektedir. Öncelikle bu opera aynı zamanda bale olarak da sahnelenen Yıldırım Beyazıt ve Timur arasındaki savaş konu olarak ele almaktadır. Batı sanat dünyasının Yıldırım Beyazıt ile Timur olayına ilgi göstermesinin temel sebepleri arasında, Osmanlı Devleti'nin Avrupa'daki yayılma tehdidinin ortadan kaldırıldığı algısının oluşmasıdır (Gürhan, 2016, s. 83-84).

Voltaire Doğu temalı tragedyaya yeni bir soluk getirmiştir. Jean-Bap-histe Sauve de La Noue'ye yazdığı bir mektupta "Bana öyle geliyor ki, belli yabancı kahramanlar, Asyalılar,...Türkler daha mağrur, daha derin bir tarzda, daha yüce ve çok öteden konuşabilirler» demiştir. Bu ifade hızla yazdığı ve ilk kez 1732'de sergilenen Zaire için geçerliydi. Eser bağnazlık ve hurafe karşısında hoşgörüyü bir çağrıydı (Williams, 2015, s. 81).





**Resim 3.** Zaire (1768) & Zara (1777) (Williams, 2015, s. 81)

Yüzyılın ilerlemesi ile Doğu temalı tragedyalara rağbet azaldı. Son örneklerden biri Chamfort takma adlı Sébastien-Roch Nicolas'ın ilk kez 1776'da Fontainebleau'da kraliyet ailesi önünde sahnelenen Mustapha et Zéangir oyunuydu. Konunun 1705'te yazılmış önceki bir çeşitlemesine dayanan oyunda, Soliman (Süleyman) ikinci eşi Roxelane'ın (Hürrem) hikayesi ve oğlu Zéangir'i (Cihangir) padişahın başka bir saray hanımından olan büyük oğlu ve meşru varisi Mustapha'nın (Mustafa) yerine geçirmeye dönük entrikalar anlatılır. Oyunun Fontainebleau'daki prömiyerinin ertesi yılı şatoda Marie-Antoinette için bir Türk odası oluşturuldu (Williams, 2015, s. 81-82).

Soliman Second 1761 yılında sahnelendiğinde Fransız sultan rolünü oynayan Marie-Justine Duronceray «Türk kadınlarının otantik elbiseleri ilk kez görüldü. İstanbul'da yerel kumaşlardan yapılmışlardı.» demiştir (Williams, 2015, s. 83).



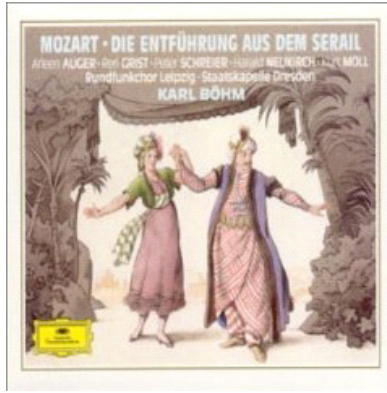
**Resim 4.** Soliman Second (1763) (Williams, 2015, s. 82)

Opera-Ballet sürekli hareketten yoksun ama bir temayla birbirine bağlanmış bağımsız perdelerden ya da girişlerden oluşurdu. Bu türün ilk örneklerinden biri; Andre Campra'nın ilk kez 1697'de Paris'te sahnelenen *L'Europe Galante*'sidir. Sntoine Houdar de La Motte'un yazdığı libretto'da, aşk teması aralarında Türkiye'nin de bulunduğu dört ülkede irdelenir. Aşkın değişen odağına ve bunu izleyen kıskançlıklara dair bir hikaye olan *Acte turc*'ta olaylar Zuliman'ın sarayında geçer. *L'Europe Galante* hem bütünüyle hem kısmen sürekli yeniden sahnelendi. Kraliyet gösterilerinin baş kostüm tasarımcısı Louis-René Boquet'nin 1766'da *Acte turc*'un sahnelenmesi için hazırladığı yeni etütler, Osmanlı motiflerinin yorumuyla *turquerie*'nin somutlaşmış halidir. Boquet 1761 yılında başka bir opera-ballet, *Le Turc généraux* adlı bir perdenin yer aldığı *Les Indes Galantes* için de kostümler tasarlamıştır (Williams, 2015, s. 84-85).



**Resim 5.** Saray Bahçeleri, L'Europe galante oyununun 4. girişi Acte turc için sahne tasarımı (1697) (Williams, 2015, s. 83)

Wolfgang Amadeus Mozart'ın prömiyeri 1782'de Viyana'da yapılan Saraydan Kız Kaçırma operası Almanca konuşulan bütün ülkelerde hemen sevildi. Ürkütücü ama sonunda iyiliksever Türk motifibu eserde hemen benimsendi (Williams, 2015, s. 86).



**Resim 6.** Saraydan Kız Kaçırma Operasının Afişi (Gürhan, 2016, s. 93).

### 3. YÖNTEM

Araştırmada, 18. Yüzyılda Avrupa’da sahne sanatlarında Turquerie akımının etkileri ve bu etkilerin görüldüğü sahne sanatlarından örnekler incelenmiştir. İncelenen Turquerie akımının etkilerinin görüldüğü örneklerden “Les Indes Galantes” isimli Fransız opera-balletinden “Le Turc Genereux” isimli bölümündeki “Emilie” karakteri seçilmiştir.

Araştırmanın materyalini sahne sanatları, kostüm tasarımı ve Turquerie akımı ile ilgili kaynaklar oluşturmuştur. Elde edilen bulgulara göre; araştırmada ulaşılan sonuçlar yorumlanmış ve örnek uygulama geliştirilmeye çalışılmıştır. Dönemin Avrupa sahne sanatlarında Turquerie akımının etkisi görülen oldukça fazla oyun olmasının yanı sıra bu opera-ballette kahramanın da bir Türk olması örneklem olarak seçilmesine neden olmuştur.

Araştırmada görsel tarama ve görsel analiz yöntemi kullanılmıştır. İlk olarak çalışılacak oyun olarak Les Indes Galantes adlı eserin sahnelenen tiyatro oyunları taranarak kostümler incelenmiştir. Bu oyunlarda Emilie karakterini canlandıran oyuncuların kostümlü görsellerine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu kostüm analizleri doğrultusunda tasarlanan kostümün Turquerie etkilerini yansıtmaya çalışılmıştır.

“18. Yüzyıl Avrupa Sahne Sanatları Kostüm Tasarımlarında Turquerie Akımının Etkileri ve Bir Örnek Uygulama” isimli çalışmada şu alt problemlere cevap aranmıştır;

1. Turquerie akımı etkisindeki Les Indes Galantes opera-balletinin konusu nedir?
2. Les Indes Galantes opera-balletinin ana ve yan karakterleri kimlerdir?
3. Les Indes Galantes opera-balleti karakterlerinden uygulanmak üzere seçilen Emilie karakterinin kostümün uygulama aşamaları nelerdir?

### 4. BULGULAR VE YORUM

#### 4.1. 18. Yüzyıl Avrupa Sahne Sanatlarındaki Turquerie Akımı Etkisindeki Les Indes Galantes Opera-Balleti

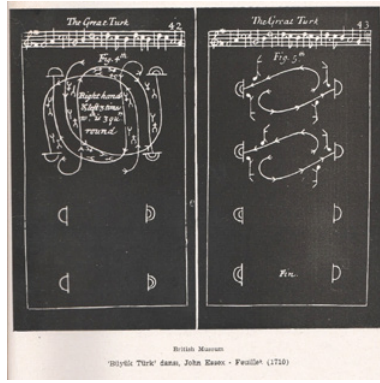
Batı dünyasında gerek kalitesi, gerek yaygınlığı ve gerek objektif ve gerçek bir olaya dayanması bakımından önemli olan eserlerden biri Prof. Dr. Metin And’ın kitabının adını da oluşturan *Gönlü Yüce Türk*’tür. Piyas başlangıçta üç, daha sonraları ise dört ana kahramana dayalı olarak hemen hemen Avrupa’nın birçok büyük tiyatro ve opera binasında sahnelenmiştir. 1950’li yıllarda ve son olarak da 1 Ağustos 2014’te Kuzey Amerika “Amherst Early Music Festivali”de sergilenmiştir. Aşkın

evrenselliği temasını ele alarak işleyen bale, 1735'te Jean Philippe Rameau tarafından bestelenmiştir. 1735-1737 yılları arasında çok beğeni kazanarak 64 kere sahnelenmiştir. Her sahnelenişinde bazı değişiklikler yapıldığı görülmektedir (Gürhan, 2016, s. 88).

Metin And kitabında "Les Indes Galantes opera-baleti ilk yazıldığında bir prolog ve üç entree den oluşuyordu 1. entree Le turc généreux (Cömert Türk), 2.entree ise les Incas du Peru(Peru'da İnkalar), 3.entree Les fleurs - Fete persan (Çiçekler İran bayramı) adını taşıyordu. İlk sahneye konduğu zaman büyük ilgi gören bu eser, daha sonraki yıllarda sergilendiğinde bazı değişiklikler yapılmış ve Les Sauvages (Vahşiler) isimli dördüncü entreeler eklenmiştir. Librettosu Fransızca olarak "Louis Füzelier" tarafından yazılmış ve Jean-Philippe Rameau tarafından bestelenmiştir (And, 1958, s. 42). "bilgilerini vermiştir.

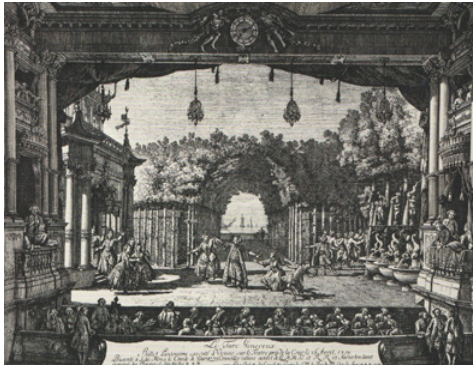
Les Indes Galantes opera-baleti Türklerin yüceltildiği ilk eserlerdendir. Türkleri anlatan "Le Turc généreux" (gönlü yüce türk) bölümünde iyi yürekli bir Osmanlı paşası anlatılmaktadır. Mekan olarak sahnede, Osman Paşa'nın deniz kıyısındaki büyük konağı ve sahile doğru bahçesinin canlandırıldığı bu bölümün konusuna gelince, Osman Hint Okyanusu'nda bir Türk adasında yaşayan Türk paşasıdır. Valere ve Emilie nişanlıdır. Bir korsan Emilie'yi bir deniz subayı olan nişanlısı Valere'den kaçırmıştır. Korsan Emilie'yi Osman Paşa'ya cariyeye olarak satar. Osman Paşa cariyesi Emilie'ye aşık olur. Onun da kendisine aşık olması için her yolu dener. Fakat Emilie, nişanlısı Valere'yi ve onun sevgisini unutamaz. Bu sırada Valere'de nişanlısı Emilie'yi kurtarmak için yola çıkmıştır. Valere'nin içinde bulunduğu gemi fırtınaya yakalanır. Osman Paşa'nın adasında kıyıya çıkar ve o da paşanın esiri olur. Sarayda karşılaşan iki sevgilinin aşklarını gören Osman Paşa kendi sevgisinden vazgeçer ve iki sevgiliyi birbirlerine kavuşturur (And, 1958, s. 42).

Osman Paşa, iyi bir Osmanlı paşasıdır. Her ne kadar Emilie'yi ve Valere'yi esir olarak almış, hatta cariyeye yaptığı Emilie'ye aşık olup onun da kendisine karşılık vermesini beklemiş olsa da, sevgiye saygı duyan ve birbirlerini bu kadar çok seven iki insanı birbirinden ayıracak kadar zalim olmayan bir karakteri canlandırmaktadır. Aynı zamanda kendisine yapılan iyiliğin karşılığını verebilecek kadar yüce gönüllüdür.



**Resim 7.** Büyük Türk Dansı Kareografisi (And, 1958, s. 42)

Bu balenin işleniş bakımından aslından alabildiğine değişik olduğunu ilk ortaya koyan, bale tarihçisi Artur Michel olmuştur. Ancak bunu Artur Michel belirtmemiş olsaydı da bunu, resim ustası Bernardo Bellotto'nun (Canellotto takma adlı) çizdiği gravürden gene anlayabilecektik. Bu gravürden ortaya çıkan, Hilverding'in esere daha bir dramatik koyuluk vermek istemiş olmasıdır. Resim yakından incelenecek olursa, Valere'in korkuyla kınından çıkmış hançere arkasını dönmüş, dizleri üzerine durduğu görülecektir. Onun arkasında Emilie de çökmüş fakat yüzü Paşa'ya dönüktür. Paşa hem öldürmek isteyen, hem de karar vermemiş bir haldedir. Denilebilir ki; ressam Caneletto balenin en gergin, heyecanlı sahnesini yakalayıp, çizebilmiştir. Resmin sağında Türk savaşçıları, solunda haremde kadınlar görülmektedir (And, 1958, s. 43).



**Resim 8.** Le Turc Generaux, Canaletto (Bernardo Bellotto). 26 Nisan 1758 (Williams, 2015, s. 85)

Emilie, bu oyunda sevgisinden vazgeçmeyen, sevdiği için her türlü fedakarlığı yapabilecek ve bu yüzden çevresinde takdir gören, esir düştüğü Osman Paşa'nın bile hayranlığını kazanmış bir karakteri canlandırmaktadır. Osman paşanın sarayına carie olarak kabul edilecek ve paşayı kendisine aşık edecek kadar güzel ama o sevdiği erkeğe sadakatinden vazgeçmeyecek kadar onurludur. Öyle ki iyi yürekli Osman Paşa bu fedakar, onurlu kızın sevgisine saygı duyar ve onun sevdiğiyle birlikte olmasını kabul eder (Williams, 2015, s. 85).

Paris Operası'nın direktörü Maurice Lehmann 1952 yılında parfümör Yuri Gutzatz'dan Jean-Philippe Rameau'nun efsanevi "Les Indes Galantes" opera/balesi için bir ortam kokulandırması çalışması yapmasını talep eder. Gutzatz muhtelif kokular çalışır ancak en akılda kalanı "çiçeklerin balesi" bölümünde kullanılan gül kokusu olur. Dördüncü ve son sahnede balerin gül giysileri içerisinde sahneye çıktığında 19.000 metreküplük salon onun hazırladığı gül kokusuna boğuluyor ve oyunun sonuna kadar gül kokusu seyirciler tarafından hissediliyor. Eser kokulu olarak 150 kez sergilenir ve sahne sanatlarında ortam kokulandırmasının ilk başarılı örneklerinden biridir. Kokunun parfümü halen Gutzatz'ın aile şirketi Le Jardin Retrouve koleksiyonunda "Rose Opéra" ismiyle satılmaktadır (Vedat Ozan, <https://player.fm/series/koku-79300/koku-12-temmuz-2011>).

Les Indes galantes opera baletinde üç ana karakter vardır. Bunlar Osman, Emilie ve Valere'dir. İlk olarak 23 Ağustos 1735 yılında Académie Royal Indes Galantes'de oynanan oyunun 28 Mayıs 1743'de oynanan tekrarında Osman, Emilie ve Valère'ye dördüncü bir karakter daha eklenmiştir: "Une Matellotte" (And, 1958, s. 42).

Opera-balletin diğer yan karakterleri oynanan versiyonlarına göre çeşitlenmiştir. Fakat olay örgüsü genellikle bu dört ana karakter üzerinden işlemektedir. Tablo 2'de opera-balletin karakterlerinin bir listesi bulunmaktadır.

|                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Özgün dili:</b>        | Fransızca                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Müzik:</b>             | Jean-Philippe Rameau                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Libretto:</b>          | Louis Fuzelier.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>Galası:</b>            | 23 Ağustos 1735                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>İlk gösterim yeri:</b> | Palais-Royale Tiyatrosu, Académie Royale de Musique, Paris                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Bölümleri:</b>         | Bir <i>Prolog</i> ve dört girişte çalışır:<br>İlk giriş: <i>Cômet Turk</i><br>İkinci giriş: <i>Peru İnkalar</i><br>Üçüncü giriş: <i>Çiçekler veya Farsça Bayram</i><br>Dördüncü giriş: <i>Savages</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Oyuncular:</b>         | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hebe - soprano, gençlik tanrıçası</li> <li>• L'Amour - soprano, erkek rolünde kadın şarkıcı, Kupid, aşk tanrısı</li> <li>• Bellone - bariton, kadın rolünde erkek şarkıcı, savaş tanrıçası</li> <li>• Emilie - soprano, cariyе</li> <li>• Valère - Tiz-tenor (haute-contre)</li> <li>• Osman Pas - bariton</li> <li>• Phani- soprano - İnka Prensesi</li> <li>• Don Carlos - Tiz-tenor (haute-contre) İspanyol konkiskadör</li> <li>• Huascar - bas, Güneş Tanrısı Başrahibi</li> <li>• Fatime - soprano, Prens Tacmas'ın cariyesi, Ali'ye aşık</li> <li>• Zaïre - soprano, Ali'nin cariyesi, Prens Tacmas'ın aşık olduğu kız</li> <li>• Prens Tacmas Tiz-tenor (haute-contre), İran şahı</li> <li>• Ali- bariton Prens Tacmas'ın danışmanı</li> <li>• Atalide - soprano</li> <li>• Roxane - soprano</li> <li>• Zima - soprano kızılderili prenses</li> <li>• Adario - tenor (Baritenor), kızılderili kabile reisi</li> <li>• Damon - Tiz tenor (haute-contre), Fransız konkiskatörler komutanı</li> <li>• Don Alvar - bas, İspanyol konkiskatörler komutanı</li> </ul> |

**Tablo 1.** Les Indes Galantes Opera-Balleti Künyesi (<https://stageagent.com/shows/opera/2100/les-indes-galantes/characters>)



#### 4.2. Les Indes Galantes Opera-Balleti Karakterlerinden Uygulanmak Üzere Seçilen Emilie Karakteri Kostüm Uygulaması

Sahnede giyilen her şey bir kostümdür. Kostüm, teknik olarak aksesuarları, saç ve makyajı da kapsayan genel bir elbise olarak tanımlanır (Yerdelen, 2010, s. 143). Aynı zamanda kostüm; bir performans ta giyilen giysiler ve kullanılan aksesuarların bir aranjmanıdır. Sahne kostümü belli bir dönemi, mekanı veya bir durumu göstermek için kullanılabilir. Kostümler bir oyunun mekanını, bir karakterin sosyal ve ekonomik sınıfını belirttiği gibi önemli karakterlerin üzerinde ilgi odaklanmasını da sağlar (Ziaei & Öztürk, 2015, s. 98).

Emilie karakterinin kostümü ile ilgili ilk olarak; 1761’de Jean-Philippe Rameau tarafından tasarlanan örnek bilinmektedir. Bu örnekte Turquerie akımının izleri bariz bir şekilde hissedilmektedir. Fakat daha sonra sergilenen oyunlar sırasındaki Emilie kostümleri git gide değişiklik göstermiştir ve Turquerie akımının izlerine her zaman rastlanmamaktadır.



**Resim 9.** Bayan Chevalier Emilie kostüm tasarımı, Louis-René Boquet (1761) (Williams, 2015, s. 84)

Kostüm; 1952 yılında Les Indes Galantes opera- balletinde Jacque-

line Brumarine tarafından canlandırılan Emilie karakteri için tasarlanmıştır. Üretim yeri Garnier, Paris'tir ve oyunun yönetmeni Maurice Lehmann'dır. Opera- balletin kostüm tasarımcıları; Arbus, Jacques Dupont, Georges Wakhévitch, Jean Carzou, Henry- Raymond Fost, Roger Chapelain-Midydir. On sekizinci yüzyıl tarzı sepetleri ile uzun elbise; rhinestones ile süslenmiş işlemeli beyaz ve altın pembe tafta mide parçası ile gece mavisi kadife büstiyere sahiptir. Etek altında pembe ipek, beyaz kadife şeritler ile kare, nakış işlemeli kırmızı kadife ile boyanmış mor saten etek bulunur. İnci ve Rhinestones ile işlemeli saten altın aplike ile süslenmiş devekuşu tüyleri ve pembe kareli mavi boncuklu örgü, mavi örgü ve altın ile kaplı pembe tafta sepetleri üzerinedir. Bu kostüm kahverengi peruk, Lacivert mendil ve saçta pembe tüyler ile tamamlanmıştır (<http://cncs.skin-web.org/costume/emilie-1>).



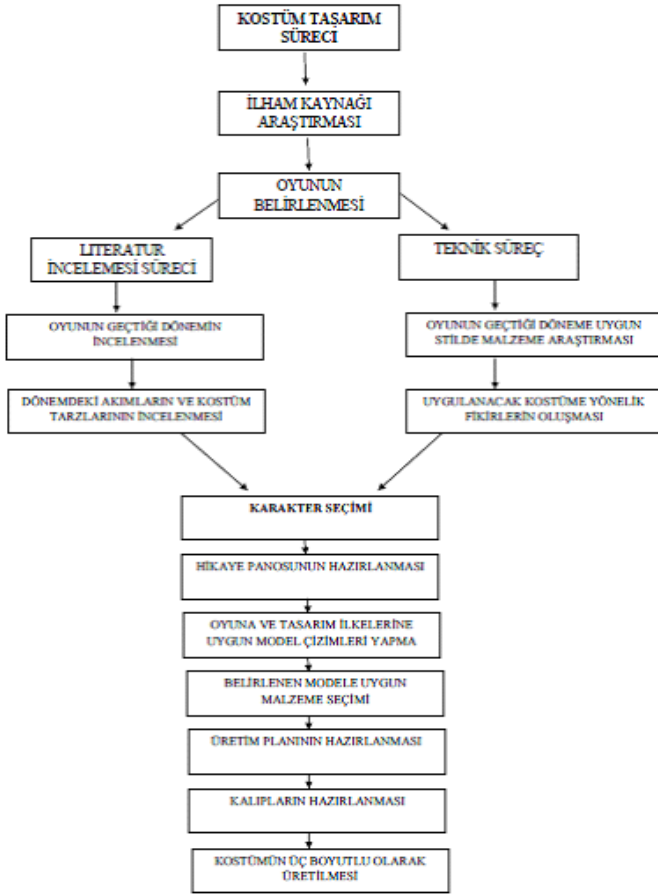
**Resim 10.** Emilie Kostümü, George Wakhévitch (<http://cncs.skin-web.org/costume/emilie-1>).

2012 yılında Théâtre du Capitole tarafından canlandırılan Les Indes Galantes oyunu çağın şartlarına uygun hale getirilmiş ve kostümlerdeki Turquerie izleri kaybolmuştur. Oyunun kostüm tasarımcısı Jean-Jacques Delmotte'dir ([http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Concerts/rameau\\_rousset.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Concerts/rameau_rousset.htm)).



**Resim 11.** Emilie ve Osman ([http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Concerts/rameau\\_rousset.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Concerts/rameau_rousset.htm)).

Kostüm üretimine geçilmedne önce bir üretim planı oluşturulmuştur. Kostümün üretim planının şu şekilde düzenlenmiştir;



**Tablo 2.** Kostüm Tasarım Süreci Süreç Analiz Tablosu

Kostüm tasarlama aşamasında öncelikle tasarlanacak kostümün dönemi, özellikleri ve kumaşı hakkında bilgi vermesi ve esin kaynağı oluşturması amacı ile hikaye panosu oluşturulmuştur. Hikaye panosu oluşturulurken bilgisayar destekli tasarım programı Adobe Photoshop CS5 kullanılmıştır. Ayrıca dönemin Avrupa'sında Turquerie akımının kıyafetlere yansımaları gözlemleyebilmek adına bir ilham panosu (moodboard) hazırlanmıştır.



Resim 12. Hikaye Panosu



Resim 13. İlham Panosu

Hikaye panosu ve ilham panosu doğrultusunda model geliştirmek adına bir takım eskiz çizimleri yapılmıştır. Bu eskiz çizimlerinden bir tanesi seçilerek 1/2 ölçekli model uygulamasının yapılmasına karar verilmiştir. Eskiz çizimleri yapılırken tasarım ilkeleri göz önüne alınmıştır. Kostüm tasarımcısı yapılırken tasarım ilkelerini göz önünde bulundurmak gereklidir. Uygulanan kostümün tasarımı esnasında da tekrar, ritim, uyum, denge, oran ve vurgu ilkeleri göz önüne alınmıştır.



**Resim 14.** Model Geliştirme (Eskiz) Çizimlerine Örnekler



**Resim 15.** Model uygulaması yapılacak model ön ve arka görünüş





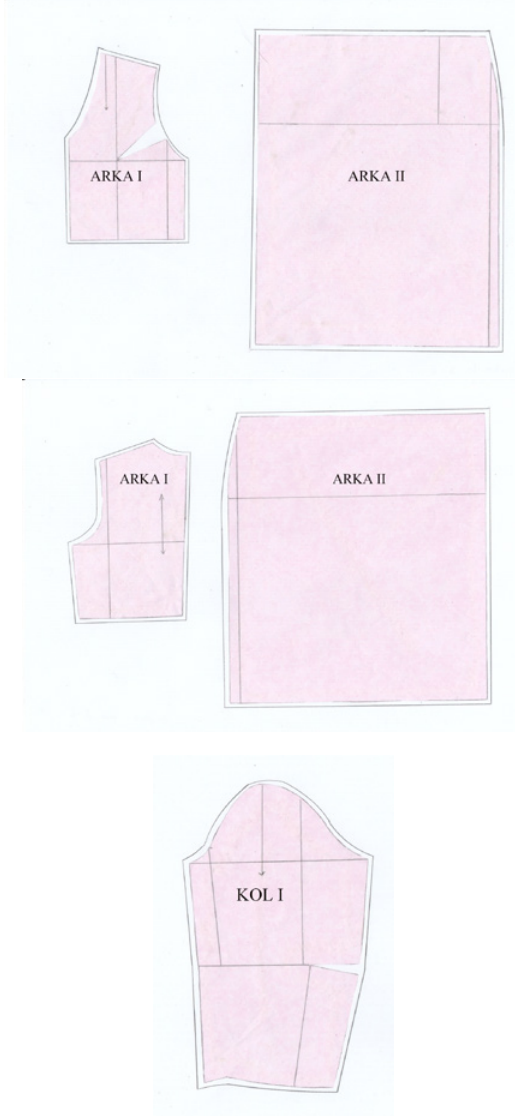
**Resim 16-17-18-19.** Seçilen Kumaşlar



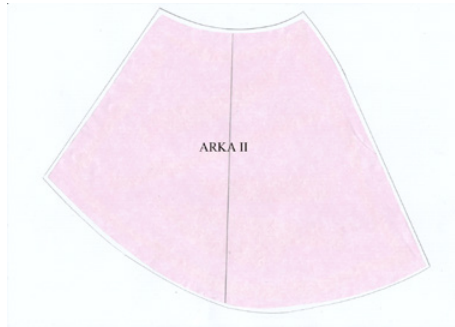
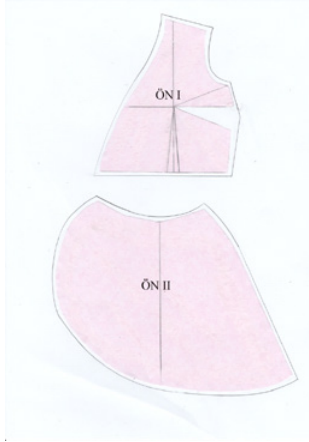
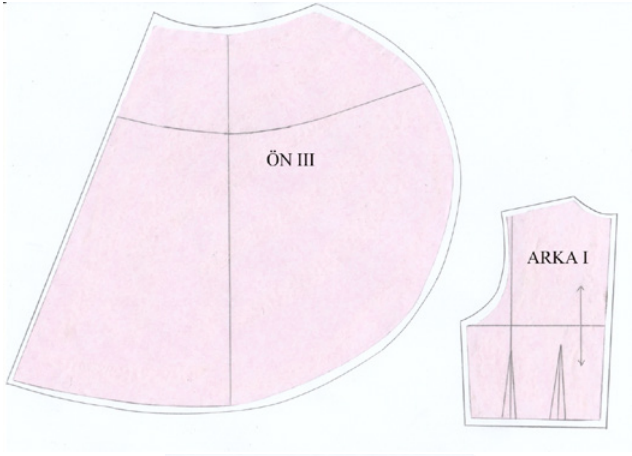
**Resim 20-21-22.** Kullanılacak Aksesuarlar

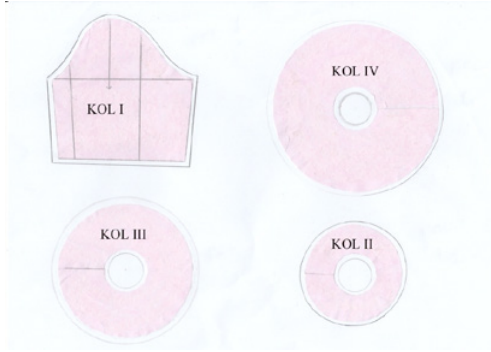


Kostüm kalıpları uygulanırken Müller Alman Temel Beden Kalıp Ölçüleri (38 Beden) esas alınmıştır. Bu ölçüler doğrultusunda 1/2 ölçekli temel beden kalıbı çıkarılmıştır ve model uygulaması yapılmıştır.

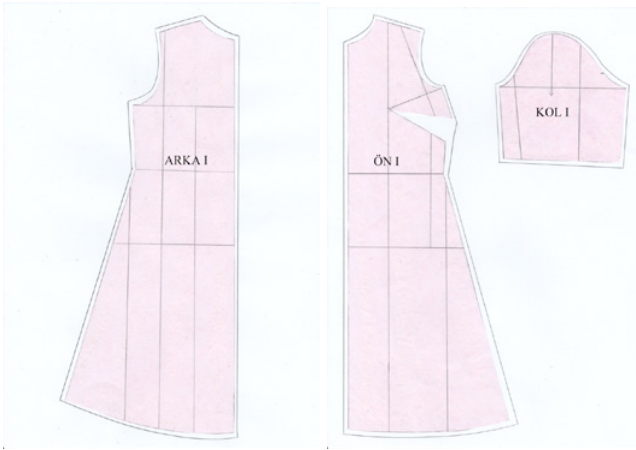


**Resim 23.** Temel Beden Üzerine Model Uygulama İç Elbise Son Aşama





**Resim 24.** Temel Beden Üzerine Model Uygulama Dış Elbise Son Aşama



**Resim 25.** Temel Beden Üzerine Model Uygulama Son Aşama

Kalıpları çıkarılan kostümün uygulama aşamasına geçilerek biçim tanımlama formları hazırlanmıştır.

|                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>BİÇİM TANIMLAMA FORMU</b>                                                                 | <b>MODEL NO:3</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>ÜRÜN: KOSTÜM</b>                                                                          | <b>DÖNEM: 18. YÜZYIL</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>TASARIMCI: CEREN ÖZ</b>                                                                   | <b>TARİH: OCAK, 2019</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|             | <b>MODEL ANALİZİ:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|                                                                                              | <p>İç elbise simetriktr. Uzun kolludur. Belden kesikli, üst beden pensli bedene oturan V yakalıdır. Etek serbest pili, etek ucu düz formldur.</p> <p><b>MODEL DETAYLARI</b></p> <p>Kol, yaka ve etek ucunda hazır harç kullanılmıştır. Etek üzerine nervür parçası hazırlanmış ve uygun ölçüde dikilmiştir.</p> |
| <b>KALIP LİSTESİ:</b>                                                                        | <b>KULLANILAN MALZEMELER:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <p>Ön I Üst Beden<br/>Ön II Ön Etek<br/>Arka I Üst Beden<br/>Arka II Arka Etek<br/>Kol I</p> | <p>Uygun Kumaş<br/>Hazır harç<br/>İplik<br/>Tela</p>                                                                                                                                                                                                                                                            |

Tablo 3. İç Elbise Biçim Tanımlama Formu

|                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>BİÇİM TANIMLAMA FORMU</b>                                                                                                                                                        | <b>MODEL NO: 2</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>ÜRÜN: KOSTÜM</b>                                                                                                                                                                 | <b>DÖNEM: 18. YÜZYIL</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>TASARIMCI: CEREN ÖZ</b>                                                                                                                                                          | <b>TARİH: OCAK, 2019</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|                                                                                                    | <b>MODEL ANALİZİ:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|                                                                                                                                                                                     | <p>Dış elbise asimettir. Kruvaze kapama, belden kesikli, üst beden pensli bedene oturan, etek ucu hafif yarım ay formu, kloş etek olarak çalışılmıştır.</p> <p><b>MODEL DETAYLARI</b></p> <p>Kol dört parçalıdır. Kol dirsek hattına kadar düz olarak çalışılmıştır, dirsek hattından sonra üç farklı boyda volan parçası hazırlanıp kolla birleştirilmiştir. Kol ortasından kurdela ile katlar toplanmıştır. Kol ucunun volan parçalarının tamamı hazır harç ile temizlenmiştir. Etek ucu gift sıra hazır harç kullanılarak temizlenmiştir.</p> |
| <b>KALIP LİSTESİ:</b>                                                                                                                                                               | <b>KULLANILAN MALZEMELER:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Ön I Üst Beden<br>Ön II Sağ Etek<br>Ön III Sol Etek<br>Arka I Üst Beden<br>Arka II Arka Etek<br>Kol I Üst Kol<br>Kol II Kol Volan I<br>Kol III Kol Volan II<br>Kol IV Kol Volan III | Uygun Kumaş<br>Astar<br>İplik<br>Hazır Harç<br>Kurdela                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |

Tablo 4. Dış Elbise Biçim Tanımlama Formu

|                                                                                   |                                                                                                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>BİÇİM TANIMLAMA FORMU</b>                                                      | <b>MODEL NO: 3</b>                                                                                                     |
| <b>ÜRÜN: KOSTÜM</b>                                                               | <b>DÖNEM: 18. YÜZYIL</b>                                                                                               |
| <b>TASARIMCI: CEREN ÖZ</b>                                                        | <b>TARİH: OCAK, 2019</b>                                                                                               |
|  | <b>MODEL ANALİZİ:</b>                                                                                                  |
|                                                                                   | Model simetriktr. Yarım kollu üst bedene oturan, belden sonra etek ucu 20 cm. genişletilmiş, boyu 40 cm. uzatılmıştır. |
| <b>KALIP LİSTESİ:</b>                                                             | <b>KULLANILAN MALZEMELER:</b>                                                                                          |
| Ön I Ön Beden<br>Arka I Arka Beden<br>Kol I Kol                                   | Uygun Kumaş<br>Astar<br>İplik<br>Kürk                                                                                  |

Tablo 5. Kaftan Biçim Tanımlama Formu



Resim 26. Kostüm Uygulaması

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Görsel sahne sanatları, olayları diğer insanlara anlatabilmenin en güzel yollarından biri olmuştur. Sahneye konan eserler, yazıldığı dönemin kültürü hakkında bilgi verdiği gibi, eserin anlattığı insanlar hakkında da bilgi verirler ve o insanların yaşadığı toplumun kültür yapısını ve yaşam tarzlarını anlatırlar. 16. yüzyıldan itibaren yenilenme denilen bir sürece giren Avrupa'lılar, hem eski çağ uygarlıklarının, hem de o güne kadar ilgilerini çekmeyen, çağdaşı olan uygarlıkların yaşam tarzları ve kültürleri ile ilgilenmeye başlamışlar ve bunlarla ilgili eserler yazarak sahneye koymuşlardır. 18. yüzyılda başlayan Turquerie akımı bu ilginin olarak sonucu ortaya çıkmış, opera, bale, operet türü birçok sahne eseri Türk etkileri ile sahneye konmuştur. Bu akımın sonucu olarak daha önce var olan korkunç Türk imajı yerini, daha insancıl, merhametli, iyi yürekli, güvenilir Türk imajına bırakmıştır. Bu çalışmada sahne sanatlarındaki gelişmeler doğrultusunda turquerie akımının sahne sanatlarına etkisi araştırılmış, bu akımın etkisi ile yazılmış olan Les Indies Galantes isimli opera-ballet ve bu oyundaki Le Turc Généreux adlı bölümün analizi yapılmıştır. Bu bölümdeki Emilie adlı karakterin kostümü turquerie akımının etkileri açısından incelenerek 1/2 oranında örnek kostüm uygulaması yapılmıştır.

Çalışma sahne sanatlarındaki kostüm uygulamalarının tarih analizinde de önemini vurgulamaktadır. Dönemin geçtiği zamanın izlerinin sergileyen kostümler; dönemin yaşayışı, giyinişi ve tarzını belirlemek için oldukça önemli göstergelerdir. Bu sebeple; kostüm çalışması yapılırken, kostümü tasarlayan kişinin esere ve döneme hakim olmasının, yönetmenin taleplerinin neler olduğunu bilmesinin, karakteri iyi analiz etmesinin ve kostümü hazırlayacak tüm ekiple iyi bir iletişim içerisinde olmasının ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

## KAYNAKLAR

1. And, M. (1958). *Gönlü Yüce Türk, Yüzyıllar Boyunca Bale Esrlerinde Türkler*. Dost Yayınevi: Ankara.
2. Ertem, C. (2017). Klasik Batı Müziğinde Türk Yansımaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 29, 25-31.
3. Genç, E. (2013). Türk Modası ve On Sekizinci Yüzyıl Müziği. *Tarih Dergisi/Turkish Journal of History*, 56, 147-165.
4. Gürhan, D. (2016). Batı'da Opera, Operet ve Bale Sanatında Türkleri ve Türk Kültürünü Konu Alan Çalışmalar. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 58, 77-97.



5. Himam, F. D. (2013). 16. Yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu-Batı Etkileşimi, Egzotizm ve Güç. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2013(29), 91-116.
6. <http://cnscs.skin-web.org/costume/emilie-1>
7. [http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Concerts/rameau\\_rousset.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Concerts/rameau_rousset.htm)
8. <https://stageagent.com/shows/opera/2100/les-indes-galantes/characters>
9. Kalyoncu, N. (2005). Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*; Cilt: 18 Sayı: 2.
10. Mora, N. (2008). Medya, Toplum ve Haber Kaynağı Olarak Sembolik Seçkinler. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. 5(1), 1-25.
11. Özdal, I. (2013). Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı. *Yedi Sanat Dergisi*, 9, 61-73.
12. Özden, K., Özmat, M. (2014). Salgın ve Kent: 1347 Veba Salgınının Avrupa'da Sosyal, Politik ve Ekonomik Sonuçları. *İdeal Kent Dergisi*, 12, 60-87.
13. Öztürk, F., & Ziaei, M. (2015). Sinemada Kostüm Tasarım ve Uygulama Süreci. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (27), 97-108.
14. Papila, A. (2007). Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 176-190.
15. Radyo, Açık (Vedat Ozan). (2011, 12 Temmuz). Koku [Podcast]. Erişim adresi: <https://player.fm/series/koku-79300/koku-12-temmuz-2011>.
16. Williams, H. (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
17. Yerdelen, S. K. (2010). Tiyatro Sanatında Oyuncu İçin Kostümün Anlamı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (16), 143-149.



# Tanbur Eğitimi Bağlamında Geçmişten Bugüne Tanbur Üslupları

**Göknil BİŞAK ÖZDEMİR<sup>1</sup>**

## CHAPTER 5

---

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Okan Üniversitesi Konservatuvarı Müzik Bölümü



## GİRİŞ

Tanbur Klasik Türk Müziği'nde kullanılan en eski sazlardır. Pek çok kaynakta tanburun dört bin yıl öncesine uzanan bir geçmiş olduğu ve bu çalgıyı ilk defa İÖ 2000 yıllarında Mezopotamya'da rastlanıldığı belirtilmiştir. Tanbur bugünkü şeklini on yedinci yüzyıl sonlarında almıştır. İlk kez Kantemiroğlu'nun (*doç.1673, ölm.1723*) el yazmasında görölmüştür. (Sarı, 2012) Dimitri Kantemir, perdeli bir saz olması ve tüm perdelerin sap üzerinde sıralanmış olmasından ötürü, tanbur sazını Türk Müziği ses sistemini ifade maksadıyla kullanmıştır.

On yedinci yüzyıl sonlarında İstanbul'un en gözde sazlarından biri olan tanburun, üslubunun ve tavrının da bu dönemde ortaya çıkmış olduğunu söylemek mümkündür. Türk Müziği Geleneği'nde süregelen usta-çırak ilişkisi ile geçmişten günümüze önemli tanburiler yetişmiştir. Tanbur üslubunun olgunlaşması oldukça uzun bir zaman almıştır. Her tanburi kendi tavrını ortaya koymuştur. Ancak yetişen tanburilerin örnek aldığı iki önemli üslup vardır. Söz konusu üsluplar, on yedinci yüzyılda Tanburi İsak ile başlayan eski tanbur üslubu (klasik üslup) ve on dokuzuncu yüzyılda Tanburi Cemil Bey ile başlayan yeni tanbur üslubudur. (Aksüt, 2011)

### Eski Tanbur Üslubu (Klasik Üslup)

Eski tanbur üslubu yani klasik üslup, az mızrapla birden çok perdenin sesini vermeye dayanmaktadır. Bu teknikte uzun sesler tanburun derin teknesinde yankılanmakta ve bu yankılanan sesler vasıtasıyla ezgiler birbirine bağlanmaktadır. Bahse konu üslup, çarpma, parmak kaydırma ve parmak deđiőtirmenin çok kullanıldığı incelikli bir üsluptur. Günümüze ulaşan herhangi bir ses kaydı bulunmamasına rağmen bilinen en eski tanbur üslubu Tanburi İsak'a aittir. Tanburi İsak Efendi, İstanbul'da (1745) doğmuş, Sultan III. Selim devrinde yaşamıştır. Klasik Türk tanbur ekolünün bilinen en eski temsilcisidir. Tanburi İsak Efendi'nin tanbur üslubunu kimden öğrendiği kesin olarak bilinmemektedir. Eserleri, klasik kurallara sıkı sıkıya bağlı bir besteci olduğunu göstermektedir. (Özaltınır, 1998)

Ruşen Kam, Tanburi İsak'ın tavrını şöyle ifade etmiştir:

İsak'ın tanbur çalış tavrı, nağmeleri mümkün olduğu kadar az mızrap vuruğu ile icra etmek, yapısı derin ve geniş bir tekne ile uzun bir saptan ibaret olan bu sazın çelik ve pirinç tellerinden çıkan akis ve taninini mızrap vuruşları arasında kaybetmemek esasına dayanmıştır. (Özalp, 1986)

Eski tanbur üslubunu, o dönemde yaşamış olan tanburi bestekarların eserlerinde de görmek mümkündür. Klasik tanbur üslubu Tanburi İsak'tan Kuyumcu Oskıyan'a, ondan da Şeyh Abdülhalim Efendi'ye geç-

miştir. Çeşitli kaynaklarda on dokuzuncu yüzyılda bahsi geçen kişiler dışında, Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Tanburi Küçük Osman Bey gibi tanburilerin klasik üslupta çaldıkları, ancak Tanburi Büyük Osman Bey'in bu sazı babası Zeki Mehmed Ağa'dan değil de kendi kendine öğrenmiş olduğundan tanbur tavrının geleneksel üslubun dışında olduğu belirtilmektedir. Bu durum göstermektedir ki klasik tanbur üslubunun olgunlaştığı dönemde farklı tanbur tavrıları gelişmiştir.

Suphi Ezgi eski üslubu Abdülhalim Efendi'den öğrenmiştir ki kendisi bu üslubun son temsilcisidir. Tanburi Ali Efendi ise klasik tavra kattığı bazı değişikliklerle anılmaktadır. "Tanburu daha hür ve zengin çalma yollarını aramıştır. Daha çok hissiyatı anlatan çalış unsurları ile melodi ve hareket bakımından daha cömert davranmıştır. Tanburi Ali Efendi'nin açtığı bu çığır Tanburi Cemil'i etkilemiş, o da buna yaradılışındaki görülmemiş yetenek ve olağanüstü müzikalitesini ekleyerek Tanburi Cemil ekolünü kurmuştur. (Akan,1989:3) Eski üslup Suphi Ezgi tarafından Mesud Cemil'e, ondan daERCÜMENT BATANAY'a geçmiştir. Eski üslubun en önemli temsilcilerinden olan İzzettin Ökte ise bu üslubu Sadun Aksüt'e öğretmiş, böylece eski tanbur üslubu günümüze ulaşmıştır.

### Yeni Tanbur Üslubu

Yeni tanbur üslubu, eski tanbur üslubuna kıyasla daha çok mızrapın ve mızrap çeşidinin kullanıldığı, Tanburi Cemil Bey'in yüksek bir teknik kullanarak, tanbur sazına ve üslubuna getirdiği yeniliklerden oluşmaktadır. Tanbur üslubu hakkında bize bilgi veren elimizdeki en eski kayıtlar Tanburi Cemil Bey'e aittir. Cemil Bey, sadece getirdiği yeni üslupla değil, klasik kemençe, lavta ve viyolonsel gibi sazları ustalıkla icra ederek başlı başına bir ekol sahibi olmuştur. O zamana kadar süregelen tanbur üslubunu yıkıp yerine bambaşka bir üslup getirmiş olması adeta bir devrim niteliğindedir. Şöyle ki, o zamana dek tanbur, az sayıda mızrap vuruşuyla, genelde ağırkanlı, sade bir şekilde çalınarak, tek tip duyguya hitap edecek şekilde icra edilmekteyken, Tanburi Cemil Bey tanburu bol mızrap vuruşlu ve süslemeli, coşku ve feryat gibi hisleri de ifade edebilen bir saz haline getirmiştir. Ayrıca çok da süratli icra etmiştir. Bu yüzden zamanında bu konuda tepki de toplamış, kimi çevreler tarafından tanbur tavrını bozmakla suçlanmıştır. (Aksüt,1993)

Tanburi Sadun Aksüt'e göre; "Eski tanbur tavrı Cemil Bey ile birlikte kaybolmamış, yeni tavrın içinde tanburiden tanburiye değişmekle beraber hala yaşamaktadır. Saza kıvraklık getirilmiş ancak nağmeleri birbirine bağlayarak çalma tekniği bu kıvraklık içinde büsbütün kaybolmamıştır."

Tanburi Cemil Bey'den sonra oğlu Mesut Cemil Bey, Kadı Fuat Efendi'den babasının üslubunu, Suphi Ezgi'den de eski üslubu öğrenmiş, her iki üslubu birleştirerek kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Birçok

ıcrasında çok çarpma kullanmasından dolayı eski üsluba daha yakın olduğu söylenebilir. Ancak Türk Müziği'nin yanı sıra Batı Müziği'ni de öğrenmesi, viyolonselde eğitim verecek düzeeye gelmesi, babası gibi modern bir anlayıőa sahip olmasından kaynaklanmaktadır. (Cemil, 2002)

Tanburi Cemil Bey'den sonra yirminci yüzyılın en önemli ve üslup sahibi tanburilerinden biri de İzzettin Ökte'dir. Kendi kendini yetiőtiren tanburi, hiç őüphesiz ki Tanburi Cemil Bey'den etkilenmiş ancak eski üslubu benimsemiőtir. Tanburun eninli sesini, mızrapsız arpmalarla süsleyerek, bir üst ve iki çift mızrabı ard arda kullanarak kendine has bir üslup ortaya koymuş, bu üslubuyla da pek çok tanburiye örnek teşkil etmiştir. Aynı ustalıkla çaldığı yaylı tanburda da alt telleri ilk defa olarak birleőtirip viyolonsel benzeri bir ses elde etmiştir. (Yavaşca,2011) Ercüment Batanay, öğrencisi Sadun Aksüt ve Abdi Coşkun en çok etkilediği tanburilerdir. Geçirdiği fel dolayısıyla hayatının son on yılını tanbur alamayacak derecede hasta olarak tamamlamıő olan tanburinin yaptığı taksim kayıtları, Nevzat Atlığ ve Sadun Aksüt tarafından toplanarak iki CD halinde yayınlanmıőtır. (Aksüt,2011)

Tanburi Cemil Bey ve oğlu Mesud Cemil Bey'in müzik anlayışının ve tanbur üslubunun en güçlü temsilcisi Necdet Yaşar'dır. (Paçacı,2001) Tanburdan, yüksek ses elde etmek amacıyla, daha kuvvetli mızrap vuruşları geliőtirerek, sol el kıvraklığını mızrap vuruő őiddetiyle bir bütün haline getirmiştir. Ayrıca geleneksel halk müziğimizin önemli alırlarından bağlamanın tezene vuruőlarını tanbur mızrabıyla ve klasik müziğimizin zevkiyle biçimlendirerek taksimlerinde yer vermiştir. Necdet Yaşar, Tanburi Cemil Bey'in tekniğiyle beslenmiő olan bütün bu özellikleriyle, sazı "tam kapasiteyle" kullanma yolunda yeni bir tanbur tekniği ortaya koymuştur. (Paçacı,2001)

Mutlu Torun, Necdet Yaşar'ın Tanbur üslubunun ve bu yüksek sanatkarlığının öğelerini volum, tını, sağ el tekniği, sol el tekniği, perdelerdeki özen, gelenek ve yenilik dengesini gözetme, duygu-ifade kuvveti, repertuar geniőliđi, taksim yapma gücü olarak tarif etmiştir. (Bilgin, 2011)

Yirminci yüzyılın bir diğer önemli tanbur icracısı da Ercüment Batanay'dır. Hattat tanburi Kemal Batanay'ın oğlu olan Ercüment Batanay, Mesud Cemil Bey'den her iki üslubu da öğrenmiş, eski üsluba daha yakın, o güne kadar görölmemiő bir teknikle, üst teli de icraya katarak, kendine özgü bir üslup benimsemiőtir. Tanburi Cemil Bey'in icat ettiği yaylı tanburu ise ilk defa İzzettin Ökte'de görüp etkilenmiş, geliőtirerek bugünkü haline getirmiştir. (Aksüt, 2011)

1976 yılında İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla birlikte tanbur eğitimi akademik olarak verilmeye başlanmıştır. Notalı eğitime geçilmiő olsa da Türk Müziği Geleneği'nin temelini

oluşturan, usta-çırak ilişkisine dayanan meşk sistemi yine devam etmiştir. İzzettin Ökte'nin geliştirdiği eski üslubun en son temsilcisi olan Sadun Aksüt, Konservatuvarın kuruluşundan bugüne bu üslubu öğrencilerine öğretmiş ve pek çok tanburi yetiştirmiştir. Sol elin sapa ve perdelerle hakimiyeti açısından sağlam, mızrabın rahat işlemesi için ise sağ bileğin serbest olması gerektiğini vurgulamıştır. Bu üslupta mızrabın ucu çok sivri olmamalı, balık ağzı tabir edilen şekilde olmalıdır. Aksüt'e göre tanburdan tok ses çıkarabilmek ve bunu teknikle birleştirebilmek, tanbur üslubunun en önemli özelliğidir. Sadun Aksüt taksim, geçki, geçiş taksimi, transpozisyon, refakat konularına çok önem vermiş, her sazendenin sözlü eser bilmesi hatta okuması gerektiğini "sazende eğer okursa, okuduğunu çalar" cümlesi ile önemle vurgulamıştır. Ayrıca farklı üsluplardan da feyzalarak her tanburinin kendi üslubunu oluşturmaya çalışması gerektiği fikrini savunmuştur. Tanbur metodu, Dede Efendi, Yıllık Musiki Antolojisi, Güfteler (2 cilt), Müzisyen Osmanogulları, Güfteler Hazinesi (2 cilt), Türk Musikisinin 100 Bestekârı, Tanbur Metodu (Geliştirilmiş), Şarkılarda İstanbul, Bahardan Hazana Esintileri (ŞİİR) , Alkışlarla Geçen Yıllar (ANI) , Dillerdeki Şarkılar gibi kitapları yayınlanmış, bu anlamda da öğrencilerine akademik yönde örnek teşkil etmiştir.

Klasik üslubun devamı olan, eski ve yeni üslubu kendisine has bir üslupla harmanlayan bir diğer tanburi ise Abdi Coşkun'dur. Kendisi İ.T.Ü Devlet Konservatuvarı'nda üslubunu öğrencilerine aktarmıştır. Konservatuvar için hazırladığı bir de tanbur metodu bulunmaktadır.

Ülkemizde çeşitli illerde tanbur eğitimi veren pek çok konservatuvar ve tanbur sazını çok iyi icra eden birçok genç tanburi bulunmaktadır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Geçmişten günümüze iki büyük tanbur üslubu ve bu üsluplar örnek alınarak oluşturulan farklı tanbur üslupları gelişmiştir. Tanburi Cemil Bey' in ortaya koyduğu üslup, eski üslubun yüksek bir teknik kullanılarak geliştirilmiş hali, Cemil Bey'den sonraki üsluplar da eski ve yeni üslubun yüksek bir seviyede kaynaştırılmasıyla oluşan üsluplardır. Genel olarak tanbur üslubu; tanburdan dolgun, tok ses çıkarmak, bunun için her iki tele mızrabın ucuyla değil geniş ağzıyla vurmak, perdelere sağlam basmak, sağ ve sol elin uyumu, üst alt ve çift mızrabın kullanılması, çarpmalar ve mızrapsız nağmeler olarak özetlenebilir. Bunların yanı sıra icracının makam bilgisi, taksim yeteneği ve repertuarı da üslubu etkileyen unsurlardandır.

Her ne kadar usta-çırak ilişkisi devam etmekte ve devam edecek olsa dahi konservatuvarlarda eğitimi yapılan tanburun, günümüzün çağdaş eğitim sistemine uygun metotlarının hazırlanması, var olan çalışmaların geliştirilmesi, üslubunun ve tekniğinin nota üzerinde göste-



rilmesi konusundaki çalışmaların çoğaltılması gerekmektedir. Dolayısıyla bu kültürel mirasın gelecek nesillere aktarımında konservatuvar eğitmenlerine önemli görevler düşmektedir.

## KAYNAKLAR

1. Akan, E. (1989). Tanbur Metodu, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
2. Aksüt, S. (1993). Türk Musikisinin 100 Bestekarı, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
3. Aksüt, S. (1994). Tanbur Metodu, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
4. Aksüt, S. (2011). Kişisel Görüşme, İstanbul
5. Bilgin, K. (2011). Necdet Yasar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdleri, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
6. Cemil, M. (2002). Tanburi Cemil'in Hayatı, Mas Matbaacılık, İstanbul
7. Özalp, Nazmi. (1986). Türk Musikisi Tarihi, Derleme c.I-II. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.
8. Özeltiner, K. M. (1998). "Geleneksel Tanbur Tavrı Üzerine Notlar", Musikişinas Dergisi 2, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, İstanbul.
9. Paçacı, G. (2001) Osmanlının Sesleri – Tanburi Cemil Bey, Boyut Müzik ve Yayın Grubu, İstanbul.
10. Paçacı, G. (2001) Türk Müzik Geleneğini Yaşatanlar – Necdet Yaşar, Boyut Müzik ve Yayın Grubu, İstanbul.
11. Sarı, A. (2012). Türk Müziği Çalgıları, Nota Yayıncılık, İstanbul.
12. Torun, M. (2011). Kişisel Görüşme, İstanbul.
13. Yavaşca, A. (2011). Kişisel Görüşme, İstanbul.



# Müzik Eserlerinin Sosyolojik Açıdan Çözömlenmesinde İçerik Analizinin Kullanımı

İlker KÖMÜRCÜ<sup>1</sup>

## CHAPTER 6

---

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi



## 1. GİRİŞ

Müzik sosyolojisi üzerine ülkemizde yapılan sınırlı sayıda araştırmaya karşın, müziğin sosyolojik bağlamına ilişkin çalışmalar giderek artış göstermektedir. Müziğin bir fenomen olarak üretim ilişkileri içerisinde pek çok dinamiği içerisinde barındırması, onu kompleks yapısında birleşen toplumsal öğelerin bir bütünü haline getirmektedir. Bu bütün içinde müziğin temel yapı taşı olan sesler kelimelerle birlikte kullanıldığı zaman sosyolojik içerik kendini anlamsal düzeyde daha kolay açığa vurmaktadır. Ancak sözlerin dışında salt müziğin içkin olarak barındırdığı sosyolojik bağlam nasıl açığa çıkartılabilir? Müzik, bir anlatım dili olduğuna göre içerikten bağımsız olamaz. Düşünceler müzikle nasıl ifade edilir ve bu kavrama dolayımlanmış düşünceler nasıl açığa çıkartılabilir?

Bestecinin müzik malzemesine karşı takındığı tutum onun eserindeki ifade etmek istediği duygu ve düşüncelerine yönelik pek çok iz taşır. Max Weber başta olmak üzere Theodor Adorno, Simmel, W.E.B. Du Bois, Alfred Schutz, Howard Becker, Richard Peterson, Pierre Bourdieu ve Tia DeNora gibi pek çok müzik sosyoloğu bu alanda önemli çalışmalar yapmış ve müzik sosyolojisinin bir bilim dalı olarak kabul edilmesine önemli katkılar sunmuşlardır. Müziğin sosyolojik boyutunda odaklanılan ana düşünceler şunlardır: Müziğin sınıf, ırk, cinsiyet vb. sosyal ayrımlarla; özgürlük, demokrasi, faşizm vb. siyasi kavramlarla ilişkisi nedir? İnsanlar ve toplumlar müziği hangi sosyal amaç için kullanmaktadır? Örneğin Bourdieu (1984) müzikal beğeniler ve sosyal ayrımlar üzerine yaptığı incelemelerde müzikal beğenilerle şekillenen üretim ilişkilerinin sosyal eşitsizliği pekiştirdiğini savunmaktadır. De Nora'da (2000) kadınların sosyal yaşantılarını yapılandırmalarında müziğin rolünü incelemiş ve bu bağlamda ele aldığı müziğin duygusal ve yapısal yönlerini analiz etmiştir.

Müzik, en eski toplumlardan bu yana tarihsel uzamda toplumsal bir nesne olarak varolmuştur. İnsanoğlu, her dönemde çeşitli amaçlar doğrultusunda sese ilişkin malzemeleri işleyerek, tören ritüellerinden, ayinlere, eğlence hayatından savaşılar kadar hemen hemen hayatın bütün alanlarında kullanılan bir olgu yaratmıştır. Silbermann da (1955) müziğin toplumsal çevreden bağımsız olarak ele alınamayacağını, toplumsal kökleri olduğunu ifade etmektedir. Sosyal bir fenomen olarak müziğin üretim ilişkisine işaret eden bu süreçler, sosyolojik açıdan açıklama gerektirmektedir.

Modern sosyolojinin kurucularından olan Weber'in 1958 yılında yayımladığı "Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri" başlıklı makalesi ile müzik sosyolojisi alanında önemli bir adım atılmıştır. Weber, bu makalesinde müziğin üretim ilişkilerini, rasyonelleşme sürecinde müziğin

standartlaşmasını ve kapitalizm bağlamında müziğin sosyal bir fenomen olarak işlevini tartışmıştır. Aynı yıllarda Adorno'nun müzik sosyolojisi üzerine yazıları benzer bir tarzda olup müziğin sosyolojik bağlamının, hakikat, rasyonalizm, ikinci doğa, meta gibi kavramlar çerçevesinde tartışıldığı görülmektedir. Weber, sınıf merkezli ekonomik ve kültürel bir çözümleme üstünde dururken, Adorno, müziğin sosyolojik işlevini temeli Marks ve Hegel'e dayanan felsefi ve sosyolojik kavramlar üzerinden yürütmektedir. Müziğin sosyolojik bağlamına ilişkini çözümlemelerin biçimsel varlığın içkin anlamı yani içeriği üstünde yoğunlaştığı söylenebilir.

Sanatın bir anlatım dili olduğu göz önüne alındığında sanat eserlerinin en temel bileşenlerinin biçim ve içerik olduğu ortadadır. İster görsel, ister işitsel, isterse yazınsal bir biçime bürünmüş olsun, her sanat eseri biçimsel niteliklerinin yanında onu var eden bir anlamsal içeriği de içinde barındırmaktadır. Sanat kavramının anlamı gereği sanat eserinin içerisinde hem biçimin hem de içeriğin olması kaçınılmazdır. Hegel'e göre müziğin nesnel bir görünüşü olmamasına karşın mutlaka bir içeriği vardır. Üstelik bu içeriğin soyut bir anlatıma dönüşmesi, müzikal nesnenin sanatçıyı diğer sanat alanlarına göre daha özgür kılmasını sağlamaktadır (Fischer, 1995). Gerek Kant, gerek Hegel, gerekse Marks sanat eserinin içeriğine ilişkin görüşler ortaya koyarken bu içeriğin kavramla olan ilişkisini yorumlamışlardır. Joseph Kerman (1985), sanat eleştirisinin amacını "sanat eserinin anlamının ve değerinin incelenmesi" olarak tanımlarken sanat eserinin anlamının incelenmesi gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Martin (1995), müziğin üretimini toplumsal bir işbirliği olarak görmekte ve müziğin içindeki müzikal ve sosyal anlamların iç içe geçtiğini belirtmektedir.

Sanatta biçim-içerik sorunu biçimin tözünde ne tür bir içeriğin bulunabileceği ile ilgilidir. İçerik (Content), "Eser ne söylüyor?", "Besteci ne söylemek istemiş?" sorularına yanıt arar. Sosyolojik açıdan bir çözümlemeyi gerektiren bu soruların yanıtlarına ulaşmak içerik analizi ile mümkündür. Pek çok araştırmacı ve bilim adamı, içerik analizinin; iletilerin içindeki anlamların sistematik ve nesnel olarak tanımlanabilmesi, mesajın içeriğine yönelik çıkarımlara, sonuçlara ve yorumlara ulaşılabilmesi için temel bir yöntem olduğunu belirtmektedir (Nachmias and Nachmias, 1976; Holsti, 1968; Krippendorff, 2004; Downe-Wamboldt 1992; Sandelowski 1995; Stone ve ark. 1966; Cartwright 1953). İçerik analizi yoluyla eserin içinde örtük durumda olan veriler açığa çıkarılarak nicelleştirilebilir ve bu yolla eserle ilgili anlamsal çıkarımlara ulaşılabilir.

"İçerik" ile ifade edilen şey sözcükler, anlamlar, resimler, semboller, düşünceler, temalar veya herhangi bir iletidir. İçeriğin, somut malzemeler olan sözcüklerle, resimlerle ya da konuşma ile ifade edilmesi içe-

rik analizinin uygulanmasını kolaylaştırıcı unsurlardır. Ancak içeriğin, kitap, konuşma, resim veya makale gibi somut ürünlere göre çok daha soyut bir malzeme olan seslerle iletilmesi, içerik analizini çok daha karmaşık bir duruma getirmektedir. Müzik eserlerine yönelik içerik analizinin en zor yönlerinden biri yöntem kısmının oluşturulması ve tanımlanmasıdır. Araştırmacının kişisel görüşlerinin, tercihlerinin, öngörülerinin de araştırma sürecine dâhil olduğu bir süreci tanımlamak gerekli olmasına karşın zordur. Backman & Kyngas (1998) da içerik analizinin tanımlanması zor olan bu yönüne vurgu yapmaktadır. Bu çalışmanın amacı, müzik sosyolojisine yönelik yapılacak olan çalışmalarda içerik analizinin uygulanabilmesine yönelik bir önerme sunmaktır. Bu çalışma, müzik sosyolojisi alanında içerik analizi yöntemini kullanacak araştırmacılara yol gösterecek olması bakımından önem taşımaktadır.

## 2. YÖNTEM

Bu çalışmada müzik sosyolojisi alanında daha önce yapılmış olan çalışmaların ışığında yöntemle ilişkin gömülü olarak bulunan araştırma sistematiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ele aldığı olgu müziğin sosyolojik çözümlemesine yönelik yapılmış olan araştırmalardır. Bu araştırmalar içerik analizi ile ilişkilendirilmiş ve müzik eserlerinde içerik analizinin kullanım olanakları ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışma yeni kavramlara ve yeni açıklamalara ulaşması bakımından kuram oluşturma yaklaşımına uygundur (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Ele alınan olguya ilişkin elde edilen verilere uygun bir teorik açıklama getirilmeye çalışılmıştır. Elde edilen verilere uygun bir teorik açıklama getirme yaklaşımı Walliman tarafından da nitel araştırma yöntemleri içinde kuram oluşturma yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır (2006). Araştırmada veriler doküman incelemesi yoluyla elde edilmiştir.

## 3. BULGULAR

### 3.1. Müzik Eserlerinde İçerik Analizinin Kullanım Olanakları

Hanslick (1957), tıpkı dilin biçimsel özelliklerin çözümlenebildiği gibi müziğin de biçimsel niteliklerin çözümlenebileceği ve çözümlenen bu biçimsel yapıların müziğin içinde barındırdığı anlam ile paralel olduğunu belirtmektedir. Samson (2001), müziğin özünde gömülü bir anlamın bulunduğunu ve bu anlamı ortaya çıkarabilmek için diğer disiplinlerin yöntem ve terminolojisinden yararlanmak gerektiğini belirtmektedir. Samson müzikal analizlerin ikici düzeyde sosyal izler taşıdığını ve bunun birkaç yolla ortaya çıkarılabileceğini belirtmektedir. Bu yolları şu şekilde ifade etmiştir (2001):

- Eserlerin yapısal benzerliklerinin bağlamlarını analiz ederek
- Metafor ya da alegori ağının katmanlarını ortaya çıkararak
- Müzik malzemesinin içinde bulunan biçimsel anlatıların gösterge-bilim yoluyla anlamlarına ulaşarak

Samson'ın tanımladığı bütün yollar müzik eserinin içeriğini analiz etmeyi gerektirmektedir. Müzik eserlerinde içerik analizi sosyolojik genellemelere ulaşmak amacıyla kullanılır. Leites ve Pool, (1942) da içerik analizinin bu yönüne vurgu yapmaktadır. Bu amaç doğrultusunda müzik eserinin içinde yer alan sembolik anlamlar (semantik), içerik ile ilgili nesnel sonuçlara varabilmek için analiz edilir. Bu analizde temel amaç müzik yoluyla aktarılan içeriğin nesnel, ölçülebilir ve doğrulanabilir bir açıklamasını yapabilmektir. Bu yolla müzik aracılığı ile ifade edilen fikir ve düşüncelerin anlamsal düzeyi çözümlenmektedir.

Müzik eserlerinde içerik analizini yapmanın önemli basamaklarından biri birimlerin belirlenmesidir. Bu birimler eser içinde tortu şeklinde bulunan sosyal anlamların varlığını ve düzeyini de ortaya koyacak olan birimlerdir. Ancak birimlerin seslerden oluşan soyut yapısı hangi sembolik anlatımların hangi kavram ya da kavramlara dolaylanmıştır olduğunu ortaya koyan sağlam argümanlar gerektirmektedir. Bu nedenle salt müziğe yönelik bir içerik analizi, müziksel yapıların kavramla ilişkisini ortaya koyacak derinlemesine bir araştırmaya ihtiyaç duymaktadır. Bu birimlerin eser içindeki varlığı ya da sıklığı iletinin anlamsal düzeyini ortaya koymaktadır. Müzik eserinde incelenecek birimler tonalite, kadanslar, cümleler, aralıklar, armonik yapılar, ezgisel kuruluşlar gibi pek çok şey olabilir. Nesnel sonuçlara varabilmek için bu birimlerin tanımlanabilir olması gerekmektedir. Fiske (1996) de içerik analizindeki birimlerin ölçülebilir ve tanımlanabilir olması gerektiğini belirtmektedir. Çözümleme, analiz birimlerinin kodlanması ile gerçekleşmektedir. Örneğin Adorno (1955), Bach ile ilgili yapmış olduğu analizlerde füg formu ve kontrpuan tekniğini nesne-özne ilişkisi bağlamında değerlendirmiş ve Bach'ın artistik stilinin öznenin yüksek beğenisi üzerine yükselerek burjuva öznelliğini nesneleştirdiğini ve bu yolla bestecinin öznelliğini elinden alarak burjuvaziye hizmet ettirdiğini savunmuştur. Mozart eserlerinde ise postlöd kısımlarını analiz birimi olarak ele almış ve bu bölümde kullanılan armonilerin bölünmüş olan insanlığı özgürlük adına birleştirici niteliğini vurgulamıştır (Adorno, 1981). Beethoven ile ilgili eleştirilerinde ise sonat formunu analiz birimi olarak kullanmış ve bu formun otonomizm kavramı ile ilişkisini çok yönlü olarak değerlendirmiştir (Adorno, 1998). Cusick (2009) kadın bestecilerin yeterince dikkate alınmadığı bir dönemde bir kadın besteci olarak büyük üne kavuşan Francesca Caccini'nin (1587-1641) müziğindeki müzikal teknik problemler ile cinsiyet paradoksunu birbirine ilişkili ikilemler şeklinde çözümlemiştir.



Yukarıdaki çalışmaların da gösterdiği gibi içerik analizi yoluyla, müziğin anlamsal içeriğini yansıtan göstergeler araştırılarak ortaya konulabilir. Bestecilerin psikolojik durumlarına, tutumlarına, ilgilerine ve değerlerine yönelik saptamalar yapılabilir. Eserin yazıldığı dönemde ilgili kültürel ve sosyal düşünce kalıpları tespit edilebilir. Müzik eserlerindeki kültürel farklılıklar incelenebilir. Müzik eserlerinde yer alan politik iletiler ya da değerler sistemi açığa çıkarılabilir.

Müzik sosyolojisi alanında yapılan çalışmalarda müzik eserlerine yönelik içerik analizi iki bağlam üzerinde yoğunlaşmaktadır. Birincisi eser içerisinde sıkça kullanılan kavrama dolayımlanmış müziksel yapılar, ikincisi ise müziksel etkileşim sürecinin oluşum ve anlamına yönelik üretim ilişkileri içindeki bağlamıdır. Müzik eserlerine yönelik içerik analizi hangi bağlamda ele alınırsa alınsın belli aşamaları izlemek durumundadır. Bu aşamalar şu şekilde maddelendirilebilir:

- Araştırma hipotezi oluşturulmalı.
- Örnekleme karar verilmeli.
- Hangi müzikal ifadelerin hangi kavramlara karşılık gelebileceği belirlenmeli.
- Kategoriler belirlenmeli.
- Bir kavramın varlığının mı yoksa sıklığının mı kodlanacağına karar verilmeli.
- Analiz birimleri belirlenmeli.
- Müzik eserini kodlamak için bir yöntem kullanılmalı.
- Sonuçlar analiz edilmeli.

### **3.2. Müzik Eserlerindeki İçerik Analizine İlişkin Araştırma Sorusunun Saptanması, Genel Amacın ve Hipotezlerin Oluşturulması**

Müzik eserlerini sosyolojik bağlamda çözümleyebilmek için öncelikle problemin tanımlanması gerekmektedir. Araştırma problemi aynı zamanda araştırmacının eserle ilgili hipotezini de içermektedir. Örneğin; bir araştırmacı “Mozart’ın eserlerinde aristokratik toplumsal düzenin olumlanıp olumlanmadığını”, bir başka araştırmacı da “Beethoven’ın eserlerinde değer yargılarının, normların, tutumların vb. değişip değişmediğini” saptamak isteyebilir. Zaman içinde değişen sosyal ve kültürel ortam sanat eserinin anlamsal içeriğine yönelik değerlendirmeleri etkileyebilir. Scott da (1994) müzik sosyolojisinin bu yönünü vurgularken, o dönem için normal kabul edilen Mozart’ın Cosi Fan Tutte operasındaki cinsiyetçi yaklaşımın modern feminizm açısından kabul edilemez olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle araştırma problemi ya da hipotez oluşturulurken değişen değer yargılarının da göz önünde bulundurulması gerekli olabilir.

Bir müzik eserinde müzik materyali ile ilgili sayısız bilgi bulunmaktadır. Araştırmanın hipotezi ya da problemi ortaya koyulurken aynı zamanda araştırma kapsamında ne arandığı ve nasıl aranacağı sistematik olarak tanımlanmalıdır. Araştırılacak olan eserin hangi yönlerinin inceleneceği kavramsal ve kuramsal çerçeve ile ortaya konmalıdır. İçerik analizi, eserlerde yer alan bu bilgileri anlaşılabılır ve nesnel sonuçlara ulaşmak için rafine etmektedir. Dolayısı ile araştırmacı eser içinde yer alan hangi bilgileri kullanıp kullanmayacağına önem derecesine göre kendisi karar vermelidir. Araştırmanın hipotezine ilişkin çok sayıda alt problemin oluşturulmasının araştırmanın odağını dağıtma riski bulunmaktadır. İçerik analizinin eserde yer alan bilgileri anlaşılır bir şekilde rafine etmeyi amaçladığı unutulmamalıdır. McMillan da (2000) spesifik alanlarda yapılan içerik analizinde araştırma sorularının mümkün olduğunca daraltılması ve mevcut literatürle ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtmektedir.

### **3.3. Müzik Eserlerine Yönelik İçerik Analizinde Evren ve rneklem Seçimi**

Müzik eserlerinde içerik analizi, seslerle oluşturulmuş biçimsel yapının ötesinde, müzik malzemesinin içinde tortu olarak bulunan tutumları, fikirleri, örtülü anlamları açığa çıkarmak ve ortaya çıkan anlamlar üzerine yorum ve çıkarımlar yapmaktır. Bu araştırmayı yapabilmek için öncelikle analiz edilecek eser ya da eserler seğilmelidir. Bu nedenle öncelikle genel evrenin belirlenmesi ve daha sonra örneklemlerin seğilmesi gerekmektedir.

Araştırma materyalini belirlerken örneklem seçiminde zaman ve kaynakların verimli kullanılması göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle araştırma materyalinin seçiminde bir takım sınırlamalara gidilebilir. Tavşancıl ve Aslan da (2001) araştırma materyalinin zaman, mekân ve alana göre sınırlandırılmasının gerekli ve zorunlu olduğunu belirtmektedir. Örneğin "Mozart'ın çocukluk dönemi eserleri", "Wagner'in operaları", "60'ların Rock Müziği" gibi. Araştırmanın zaman, mekân ve alan aısından sınırlandırılması araştırmanın gerçekteştirilebilmesini olanaklı kılar. Ancak araştırmada elde edilen sonucun evrene genellenebilmesi için örnekleme işleminin araştırma amacına ve araştırma konusuna uygun olarak doğru yn-temlerle seğilmesi gerekmektedir (Gökçe, 1988).

### 3.4. Müzik Eserlerine Yönelik İçerik Analizinde Kategorilerin Oluşturulması

İçerik analizinin en önemli unsurlarından ikisi kategorilerin belirlenmesi ve analiz birimlerinin oluşturulmasıdır. Analiz birimlerinin belirlenmesi kategorilerin de ortaya çıkmasını sağlayabilir. Örneğin 1980-1990 yılları arasında ilkokul kitaplarında yer alan çocuk şarkılarında hangi konuların ele alındığına ilişkin bir çalışma yapılıyorsa bu çalışmada kullanılacak kategoriler; doğa, aşk, sevgi, insan hakları, çocuk, anne, vatan vb. olabilir. Analiz birimi belirlendiğinde kategoriler de tanımlanmaya başlamaktadır. Kategori, müzik eserleri içinde yer alan kavrama dolayımlanmış anlamlı müziksel yapıların bir tema altında sınırlandırılmasıdır.

Holsti (1969) araştırmanın geçerliliğinin sağlanabilmesi ve tutarlı sonuçlara ulaşılabilmesi için kategorilerin oluşturulmasında beş temel ilke belirlemiştir. Bu ilkelerden ilki kategorilerin öncelikle araştırmanın hipotezine uygun olması ve araştırmanın amacını yansıtması gerektiğidir. İkinci ilke, kategorilerin çözümlenecek olan eserin bütün birimlerini içerecek ve bir kategoriye yerleştirilebilecek kadar kapsamlı olmasıdır. İncelenecek olan birimler mutlaka bir kategoriye girmelidir. Üçüncü ilkeye göre, incelenen bir birim sadece bir kategoriye yerleştirilebilir olmalıdır. Bir diğer ifade ile kategoriler eşsiz olmalıdır. Dördüncü ilkeye göre kategoriler birbirinden bağımsız olmalıdır. Yani her hangi bir kategoriye giren birim diğer birimlerin sınıflama işlemini ya da diğer kategorileri etkilememelidir. Beşinci ilkeye göre, kategorilerin belirlenmesinde tek bir sınıflama ilkesine dayanılmalı, birden çok sınıflama prensibi uygulanmamalıdır.

Müzik eserlerinde sesler, belirli fikirlere, kavramlara dolayımlanmış anlamların örtülü birer taşıyıcısıdır. İçerik analizi yoluyla besteci ile alımlayıcı arasında müzik malzemesi vasıtasıyla gerçekleşen iletişimin örtük içeriğinin nesnel ve sistematik olarak tanımlanması amaçlanmaktadır. Müzik eserlerine yönelik içerik analizinde, araştırma yöntemi iyi geliştirildiği takdirde tüm kodlayıcıların benzer sonuçlara ulaşması beklenir. Bu noktadaki en kritik hususlardan biri kategorilerin tanımlanmasıdır. Kategorilerin tanımlanması ne kadar açık ve net olursa kodlayıcılar arasındaki tutarlılık o derece artacaktır. Kodlayıcılar arasındaki tutarlılık araştırmanın güvenilirliğini artırmaktadır (Tavşancıl ve Aslan, 2001). Güvenilirliği yüksek olan bir içerik analizinde müzik eserlerinin içindeki örtük olan anlam ortaya çıkarılabilir.

### 3.5. Müzik Eserlerine Yönelik İçerik Analizinde Analiz ve Kodlama Birimlerinin Oluşturulması

İçerik analizinde en yaygın olarak kullanılan ölçüm araç ve birimleri “analiz birimi” ve “kodlama birimi”dir (Budd ve diğerleri: 1967).

Analiz birimi ölçümü yapılacak müzik materyalinin kaynağıdır. Kodlama birimi ise analiz birimi içinde yer alan kavrama dolayımlanmış anlamlı müziksel yapılardır.

Müzik eserlerine yönelik yapılan içerik analizinde kodlama birimi, sembolik anlamı olan, kavrama dolayımlanmış, tutum ya da eğilimleri ifade eden müziksel yapılardır. Müzik malzemesinin kullanımında müziksel yapılar zaman zaman sembolik anlamı olan müziksel kalıplar etrafında yığılabılır. Bu yapılar iki şekilde ele alınabilir. İlk olarak kavrama dolayımlanmış müziksel yapının varlığı sorgulanabilir. İkinci olarak ise bu yapıların sıklığı ele alınabilir. Her iki durumda da müzik malzemesinin içinde tutum veya eğilimleri ifade eden semboller veya kilit yapıları içeren bir liste yapılabilir ve bunların eser içinde kaç defa kullanıldığını gösteren sayıların saptanması yoluna gidilebilir (Tavşancıl-Aslan, 2001). Örneğin, Wagner hakkında yapılan karşılaştırmalı araştırmalar özgürlük, faşizm vb. kavramlara dolayımlanmış müziksel yapıların, eserlerinde ne denli sıklıkla kullanıldıklarını gösteren varsayımlara dayanmaktadır.

Müzik eserlerine yönelik içerik analizinde incelenecek olan materyal araştırmacının amacı doğrultusunda bazı bölümlere ayrılabilir. Ayrılan bu bölümler analiz birimi olarak kullanılır. Müzik eserlerinin içerik analizinde kullanılabilecek analiz birimlerinden ilki müzik malzemesine yönelik unsurlardır. Analiz birimi olarak müzik malzemesinin kullanımına ilişkin tonal yapılar, ezgisel, armonik ya da ritmik yapılar ele alınabilir. Bu yapılar müzik eserlerine yönelik içerik analizi çalışmalarında kullanılabilecek en küçük birimlerdir. Örneğin Walser (1999), heavy metal müziğinde kullanılan ritmik yapıların ve tınların erkeklik kavramı ile olan ilişkisini ayrıntılı bir şekilde analiz etmiştir. Cerulo (1995), 161 ulusal marş üzerine yaptığı araştırmada müzikal yapıların içkin olarak barındırdığı politik anlamları analiz etmiştir. Küçük aralıklar, sekvanslar ve ardışık notlarla ilerleyen, daha kolay anlaşılabilir ve sorunsuz gibi görünen melodilerin yönetici erki onurlandırdığını, büyük aralıklarla örülü melodik yapısı ve karmaşık ritmik yapıları olan marşların silah ve savaş çağrışımı yaptığını belirtmektedir. Aynı zamanda otoriter hükümetler tarafından yönetilen, politik sesi az olan milletlerin marşlarının daha temel düzeyde müzikal yapılar içerdiği, çoksesliliğin fazla olduğu demokratik hükümetlerle ilişkili marşların daha karmaşık müzikal yapılara yöneldiğini belirtmektedir.

İçerik analizinde kullanılabilecek analiz birimlerinden ikincisi eserin formuna ilişkin unsurlardır. Eserin formu analiz birimi olarak iki şekilde kullanılabilir. İlk olarak müzikal kuruluş bakımından birbirine bağlanmış bir grup “tema”, “cümle” ya da “dönem” birim olarak alınabilir. Tema, cümle ya da dönemler müzikal analiz bakımından ele alınabileceği gibi anlam açısından da incelenebilir. Bu anlam, kavramla ilişkili

olabileceği gibi dinleyicinin algılaması ve anlamlandırması ile ilişkili de olabilir. Alımlayıcının eseri ne ölçüde algıladığı ve hangi düzeyde anlamlandırdığına yönelik bir analizi yapılabilir. Tema, cümle ve dönemlerin uzunluğuna, bilinen kullanım şekillerine, genişletilmiş cümle ve dönem sayısına, bestecinin kişisel biçimini yansıtan müzikal kuruluş yapılarına dayanarak eserin alımlayıcı açısından ne ölçüde anlaşılabilir olabileceğine dair bazı çıkarımlar ve yorumlar geliştirilebilir. Adorno (1998), Beethoven'ın sonatlarında yer alan bölümler üzerine yaptığı incelemede, Beethoven'ın sonat formuna ilişkin geleneksel bölümlemeyi kesintiye uğrattığını belirtir. Bu tutumun, bestecilerin müziğe yansıttığı toplumsal hoşgörü kalıbını imha ettiğini savunur.

Müzik eserlerinde içerik analizinde kullanılabilecek analiz birimlerinden üçüncüsü bir eserin tamamı ya da eserler bütünüdür. Burada analiz birimi senfoniler, operalar, farklı müzik türleri, bir besteciye ait eserler, belli bir dönemde yazılmış konçertolar, arialler vb. olabilir. Bu birimlerin analizi eserin ya da eserlerin genel bir değerlendirmesini ve özetlenmesini sağlamaktadır. Ancak diğer analiz birimlerine göre daha yüzeysel bilgilere ulaşmak mümkün olabilmektedir. Seçim müzikleri, marşlar, bestecilerin karşılaştırılması gibi konuların araştırılmasında kullanılabılır.

### 3.6. Geçerlilik ve Güvenilirlik

Geçerlilik ve güvenilirlik tüm araştırmalarda göz önünde bulundurulması gereken en temel koşullardır. Weber'in (1990) de belirttiği gibi araştırma hipotezi ile ilgili ortaya çıkan sonuçların savunulabilmesi geçerli ve güvenilir verilerin toplanmasına bağlıdır. Araştırma sonuçlarının geçerli ve güvenilir olduğunu göstermek veri toplama ve verilerin analizi başta olmak üzere araştırma sürecinin ayrıntılı olarak tanımlanması ile sağlanabilir.

Müzik eserlerine yönelik yapılacak içerik analizinin güvenilirliğinde göz önünde bulundurulması gereken hususlardan ilki kategorilerin belirlenmesi, ikincisi ise kodlamadır. Her şeyden önce kategoriler açık ve net olmalı, kategorilerin belirlenmesine yönelik ilkeler doğrultusunda belirlenmelidir. İçerik analizinde güvenilir sonuçlar elde etmek için birden fazla kodlayıcı kullanılması en temel yoldur. Kodlayıcılar eserin analiz birimlerini inceleyerek kategorilere göre kodlama yapar. Akdenizli'nin (2012) de belirttiği gibi kodlayıcılar için kategoriler ve kodlama kurallarının yer aldığı bir kılavuz hazırlanması hatta eğitim verilmesi gerekli olabilir.

İçerik analizinin güvenilirliği iki şekilde sağlanabilir. Bunlardan ilki araştırmacılar arası güvenilirlik, ikincisi ise zamansal açıdan güvenilirliktir. İçerik analizinde araştırmacılar verileri kendi öznel bakış açısına göre yorumladığından farklı bakış açıları ortaya çıkabilir. Bu nedenle

içerik analizinde kodlayıcılar arasındaki güvenilirliği test etmek gerekmektedir. Kodlayıcılar arasındaki güvenilirlikte eser farklı araştırmacılara verilerek belirlenmiş olan temalar doğrultusunda kodlanması istenir. Kodlama sonunda farklı araştırmacıların kodlama sonuçları arasındaki ilişki hesaplanır. Zamansal açıdan güvenilirlik ise aynı araştırmacılara iki farklı zamanda kodlama yaptırılması ve iki farklı zamandaki kodlamalar arasındaki ilişkinin hesaplanması yoluyla yapılır. Kodlayıcılar arası güvenilirlik belirlemede uyum yüzdesi, kodlayıcılar-arası korelasyon katsayısı, puanlar arasındaki farka dayalı ANOVA gibi çok sayıda teknik bulunmaktadır (Jonsson ve Svingby, 2007). Bu ölçümler araştırma kapsamında izlenen yöntemin işe yarayıp yaramadığını ortaya koymaktadır. Müzik eserlerine yönelik içerik analizinde araştırmanın güvenilirliğini belirlemek için kodlayıcılar arası uyum yüzdesi kullanılabilir. Uyum yüzdesine göre güvenilirlik katsayısı aşağıdaki şekilde hesaplanır (Tavşancıl ve Aslan, 2001):

$$\text{Güvenirlik} = \text{Uzlaşma Sayısı} / (\text{Uzlaşma} + \text{Uzlaşmama Sayısı})$$

Tavşancıl ve Aslan'a göre (2001) kodlayıcılar arasındaki uyumu test etmeye yönelik olan bu formül sonucunda elde edilen uyum yüzdesinin %70'den daha büyük olması beklenmektedir. Bu durumda araştırma kapsamında kullanılan ölçeğin tutarlı ve güvenilir olduğu söylenebilir. Kodlayıcılar arasında oluşabilecek tutarsızlıklar araştırmanın güvenilirliğini zedeler (İnal, 1996).

Geçerlilik, araştırma bağlamında ortaya çıkan sonuçların kalitesidir (Krippendorff, 2004). Bir başka ifade ile araştırma sonuçlarının araştırılan olgunun gerçek dünyası ile ilişkisidir. Nitel araştırmalarda araştırmanın geçerliliği daha çok iç tutarlılığı ile ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle araştırmacının veri toplama süreçleri ve verilerin analizi başta olmak üzere yöntem kısmında kullandığı bütün stratejileri, kuralları, ilkeleri ayrıntılı olarak açıklaması gerekmektedir. Krippendorff'a (2004) göre eğer eserden yapılan çıkarımlar bağımsız olarak mevcut olan kanıtların, yeni gözlemlerin, yorumların, bilgi üretebilen başarılı eylemlerin metinlerine dayanırsa, içerik analizi geçerlidir.

#### 4. TARTIŞMA VE SONUÇ

Müzik eserleri üzerinde sosyolojik bağlamda yapılan çalışmaların önemli bir boyutu bir iletişim aracı olarak müziğin anlamsal içeriğini ve sosyal boyutunu ortaya koymakla ilgilidir. Sayısal verilerle çalışılan nicel araştırmalara göre daha zor ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Genel olarak içerik analizinin özel olaraksa müzik sosyolojisi alanında yapılan içerik analizlerinin nicel araştırmalarda olduğu gibi standartlaşmış ve formüle edilmiş tanımlı bir süreci bulunmamaktadır. Bu nedenle müzik sosyolojisine yönelik yapılan çalışmalarda her çalışma kendine özgü olup ortaya konulan sonuçlar araştırmacının yeteneklerine, öngö-

rülerine, analitik yaklaşımına göre değişiklik gösterebilir. Pek çok araştırmacı, içerik analizinin bu yönüne vurgu yapmış ve içerik analizinin bu esnek yapısı içinde araştırmacının yeterliliklerinin önemine değinmiştir (Polit & Beck 2004; Hoskins & Mariano 2004; Weber 1990).

Müzik sosyolojisi çalışmalarına yönelik içerik analizi yöntemi literatürde yeterince ele alınmamıştır. Bunun başlıca nedeni müziksel iletişimin içinde iletilerin anlamlarının son derece örtük olması ve görünüşte var olmayan, ses evreni içine gizlenmiş bilgi parçaları içermesidir. Müzik, üretim süreçleri anlamında değerlendirildiği zaman aslında toplumsal bir mutabakat, sosyal bir kontrattır. Bir müzik eseri, her ne kadar bireysel unsurları içerse de gerek bestecinin gerekse alımlayıcının toplumsallığı yönüyle mutlaka sosyal anlamları, kavramsal ifadeleri, bir düşünce sistematliğini ve bütün bu unsurların etkileşimini içkin olarak barındırmaktadır. Glaser (1978) içerik analizinde anlamların belirgin olmaması nedeniyle araştırmacının kendini belirsiz bir süreç içinde hissedebileceğini belirtmektedir. Müzik eserlerine yönelik içerik analizinde anlamların belirsizlik düzeyinin diğer alanlara göre fazla olması nedeniyle araştırmacılar da bu hissiyatın daha fazla olması beklenebilir. Bu sorun, felsefi açıdan sağlam bir kavramsal çerçeve oluşturularak, verilere sık sık geri dönme yoluyla kategori ve kodlama işlemlerinin güvenilirliğini kontrol ederek aşılabılır.

Araştırmanın başında belirsiz gibi duran süreç araştırmanın hipotezine odaklandıkça daha belirgin bir duruma dönüşebilir. Ancak McMillan'ın da (2000) belirttiği gibi araştırma sorularının çok kapsamlı tutulması zaten belirsiz gibi görünen süreci daha zorlu bir hale getirebilir. İçerik analizinin eserin içindeki bilgileri belli bir amaç doğrultusunda rafine etmeyi amaçladığı her zaman göz önünde bulundurulmalıdır.

İçerik analizi, müzik sosyolojisi alanında yapılan çalışmaların önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Müziğin sosyolojik bağlamını ortaya çıkartmak için kullanılabilecek en etkin yöntemlerden biridir. Sosyal olgulara, kavramsal ifadelere müziksel kanıtlar bulmak zor bir süreç olsa da ses evreninden oluşan bir olgunun sosyal içeriğine yönelik yapılacak çalışmalar müziğin bu karanlık yüzüne ışık tutacaktır.

## KAYNAKÇA

1. Adorno, T. W. (1981). *In Search of Wagner*. trans. R. Livingstone, London: NLB.
2. Adorno, T. W. (1995). "Bach Defended Against His Devotees". *Prisms*. Massachusetts. The MIT Press.

3. Adorno, T. W. (1998). *Beethoven: The Philosophy of Music; Fragments and Texts*. ed. R. Tiedemann, trans. E. Jephcott, Cambridge: Polity Press.
4. Akdenizli, B. (2012). "Gazete Haberciliğinde İçerik Çözümleme Yöntem ve Tekniği: Sunum ve Temsil Üzerine Bir Uygulama ve Değerlendirme". Ö. Güllüoğlu (Der.). İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Yazılı Metin Çözümleme. Ankara: Ütopya Yayınevi.
5. Aslan, E. & Tavşancıl, E. (2001). İçerik Analiz ve Uygulama Örnekleri. İstanbul: Epsilon.
6. Backman, K. & Kyngas H. (1998). "Challenges of the grounded theory approach to a novice researcher". *Hoitotiede*. Vol:10, 263– 270.
7. Berger, A. A. (1998). *Media Research Techniques*. Thousand Oaks, California: Sage.
8. Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.
9. Budd, R. W.; Thorp, R. K., & Donohew, L. (1967). *Content Analysis of Communications*. New York: The Macmillan Company.
10. Cartwright D. P. (1953). "Analysis of Qualitative Material". L. Festinger; D. Katz (eds). *Research Methods in the Behavioral Sciences*. Holt, Rinehart and Winston, New York.
11. Cerulo, K. (1995). *Identity Designs: The Sight and Sounds of a Nation*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press.
12. Cusick, S. (2009). "Francesca Caccini at the Medici Court". *Music and the Circulation of Power*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009. 445 p. ISBN 02-26132-12-9.
13. DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.
14. Downe-Wamboldt, B. (1992). "Content analysis: method, applications and issues". *Health Care for Women International*. Vol. 13:313– 321.
15. Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: De Yayınları.
16. Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. Çev. Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat.
17. Glaser, B. G. (1978). *Theoretical Sensitivity: Advances in the Methodology of Grounded Theory*. Mill Valley, CA.: Sociology Press.
18. Gökçe, B. (1988). *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*. Ankara: Savaş Yayınları.
19. Hanslick, E. (1957). *The Beautiful in Music*. New York: Liberal Arts Press.



20. Holsti, O. R. (1968). "Content Analysis". In G.Lindzey & E.Aronson (Eds.), *The Handbook of Social Psychology*. (2nd ed.). Vol.2: 596-692. New Delhi: Amerind Publishing Co.
21. Holsti, O. R. (1969). *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Canada: Addison Wesley.
22. Hoskins, C. N. & Mariano, C. (2004). *Research in Nursing and Health: Understanding and Using Quantitative and Qualitative Methods*. (2nd ed). New York : Springer Publishing Company.
23. İnal, A. (1995). "Yazılı Basın Haberlerinde Yapısal Yanlılık Sorunu". *Toplum ve Bilim Dergisi*. Ankara.
24. İnal, A. (1996). *Haberi Okumak*. İstanbul: Temuçin Yayınları.
25. Jonsson, A. & Svingby, G. (2007). "The use of scoring rubrics: Reliability, validity and educational consequences". *Educational Research Review*. Vol. 2 : 130-144.
26. Kerman, J. (1985). "Contemplating Music". *Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press. ISBN 06-74166-78-7.
27. Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage
28. Leites N. & Pool I. S. (1942). *Communist Propaganda in Reaction to Frustration*. Washington D.C. Libraray of Congress. Experimental Division for Study of Wartime Communications.
29. Martin, P. J. (1995). *Sounds and society: Themes in the sociology of music*. Manchester, UK: Manchester Univ. Press.
30. McMillan, S. J. (2000). "The Microscope and the moving target: The challenge of applying a stable research technique to a dynamic communication environment", *Journalism and Mass Communication Quarterly*. Vol. 77, No.1:80-98.
31. Nachmias, D. & Nachmias, C. (1976). "Content analysis". In *Research Methods in the Social Sciences*. UK: Edward Arnold. Oxford Univ. Press. ISBN 01-98790-04-X.
32. Polit D. F. & Beck C. T. (2004). *Research Principles and Methods*. Lipincott Williams & Wilkins, Philadelphia, PA.
33. Pool I. de S. (1959). *Trends in Content Analysis*. Urbana: University of Illinois Press.
34. Samson, J. (2001). "Analysis in Context". *Rethinking Music*. (Ed) Cook N.; Everist M. Oxford.
35. Sandelowski, M. (1993). "Theory unmasked: the uses and guises of theory in qualitative research". *Research in Nursing & Health*. Vol.16, 213-218.

36. Scott, B. (1994). "Mozart's "felix culpa: Così fan tutte" and the Irony of Beauty". *The Musical Quarterly*. Vol. 78, No. 1 : 77-98 Published by Oxford University Press.
37. Scott, D. B. (2002). *Music, Culture and Society*. Oxford University Press. ISBN 01-98790-12-0.
38. Silbermann, A. (1955). "An Approach Through Sociology". *Chicago Review*. Vol. 9, No 2: 28-33.
39. Stone, P. J.; Dunphy, D. C.; Marshall, S. S. & Ogilvie, D. M. (1966). *The General Inquirer: A Computer Approach to Content Analysis*. Massachusetts: The M.I.T. Press.
40. Walliman, N. (2006). *Social Research Methods*. Thousand Oaks, United States: SAGE Publications Inc. ISBN:10-1412910625.
41. Walser, R. (1999). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan Univ. Press.
42. Weber, R. P. (1990) *Basic Content Analysis*. Sage Publications, Newbury Park, CA.
43. Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

# Malatya Dokumaları (Halı ve Kilimde Teknik Özellikler)

**Songül ARAL<sup>1</sup>**

## CHAPTER 7

---

<sup>1</sup> Arş.Gör.Dr./Selçuk Üniversitesi/Sanat Tasarım Fakültesi El Sanatları  
Tasarımı ve Üretimi Bölümü



## 1. GİRİŞ

### 1.1. Malatya ve Geleneksel Dokumaları Hakkında

“Malatya, Güneydoğu Torosların Güney ve Kuzey kolları ile bunların arasına sıkışmış çöküntü alanları üzerine yayılır (Malatya Belediyesi Başkanlığı 1988: 21). “ Malatya il alanı Kuzeyden Yama Dağları ve üzerinde bulunan platolarla, Batısında Nurhak Dağları ve uzantılarıyla, Güneyden Malatya Torosları, Doğudan Fırat Nehri ve Karakaya Baraj Gölüyle çevrilmiştir. Bölgenin çöküntü alanları, Malatya ilinin en büyük ovası olan Malatya Ovasını oluşturmuştur (Malatya1968:16).

“Malatya’nın adının nerden geldiği hususunda çeşitli bilgiler mevcuttur, Malatya’nın Asur kaynaklarında Melide, Hititler zamanında Maldiya adıyla söylendiği belirtilmektedir. Hitit İmparatorluğu’nun çöküşünden (İ.Ö. 1190) sonra kente egemen olan Asurlular, ardından Urartular, Persler, tüm Anadolu ile birlikte burasını ele geçiren Büyük İskender ve onun mirasçılarından Slevkoslar, bu adı Milidya, Melid, Melidi, Meliddu biçiminde değiştirmişlerdir (Oğuz 1985:5-6).

“Çek bilgin Bedrich *Hrozny*’ nin Malatya adının Hititçe bal anlamına gelen Melid kelimesinden türediğini ileriye sürmektedir. Hitit hiyeroglif kitabelerinde Malatya şehrinin, öküz başı ve öküz ayağını ifade ettiği belirtilmektedir (Malatya İl Yıllığı 1973: 1).

“Faroqhi’nin XVI. asırda Malatya için, öne çıkan özelliğinin “önemli bir ticaret şehri” tespitini, XVII. asrın ortasında, Malatya’yı gezen Evliya Çelebi de desteklemektedir. Evliya Çelebi, Malatya’dan bahsederken, “hâsılı hepsi esnaf ve iş sahibidir” kaydını düşmektedir. Bu bilgiler; Malatya’nın, XVI.- XVIII. asırlar arasında öne çıkan özelliğinin önemli bir ticaret şehri olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Malatya, Mezopotamya’yı Karadeniz’e bağlayan eski zamanlardan beri önemli yol güzergâhındadır. Bu yol; Akçadağ, Darende ve Gürün üzerinden Kayseri’ye, Adıyaman üzerinden bir yolla Antep’e ve bir yolla da Urfa’ya ulaşır. Böylece, Anadolu’nun dört bir tarafından akan ticaret yollarının kavşağındadır. Malatya, kadim zamanlardan beri, zaman içerisinde önemi azalıp yükselse de Anadolu’da bugün de önemini koruyan bir şehir olarak varlığını devam ettirmektedir. XVI. ve XVII. asırlarda Malatyalı tüccarların en fazla ticaret yaptıkları şehirler arasında Halep, Şam gibi şehirleri bulunmaktadır. Malatya’yı çevresindeki yerleşim yerlerine bağlayan yollar üzerindeki kervansaray ve hanlar ağı Selçuklulardan, Osmanlılara şehrin ticarî öneminin şahitleri olan ve Malatya’nın tarih içerisindeki ticarî imkânlarına şahitlik yapan ticaret mekânlarıdır (Karagöz 2013:1-28). Osmanlı Devleti salnamelelerinde “Burada dokunan halı ve kilim gibi tefrişat malzemeleri diğer yerlerde dokunanlara göre daha üstündür. Özellikle Ebvali Dere deni-

len yerde dokunan kilim dikkate değerdir. Onlar dahi birkaç çeşit dokunup özellikle çeşitli parçalarla dokunan ince telli ve rengarenk nakışlı zarif kilimler çok kıymetlidir, bunlara aynı zamanda perde de denir. Bu kilimlerle halılar aşiret kızları marifetiyle dokunur ki öyle uzak ve تنها yerlerde böyle beğenilen imalatın ortaya çıkması doğuştan gelen bir sanatın bu şekilde öğrenilerek mükemmel olması takdire şayandır açıklaması yer almaktadır. Kürne Kürecik aşiretleriyle Hasan Çelebi nahiyesinde Nisvan tarafından yünden iplikten hayli halı, kilim, seccade, döşeme ve perdeler dokunur. Her tarafa gönderilen ve rağbet edilen bu güzel ve zarif halı ve kilimlerin senelik yüzbin kuruşluk kadar ihracatı vardır bilgisine yer verilmektedir (Yapıcı 2014:146).

Hicri 1310 (1892) tarihli Mamure tül Aziz salnamesinde ise özetle şöyle yazmaktadır: “Kazada dokunan halı ve kilimler pek zarif ve güzeldirler. İşbu makbul kilim ve halıların böyle ücra mahallerde tekemmül etmiş olması insanı hayrete düşürmektedir (Güllüoğlu 2018:3). Şehir nüfusunun önemli bir kısmı da esnaf ve tüccardır. 1654’de Malatya’yı gezen ve önemli bilgiler veren Evliya Çelebi “hâsılı hepsi esnaf ve iş sahibidir” açıklaması ve kayıtlı belgeler bu bilgiyi doğrulamaktadır. Malatya’daki esnaf cemiyetlerinin temelini “dokumacılık ve debbağlık -dericilik” zümreleri meydana getirmektedir. Özellikle dokumacılık iş kolları şehrin nüfusunun önemli kısmının sanat ve ticaret mesleğidir. Evliya Çelebi; “şehir halkının bir kısmı da pamuk ipliği eğirirler. Bir kısmı dokumacı olup, beyaz pamuk bezi dokurlar” bilgisini vermektedir, Malatya’da dokumacılığın tespit edilmesi ve seviyesi bakımından bu bilgi önemlidir. Malatya’da önemli miktarda geliri bulunan bir bezistânın ve iplik pazarının bulunması ticari dokumacılığa dair önemli bilgilerden biridir. 1657 senesine ait Malatya şer’iyye sicilinin 27. sayfasının sol üst köşesindeki; 150 adet hallâç kaydı bilgisi 17. asırda dokumaya ait önemli bir belge niteliğindedir. Ayrıca; Evliya Çelebi, Malatya çarşısı için: “bakımlı ve güzel sultanî çarşısı vardır. Her çeşit kıymetli eşyalar bulunur” açıklamasını yapmaktadır. Vesikalardan Malatya’da çarşısı hakkında yapılan açıklamalarda; At pazarı, İplik pazarı adıyla iki meşhur pazaryeri bulunduğu bilgisi yer almaktadır. 1-İplik Pazarı Malatya’da dokumacılığın gelişmiş bir iş kolu olarak sürdürüldüğü bilgisini desteklemektedir. Evliya Çelebi’nin verdiği bu bilgiler ve arşiv vesikalarından; XVII. ve XVIII. asırlarda iplik pazarının canlı ve hareketli bir ticaret mekânı olduğunu ispatlamaktadır. 1697’de, iplik pazarının senelik 1200 akçelik geliri bulunduğu bilgiside kayıtlarda yer almaktadır (Karagöz 2013: 1-28).

Yine Malatya Arapgir’de dokumacılık ile ilgili kayıtlarda Karakaş’ın verdiği açıklamalarda; Malatya Arabgir ile ilgili olarak Salnamelerde Manusa olarak günümüzde tanınan dokumalar hakkında; “köylerde yaygın bir şekilde pamuklu bez dokumacılığı, kumaş boyacılığı ya-

pılmaktadır” bilgisi yer almaktadır. 1940 yılında yazılan bir eserde Arapgir’ in gezi, alaca, gibi ipek ve pamuklu mensucatları 1400-1500 kişinin 700’e yakın tezgahta çalışarak ürettikleri ve bu dokuma ürünlerinin satışından şehrin 1940 yılında 10.000 liralık gelir elde ettiği belirtilmiştir. Bu tarihten sonra 1940 yıllarında Malatya’daki Sümerbank Dokumacılık tesislerinin açılması o tarihten sonra manusa dokuma sektörünün çöküşüne neden olmuştur bilgisi yer almaktadır. (Karakaş 1996: 14). Karagöz’ün açıklamalarında dokumanın Malatya çarşısında, bezistan olarak ticari boyutta sürdürüldüğünü ve Selçuklu devri eseri olan bezistanın XVII. XVIII. asırda faal olduğu belirtilmiştir. 1697 senesine ait bir belgeden “mahsül-ı bezzâzistân” olarak kaydedilen 10.000 akçelik geliri bulunmaktadır. Malatya bezistanının “bac-ı basmacıyan” olarak kaydedilen geliri ise Padişah hassına dâhil olduğu bilgisi yer almaktadır. Dokumacılığın önemli olduğu Malatya’da dokumacılıkta kullanılan ipliğin renklendirilmesinde önemli katkı maddesi olarak boya üretimi ve ticareti ayrı olarak önemli bir iş koludur. 1658 ve 1701 senelerine ait belgelerde “nefs-i şehirde” ki boyahane gelirlerinin 18.000 akçe olduğu bilgisi yer almaktadır. Malatya merkez ve nahiyelerinde “yirmi” adet boyahanenin bulunduğu tespit edilmektedir. 1560 tarihli Malatya tahrir defterinde yer alan bilgilerde senelik 35.000 akçe gelir kaydedilmiştir (Karagöz 2013: 1-28). Yazılı kaynaklardan elde edilen açıklamalar; Malatya da köklü bir iş kolu olan iplik ve dokuma el sanatının tarihçesi hakkında veriler elde etmemizi sağlarken, Malatya halı ve kilim dokumalarının varlığını ve önemini de açıklar niteliktedir. Tarihi süreç içinde kirkitli dokumaların Cumhuriyet Dönemine uzanan geçmişi ve Osmanlı kayıtlarından elde edilen bilgilerin nihayetinde Malatya Sümerbank’ın, Malatya ve yöresinde ticari el halıcılığının gelişim aşamalarıdır diyebiliriz. Cumhuriyet tarihinin en önemli ekonomi projelerinden birisi olan Sümerbank’ın kuruluşuna ait resmi belgelere bakıldığında; yünlü ve halı Sektöründe 10 işletmeden biri de Malatya Sümerbank Bez Fabrikası ve dahilinde yer alan Sümer Halı dokuma atölyeleridir.

“1939 yılında kurulan “Malatya Bez ve İplik Fabrikası” kısa sürede büyük bir üretim hızı yakalamış, Teşvik-i Sanayi Kanunu’ndan da yararlanarak 1941’de Malatya’daki 4 işyerinin toplam üretiminin %32,2’ sini gerçekleştirmiştir. Üretim kapasitesi açısından bu fabrika Türkiye genelinde de ön sıralarda yer almaktadır (Doğanay 2000: 223-230).

Sümerbank’ın Malatya için, insan işgücü kaynağının değerlendirildiği bir kurum olmasının yanısıra, yaşam alanı bakımından okul ve örnek bir model olmasını resmi kayıtlarda ki açıklamaları da belgelemektedir. “Malatya’da pamuktan iplik ve bez imal edecek fabrika tesis etmek ve işletmek, imalâtın satışını yapmak, pamuk zer’iyatını himaye ve teşvik edecek her türlü tedabir ve yardımlarda bulunmak,

pamuk mahsulâtından istifade için lüzum görülen sınaî müesseseleri tesis etmek ve işletmek, mevzuu şirket olan fabrikadan maada pamuk ve pamuklu mensucat sanayiinin münasebettar olduğu işlerle bizzat veya kuracağı şirketler ve müesseseler marifet ile meşgul olmak şirketin başlıca maksadlarıdır. Şirket bu esas maksadlara uygun gördüğü ve irtibatı bulunduğunu takdir ettiği diğer sınaî, ticarî ve malî işlerle de meşgul olabilecektir, şirketin müddeti 99 seneden ibaret olacaktır” Malatya Bez ve İplik Fabrikası Türk Anonim Şirketi, “Mensucat Fabrikasını” 14 Aralık 1939 tarihinde işletmeye almış, şirketin tüm hisseleri 1 Haziran 1946 tarihinde Sümerbank’a geçmiştir (erişim: haber: Burhan Karaduman- Yeni Malatya Gazetesi Özel 27.12.2015).

Fabrika’nın kurulma sürecinin başlaması, Adana Sümerbank Bez Fabrikasının devri ile gerçekleşmiştir. “1885 yılında Tırpani Kardeşler tarafından kuruldu. Şirket 1927 yılında Ziraat Bankası tarafından satın alınmış ve 1937 yılında Malatya Bez ve İplik T.A.Ş.’ne (Sümerbank, Ziraat Bankası ve İş Bankası ortaklığı) devredilmiştir. Fabrika 5 Eylül 1946 tarihinde Sümerbank tarafından satın alınmıştır. İşletmede 1985 yılında 1419 işçi ve 66 memur çalışmaktadır. Sümerbank Malatya Pamuklu Sanayii Müessesesi’ nin temeli 1936 yılında atılmış ve fabrika 14 Aralık 1939 tarihinde işletmeye açılmıştır. Fabrikanın kuruluştaki adı Malatya Bez ve İplik Fabrikaları T.A.Ş. dir (Sümerbank, Ziraat Bankası ve İş Bankası ortaklığı). Fabrika 1 Haziran 1946 tarihinde Sümerbank tarafından satın alınmıştır. 1985 yılında fabrikada 2222 işçi ve 106 memur istihdam edilmiştir (erişim: <http://sumerbank.blogspot.com/2008/07/sumerbank>).

Türkiye Sümerbank Halıcılık Müesseseleri hakkında ki kayıtlara bakıldığında ise;

“4 halıcılık müessesesinde Bünyan, Diyarbakır, Hereke ve Isparta’da, 1487 işçi ve memuruyla 2194 ton halı, el ve makina halısı ipliği ve 560.000 metrekare halı üretmektedir ve ayrıca Türk halıcılığını geliştirme programları; el dokuması halılar; düz desenli makina halılarına yeni nitelikler kazandırmaktadır” açıklaması yer almıştır. Bu dört halıcılık işletmesinin genel durumları resmi belgelerde, Bünyan Halıcılığına bağlı olarak yün ve halı üretimi yapan Malatya Sümerbank’a ve diğer halıcılık merkezlerinin işleyiş ve sonlanışına ait bilgilerde; Sivas, Kayseri, Kahramanmaraş ve Malatya halıcılık bölge müdürlüklerinin Bünyan müessesesine bağlı olarak çalışmalarını yürütmüş, bu bölgelerdeki halıcılık atölyeleri, münferit dokuyucular ve halıcılık kooperatifleri kanalı ile yöresel karakterli halıların dokunması ve yaygınlaştırılmasını sağlamıştır.

(erişim: <http://www.sumerholding.gov.tr/tr/kurumsal/sirket/tarihce.aspx>).



Malatya ve yöresi Pertek'e kadar uzanan bölgede yaygın olarak sürdürülen halıcılık faaliyeti Sümer Halı üretimi resmi olarak işletme kayıtlarında yer almaktadır.

Malatya Sümerbank iplik fabrikasının dokuma ipliklerini sağladığı, halı sipariş dokuma atölyeleri ve Sümerbank Fabrikası alanı içinde bulunan halı işletmesine bağlı atölyede halıcılık verimli bir şekilde devam etmiştir. Fabrika içinde yün ipliklerinin, boyanması hasıllanması, apreden geçirilmesi ve desen bölümünde desenlerin çizilmesi ile dokutulan halılar 1990lı yılların sonuna kadar devam etmiştir. Özelleştirme sürecine girmeden önce halıcılık merkezlerini sürdürülebilir hale getirmek amacıyla özel sektör ve kamu eğitim kurumları ortaklı kurslar açılarak Sümer halı ile rekabet ortamı oluşmuştur. Dokuyucunun özel sektörden aldığı ücreti tercih etmesi, Sümer halı'nın giderek dokuyucu kaybetmesine sebep olmuş, atölyelerin kapanmasına kadar sürmüş, halı dokuma kurslarının özel şirketlerce ve yaygın eğitim kurumlarınca yürütülmesine varmıştır. Başlangıçta görülen bu ilgi zamanla özel şirketlerin dokuyucu ücreti yetersiz kaldığından, yöre halıcılığının kamu ve özelde yok denecek kadar azalması kırsal yörede ve evlerde yapılan halılara ilgiyi arttırmıştır. Dokuyucunun kurumsal bağlılığı olmadan beslediği küçükbaş hayvanlarından elde ettiği yünleri boyaması ve dokumalarında kullanması ile yöre halıcılığı düşük düzeyde sürmüştür.

"Sümerbank Malatya Fabrikası günde 2 ton pamuk ve 2.5 ton iplik işleyen fabrikanın zarar ettiği, Tekstil İşçileri Federasyonu (TEKSİF) özelleştirmenin ertelenmesi için girişimlerini sürdürdüklerini kaydetmiştir (erişim:<https://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a78368.aspx>). Nihayetinde ise, Malatya Sümerbank 27.2.2004 tarihinde özelleştirilmiştir. (erişim:<http://sumerbank.blogspot.com/2008/07/sumerbank>).

Sümer Holding A.Ş. Genel Müdürlüğü'nün resmi açıklamasında; Sümer Halıcılık ve El Sanatları Sanayi ve Ticaret A.Ş.(SÜMERHALI)'nın çıkarılacak devir bilançosu üzerinden, tüm hak ve yükümlülükleri ile birlikte Holdingimizle birleştirilerek 28.07.2009 tarihi itibarıyla tüzel kişiliği sona erdirilmiştir. ÖYK' nun 08.01.2004 tarih, 2004/06 sayılı kararı ile satılması onaylanan Malatya Pamuklu Sanayii İşletmesinin 27.02.2004 tarihinde özelleştirilmiştir (erişim: <http://www.sumerholding.gov.tr/tr/kurumsal/sirket/tarihce.aspx>).

Bu kapanma kararı ile Malatya dokuma ve yan ürünler üreten giyim kumaş sektörü önemli ölçüde düşmüştür.Fabrika kapatıldığında verilen taahhütlerden biri de;"Cumhuriyetimizin ilk sanayi tesislerinden biri olan, Malatya tekstil sektörünün okulu sayılan müesseseyi ve kurucusu M. Kemal Atatürk ve İsmet İnönü' nün hatırasını yaşatacak bir Tekstil Sanayi Müzesi'nin kurulmasının sağlanacağı fikri o yıllarda açıklanmıştır. Malatya Sümerbank Dokuma Fabrikası, işlevsel olduğu zamanlar-

da Malatya'nın ekonomik ve sosyal hayatında önemli kazanımlar sağlamış belli dönemlerde 4 bine yakın çalışana, Malatya'da istihdam olanağı sağlamıştır (erişim: <http://www.malatyaguncel.com/%E2%80%A6-ve-S%C3%BCmerbank-yikiliyor-8235h.htm>) dokuma müzesinin oluşturulacağıdır. Böylece fabrikadan dokuma ipliklerini ve desenlerini temin eden ve çalışmalarını sürdüren kadın istihdamında önemli yeri olan Malatya Sümer halı kursları da faaliyetini sonlandırmak durumunda kalmıştır. Günümüzde Malatya Sanayiinde dokuma sektörü, hazır giyim alanında kumaş ve giysi fabrikaları olarak varlığını sürdürmekte ve ilde önemli iş istihdamı sağlamaktadır. Halı kursları ise yerel idarelerce desteklenmekte ve yaşatılmaya çalışılmaktadır.

## **2. MALATYA KİRKİTLİ DOKUMALARI**

Malatya dokumalarını; kirkitli ve mekil dokumalar olarak iki ana başlık altında toplamak mümkündür. Malatya ve yöresinde köklü dokumacılık sanatının varlığını yazılı kaynaklardan öğrenmekteyiz. Yeşilyurt çarşaf dokumaları, Arapgir Manusa dokumaları, Akçadağ, Ören ve Kürecik halıları, Doğanşehir kilimi ve palası, kanatlı, şak ve gözüak kilimleri ile Başören, Dirican, Parçikan halı dokumaları öne çıkan tanımlamalar arasındadır. Her ilçede hatta her köyde farklılıklar içeren dokuma türleriyle günümüzde de karşılaşmak mümkündür. Bu farklılıkların oluşmasında şehrin coğrafyasından kaynaklı tarihi önemi ve zengin kültür birikimi etkilidir. İlçelerinde ve köylerinde farklı desen ve renkleri ile karşılaşılacak kirkitli ve mekil el dokumalarının ayrı ayrı incelenmesi, ele alınması ve değerlendirilmesi gerekmektedir.

Malatya ve yöresi kirkitli dokumaları başta halı, kilim ve cecim olmak üzere, az sayıda olsa da görülebilen tül dokuma örnekleri ve kirkitli bez yolluk dokumaları olarak tanımlayabilmekteyiz.

### **2.1. Malatya Halıları ve Teknik Özellikleri**

Yurtiçinde olduğu gibi yurtdışı halı pazarında tanınan Malatya yöresi halı üretimleri özellikle; Dirican aşiret halı ve kilimleri, Parçikan, Ören, Yazıhan, Yeşilyurt, Arapgir halıları olarak ün salmıştır. Köylerde halılarla döşenmiş ev odaları günümüzde kullanılmaya ve korunmaya devam etmektedir. Sözlü kaynakların ifadelerine göre; geçmişte, küçükbaş hayvan yetiştiriciliğinin yüksek seviyede olması ve karasal iklimin sert geçen kışlara sebep olmasından dolayı, yörede halı dokuması ve kullanımı yaygındır. Geleneksel kültürün tanıtılmaya, yaşatılmaya çalışıldığı, turistik alanlarda ve çeşitli ticari işletmelerde el halıları ile döşenmiş mekanlara il merkezinde sıkça rastlanılmaktadır. Malatya halıları, bu özelliklerini tamamen

koruyamasa da günümüzde, kamu ve özel ortaklı halk eğitim merkezi kurslarında dokuma yapılmaktadır. Malatya halıları; yayma (yer), makat(sedir-divan), yan halısı(yolluk),Makat önü kellesi, yastık, namazlık, tuzluk, heybe, duvar halısı, koç yüklüğü vb.gibi çeşitleriyle tanınmaktadır. Yerel idarelerin desteklediği halı dokuma kurslarında ve evlerde, ilçelerde ve köylerde (özellikle Kürecik, Ören, Arapgir ve Doğanşehir) halı üretimi orijinal yapısına uygun özellikleri ile sürmektedir. Geçmişte geleneksel düğünlerde gelin kızın çeyizinde bulunan ve kendisinin dokuduğu kilim ve halılara “kaling” denilmektedir. 2018 tarihinde; Güllüoğlu ve Şahin tarafından yapılan çalışmalarla yöresel halı pazarında önemli payı bulunan Malatya Kürecik Halıları Coğrafi İşaret Tescil kaydına hak kazanmış ve yörede üretim desteği görmeye başlamıştır.

Yörede küçükbaş hayvancılığın azalması yün kullanımını etkilemiştir. Bu durum çözgüde pamuk ipliğinin kullanılmasını yaygın hale getirmiş, çözgüden kaynaklı halı dokuma kalite hatalarını düşürmüştür. Eski halı örneklerinde çözgüler, atkılar ve ilmelik iplikler tamamen yündendir. Günümüzde ise; çözgülerin yün, atkılarının pamuk, ilmelik ipliklerin yün kullanıldığı halı dokumalar çoğunluktadır. Yün “şe” denilen yün tarağından geçirilerek lifleri ayrılır taranır, kola sarılan yünler arından “teşi” ile eğrilerek büküm verilir ip haline getirilir.

Çözgü ve atkı pamuk, ilmelik ip yün olan halılar da dokunmaktadır. Yün ilmelik iplikler geçmişte tamamen doğal ve kök boyama ile renklendirilmektedir. Bu halılara ait örnekler, evlerde ve şehir merkezindeki koleksiyonerlerde mevcuttur. Günümüzde ise dokuma iplikleri kimyasal boyama ile renklendirilmektedir. Al/fişne rengi(koyu bordo kırmızı), meşe(kahverengi), boz(gri), pakip(krem),kiremit/zerdali(turuncu), çivit (koyu mavi ve lacivert), zafran(sarı), gara(siyah) halılarda sıklıkla kullanılan renklerdir. Akçadağ, Kürne, Karapınar,Yazıhan, Darıdere,Yeşilyurt ilçelerinde halılarda desen renkleri çoğunlukla; siyah, bordo,lacivert, gri ve kremdir.

Arapgir, Arguvan ve Doğanşehir halılarında hakim desen renkleri ise; kiremit kırmızısı/turuncu ve sarıya yakın yeşilidir. Parçikan, Dirican, Ören, Kürecik halılarında kırmızı ve siyah zemin, gri ve açık yeşil bordürler görülmektedir.

Kaba kalite halılarda kullanılan renkler; zeminde ve motiflerde iç dolgusu olarak; bordo, lacivert, siyah ve gridir. Bu renkler bordodan açık kırmızıya doğru, lacivertten açık maviye doğru, siyahtan griye doğru farklı tonları ile kullanılmaktadır. Orta kalite halılarda belirgin renk kiremit kırmızısı ve turuncudur. Yastık halılarda kullanılan renkler; zeminde ve motiflerde iç dolgusu olarak; bordo, lacivert, siyah ve gridir. Bu renkler bordodan açık kırmızıya doğru, lacivertten açık maviye doğru, siyahtan griye doğru farklı tonları ile kullanılmaktadır. Diğer renkler yeşil ve tonları, sarıya yakın turuncu ve tonları, krem, beyaz ve kahverengidir.

Halı dokumalardaki saçak boyları eski örneklerde oldukça uzun ve örgülüdür. Diğer halılarda ise saçak normal boyutlardadır. Halılarda düz atkı kilim dokuma enlidir 2cm den 6cm. varan kilim dokuma görülmektedir. İlmeler iki çözgü teline sarılan Türk/Gördes düğümüdür. İlmeler üzerine çoğunlukla üç atkı atılmaktadır. Hapi denilen demirden yapılma dişli tarak sıkıştırma aleti ile ilmeler ve atkılar eşit baskılanarak (dövme)halı dokunur. Kaba ve orta kalite sınıfına giren halılardaki hav yüksekliği; 1,5cm ile 4,5 cm. aralığında görülmektedir. Hav boylarının yüksek tutulmasının sebebi, halı yüzey yumuşaklığının ve soğuktan koruma özelliğinin arttırılmasıdır.

Malatya halı dokumaları ilçelerinde ve köylerinde farklı desen motif özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte, kalite dokuma sıklığı bakımından da farklılıklar göze çarpmaktadır. Ören, Kürecik, Dirican, Parçikan, Başören, Sinan Köyü halılarında desen motif özellikleri benzerdir. Halı zeminlerinde büyük ve küçük suların oluşturduğu geniş bordürler göze çarpmaktadır, bazı halılarda iç ve dış sedefler bordürü zemin orta deseninden ince çizgili sınırlarla ayırt etmektedir. Bordürlerde geometrik “nık” motifinin çeşitli şekillerde sıralanması ile oluşturulan desenleme çoğunluktadır. Ayrıca stilize dört yapraklı geometrik şekilli çiçek olan “dağ gülü/topgül” tekrarlı bordür desenleri çoğunluktadır. Bordür motifleri birbiri ile bağlantılı sıralı tekrar eden desenlerden oluşmaktadır. Orta zeminlerin deseni ise çoğunlukla; “göl, sandık” motiflerinin tekrarı yapılarak veya tek olarak orta zemine dokunmakta, zemin boşluklarına da; “canavar izi, su yengeci, akrep” motifleri yer almaktadır. Arapgir ve Doğanşehir halılarında desenleme daha detaylı ve yoğundur. Bordürlerin geniş, beş altı su yolu şeklinde dokunduğu “aynalı/çerçevesi” halılar görülmektedir. Orta zeminlerde sandık ve göl motifli desenleri geometrik ana bir çerçeve “büyük göl” içinde yer almaktadır. Yengeç ve akrep motifleri formu uzatılarak daha geometrik şekillerde görülmektedir.

Ana desenler diğer yörelerde olduğu gibi “sandıklı” ve “göl” motifli tekrarlı olmakla birlikte “yedidağın çiçeği” serpme desenli stilize çiçekli halılar da mevcuttur. Ören de ise ağır halı anlamında “galt” sözcüğü kaba kalite halılar için kullanılmaktadır.

Hayvan figürlü; “aslanlı yastık” halılar; “keklik” duvar halıları, koç katımı şenliklerinde kullanılan ve “koç örtüsü/yüklüğü” olarak tanımlanan halı desenleri bulunmaktadır. Günümüzde dere ve akarsu yerleşimlerinde bulunan köylerde düzenlenmeye devam eden “koç katımı” şenliklerinde koç üzerinde taşınması için dokunan “koç yüklüğü/koç örtüsü/koç heybesi” gibi tanımlamaları yapılan resimli halılar Malatya’nın yöresel özelliklerini taşımaktadır.

Yazıhan, Battalgazi, ve Sinan köyü halılarında ayna veya çerçeve olarak isimlendirilen (bordür/küçük su) denilen çerçevede stilize gül

deseni belirgindir. Renkler yöresel söylem ile fişne (koyu bordo), çivit (koyu mavi), gara iplik(siyah),beyaz hakim renklerin oluşturduğu desenlemeler mevcuttur. Orta desen birbirinin tekrarı veya tek olarak dokunan göl motifi ile süslenmiştir. Büyük ebatla dokunan halılarda yer alan desen, renk ve motif özellikleri küçük boyutlu halılarda da kullanılmaktadır. Eski tarihli yastık halı örneklerinde desenler; “sandıklı, göllü, çiçekli, kuşlu, aynalı, anahtarlı” gibi isimlerle adlandırılmaktadır. Büyük ebatlı halılarda dokunan ortada bulunan göbek deseni yastık halılarda da görülmektedir. Göbekli desenler genellikle “göl” olarak tanımlanmaktadır. Geometrik sınırlar içinde, motif olarak çoğunlukla “koçoynuzu, canavar izi” ve stilize çiçeklerin, kullanıldığı görülmektedir. Büyük ebatlı halıların dokumasından sonra aynı renk ve desenle dokunan iki veya üç adet yastık halı grubuna, yörede “çifti” denilmektedir.

Yazıhan, Battalgazi, Sinan köyü halılarında görülen ve “aynalı” olarak tanımlanan bordür çerçeve içinde stilize “topgül” motifi belirgindir. Orta zemin deseni birbirinin tekrarı veya tek olarak dokunan “göl” motifi ile desenlenmektedir.

Kırsala yakın yerlerde özellikle Darende ve Akçadağ’a bağlı dağ köylerinde küçükbaş hayvancılık sürmektedir. Uzun süren kış aylarında basit ahşap dikey tezgahlarda halı dokuma devam etmektedir. Akçadağ da tezgaha “tavn veya hanan” denilmektedir. Çözgü üzerindeyken tezgaha “tavn” denilmesi “çözgü germek,dokumak” anlamına da gelmektedir.

Yazıhan ve Yeşilyurt köylerinde kilim dokumaya “tavn” denilmektedir. Yörede sarma ve germe ahşap tezgâhlarda iki çözgü teline dolanan ilme (Türk/Gördes düğümü) atılarak halı dokunmaktadır. Halının atkı iplikleri “melik” adı verilen sarım tekniği ile halı dokumaya hazırlanır. Melik sarma; baş ve serçe parmağın gergin şekilde açık tutularak diğer el ile ince büküm pamuk ipliğın bu iki parmak arasına çapraz bir şekilde sarılmasından sonra parmaklardan çıkartılarak üzerine tespih başlığını andıran sarma tekniği ile uzun iplik bırakılıp tekrar başa sarılması ile oluşturulan ve çözgü aralığından rahatça geçmesini sağlayan bir formda sarılarak hazırlanmaktadır. Melik denilen atkı ipi kaba kalite halılarda ilme sırası bittikten sonra “düz” basma atkı atılmakta ardından varangelen sopası ile çözgü çaprazlığı “fırk” verilmekte ve ikinci atkı olan “dişli” süzme atkı geçirilmekte ve “hapi” kirkıt yardımı ile her çözgü çiftinde aynı ölçüde bol bırakılarak sıkıştırılmaktadır. Üçüncü atkı “düz” atılarak dokuma sırası tamamlanmaktadır. Orta ve ince kalite halılarda atkı ipi düz ve dişli olarak iki kez atılmaktadır. Tamamı demir olan ve 1cm.yakın tarak dişı yapısına sahip ağırlık ve sıkıştırma aletine “happi/hepi” kirkıt denilmektedir. Halı kenarlarında dört çözgü teline çapraz olarak, ikisi önde ikisi de arkada kalacak şekilde kenar örgüsü, halı desenine uygun renkte ilme ipliği sarılarak örülmektedir.

Yastık halılar ise büyük ebatlı halı için hazırlanan çözümlerine eklemeye yapılarak dokunabildiği gibi genellikle germe ahşap tezgâhta arka arkaya iki veya üç adet “çifti” takım dokunmaktadır. Yastık halılarda dolgu malzemesi olarak kırpıntı olarak adlandırılan ilme kesiminin artan yünler kullanılmaktadır. Bazı yastıklarda sünger kullanılmıştır. Arka yüzeyler çoğunlukla kilim dokumadır. Bazı örnekler ise kalın kumaşla kaplanmıştır. Genellikle bordürler tek su olarak dokunmuştur, zeminde ortada bir göbek deseni ve etrafında geometrik, sembolize ve stilize bitkisel motiflerin yer aldığı desenlemeler bulunmaktadır.

Halılarda ebatlar kullanım yerine göre belirlenmektedir. Divan/se-dir/makat halıları ahşap oturma düzeni üzerine, divan önü /kelle halıları yer yaygısı olarak ve yayma ise iki kanat şeklinde yolluk halı ölçülerinde dokunmaktadır. Yastık halılarda ise standart hale gelmiştir. Yastık halıların ölçümlerinde, eni 40 ile 70 cm. arasında, boy ise; 75 ile 160cm. arasında değişmektedir. Halı düğüm sayısı halı kalitesine göre, kaba ve orta halılarda değişmektedir. Yastık halılarda ki ilme hav yüksekliği ortalama 0,5 cm. ile 1,5cm. arasında değişmektedir. Yastık halıların, arka yüzeyine desensiz kilim dokuma yapılarak, kenarlarından elde dikişle tutturulmaktadır. Bazı yastık halılarda bu dikişin üzeri, ilmelik iplerden hazırlanan saç örgüsü şeklinde örülmüş veya büküm verilmiş iplerle kapatılarak ve köşelerde püskül bırakılarak süslenmektedir. Bazı yastık halılarda ise, bu iplerden “kolçağ” denilen tutma yerleri dikilmeden bırakılmaktadır. Yastıkları taşımada ve yerlerini değiştirmede kolçak kolaylık sağlamaktadır. Yastık halılardaki saçak ile kilim dokumanın üzerine, yünden yapılmış püsküller ile nazara karşı boncuk ve düğmelerin süsleme amaçlı olarak dikildiği görülmektedir. Tezgâhta büyük ebatlı halılar bittikten sonra artan çözümlere dekoratif amaçlı minder, duvar süsü, heybe, tuzluk vb. gibi halılar da dokunmaktadır.

## 2.2. Malatya Kilimleri ve Teknik Özellikleri

Malatya kilimleri; dikdörtgen yüzeyi çeviren ve Kale burçlarını andıran suları ile ayırt edilir. Orta bölümlerinde altıgen ve sekizgen madalyonlar bulunur. Kuş ve deve boynu, akrep ayağı, koç boynuzu ve geometrik şekillere rastlanır. Kırmızının yanında kara, kahverengi, bej, lacivert, ak renk sık kullanılır. Kilimlere yörede halı desenlerinde de görülen “Yedi dağ çiçeği” desenlemesi çoğunluktadır. Dirican kilimleri “Dirican gözü ak kilim” ve “Sandıklı/Göllü kilim” olarak tanınmaktadır. Sandıklı kilimler ise zemin dikdörtgenler ile bölünmüş, her bölüme sandık adı verilmiştir. Sinan kilimlerinde ise kemer suyu, eşkenar dörtgendir. Kilimin ana deseni güldür. Cicim dokumaları yapılan Malatya’da dokuma işi yatay tezgâhlarda olur (Malatya,2000). Kilim dokumalarına ait genel bilgileri içeren yazılı kaynaklardan biri olan katalog çalışmaları Malatya kilim dokumalarına rastlanmaktadır. Kataloglarda, çeşit-

li bilgiler mevcuttur. Bu kaynaklardan biri olan Erberk' in kataloğunda; Malatya kilimleri zengin görsel bir anlatıma sahiptir. Bu anlatımın en önemli özelliği, doğal boyama ile renklendirilen ipliklerin görünümüdür. Genel olarak kilim motifleri tanımlamaları içinde Malatya kilim örneklerine ait tanımlamalar da yer almaktadır. Bunlar; kuş, pıtrak, bereket, yıldız, nazarlık, göz, parmak, sandık, koçboynuzu, kurt ağzı, çengel, ejderha hayat ağacı, elibelinde ve tarak motifleri olarak sıralanmıştır. Malatya kilim fotoğrafları üzerinde yer alan el, tarak, sandık, hayat ağacı, kuş, koçboynuzu araştırmamızda rastladığımız motif isimlerindendir.

Bir diğer kaynakta Acar, ilgili bölümde Malatya kilimlerinden seyrek motifli cicim örneğini açıklarken;30-40cm.şeritler halinde dokunduğunu parçaların dikilerek bir araya getirilmesi ile büyük boyutlu perde ve örtüler elde edildiğini belirtmektedir. Aynı kaynak diğer bir kilim dokuma türü olan atkı yüzölümlü sık motifli cicimlerin, çuval dokuma olarak yapıldığını belirtmektedir. Atkısız düz sumak dokumasının ve balıksırtı sumak dokumanın bu yörede sıklıkla görüldüğünü belirtmektedir. Ayrıca, Acar'ın kilim dokuma teknikleri hakkında genel olarak atkı yüzölümlü dokuma olarak tanımlanan kilim dokumada görülen değişik dokuma teknikleri mevcuttur. Bunlar;

İlikli kilim; çözgülerin arasına bir alttan ve bir üstten, çözgüleri örtecek şekilde yerleştirilen değişik renkteki atkılar, kendi motiflerinin sınırlarının geri döner. Bu dönme sırasında dikey bir ilik meydana gelir.1 cm. geçmeyecek şekilde tasarlanan desenlemelerle kilim dokuma devam ettirilir. Türkiye' de hemen her yerde bu kilim türü dokunmaktadır bilgisine yer verilmektedir.

İliksiz dikey çizgi olmayan kilimler; iliklerin meydana gelmemesi için dikey çizgilerden kaçınılarak çoğunlukla çapraz ve enine çizgilerden oluşan desenler dokunabilmektedir( Acar, 1982: 47).

Eğri atkılı kilim dokuması; normal olarak atkılar dikey çözgüler arasına, enine düz bir hat halinde geçirilir. Bu türde ise atkılar kirkitle bastırılırken desene göre bazı yerlerde kuvvetli bazı yerlerde hafif şekilde bastırılır. Böylece atkılarının desene uygun bir eğrilikte çözgülerin arasından geçirilmesi sağlanmış olur. Geometrik keskinliği olmayan, yuvarlak hatlar bu teknikle üretilebilmektedir(Acar, 1982: 47; Soysaldı,2009:98).

Normal atkılar arasına ek atkı sıkıştırılması; daha önceden muntazam şekilde atılmış ve kirkit ile sıkıştırılmış atkılar, üzerine atkı atılarak sıkıştırılır. Ardından bu atkılar üzerine de bir şekilde birkaç sıra asıl atkılardan atılır.

Çift kenetleme ile iliklerin yok edilmesi şeklinde dokunan kilimlerde ise; kendi desen alanında gidip gelen değişik renkteki atkılarının,

dönüş yaptıktan sonra, sınırdaki diğer motif renginden kenetlenerek geri dönüş yapması ve kenetlenmesi ile oluşturulan ilik olmadan oluşturulan kilim desenidir.

Sarma kontur; atkılar arasında meydana gelen boşluklar ve iliklerin aynı renkteki bir çerçeve ipliği ile, arada kalan çözümlere, teker teker, yukarıya doğru dikey, çapraz, veya enine sarılması ile dokumanın yüzünde iğne ile işlenmiş çerçeve çizgiler meydana gelir. Her yörede bu tekniğe rastlamak mümkündür (Acar, 1982:65; Soysaldı, 2009:154).

Eğri atkılı kontur; desenler arasında geniş boşluklar bırakılarak bunların arası, desenin kenarına paralel bir şekilde çözümlerin arasından geçirerek ayrı renkte bir kontur ipliği ile doldurulur. Kilim dokumalar içinde tanımlanan; cicim dokumalar, zili dokumalar ve sumak dokumalar da dokuma teknikleri ile düz kilim sınıflandırmasında yer almaktadır (Acar, 1982: 48).

Malatya kilimlerinde; yarma (ilikli) kilim, düz kilim (iliksiz), sumak kilim, çizgili kilim dokuma kullanılmaktadır.

Kullanılan tezgahlar; sarma tezgah, dik tezgah ve ahşap yer tezgahıdır. Malatya kilim dokumaları desenlerine göre; palaz kilim, sandıklı kilim, gözü ak kilim, yedidağ çiçeği kilim, harar kilim, çizgili kilim, kanath (şak, pencere) kilim gibi isimlerle tanımlanmaktadır. Kilimlerde deseni oluşturan motifler çeşitli anlatımları ifade etmektedir. Sandık motifli kilim sahibini yörede zenginliği ile tanıtmaktadır. Sandık sayısı en az üç en fazla sekiz olabilmektedir. Sandıklı kilim dokuması evde bulunan genç kızın sahip olduklarını da ifade etmektedir. Bu kilime sahip genç kız evlilik sonrasında da, ailesi tarafından koruma altında olacağını bu desenle dile getirmektedir. Sandıklı; güç ve kuvveti anlatmaktadır. Canavar izi veya ayağı; korkuyu belirtmektedir. Döngü; mutluluğu anlatmaktadır. Pıtrak; bereket sembolüdür. Ağaç; uzun ömürlü olmayı ifade etmektedir. Kadın ana (elibelinde); evin en yaşlı kadını ve gücünü ifade etmektedir. Tarak ve küpe; genç kızların motifidir. Yıldız; sonsuzluğu anlatmaktadır. Gözü ak kilimin olduğu eve nazar girmez olarak tanımlanmaktadır. Kilim dokumalarda inançlarla ilgili tanımlamalarda yer almaktadır. Kaynak kişilerden elde edilen bilgilere göre; yeni doğan bebeklerin yaşını doldurduğunda ilk kez kesilen saçlarının kilim dokumaya eklenerek dokumanın yapıldığı ve bu dokumanın o çocuğa ait çeyiz olarak saklandığı görüşme sonuçlarından elde edilen bilgiler arasındadır. Kullanıldığı evi nazar ve kemgözden uzak tutacağını inancı ile el (fatmanın eli), göz, ve koçboynuzu motifleri kullanılmıştır. Pıtrak ve sandık çokluk bereket motifi olarak. Elibelinde; (kadınana, büyükanne) koruma, güç ve bereket motifi olarak kullanılmıştır. Kilimlerde kullanılan ipler kıl, yün ipliği kullanılmaktadır. Kullanılan renkler doğaldır. Renkler; turuncu, siyah, sarı, mavi, bordo, kiremit kırmızısı. Diğer renkler gri, kahve, kırmızı, lacivert ve beyazdır. Kilimler sergilik ev döşeme-



lerinde, çeyizlik olarak ve satış amaçlı olarak dokunmaktadır. Özellikle; sandıklı ve yedidağ çiçeği kilim çeyiz amaçlı dokunmaktadır. Malatya kilim dokumalarını diğer kilim dokumalardan ayırt eden ve ortak teknik özelliklere sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Genel teknik özellikler arasında sayılan tezgah yapısı, kullanılan araç ve gereçler yapı bakımından ortak, şekil olarak farklı özellikler göstermektedir. Malatya kilim dokumalarında öne çıkan unsurların; renkleri, kullanılan motifler, motiflerin oluşturduğu desenler, desenler ile motiflerdeki anlatım dili olduğu görülmüştür. Malatya kilim dokumaları geçmişte, sarma tezgah, germe tezgah ve yer tezgahında yapılırken, günümüzde germe ahşap ve sarma demir tezgahlar kullanılmaktadır. Atkıları sıkıştırma aleti olan kirkir ahşap veya demirden yapılmakta, yörede uzun diş, demir hapi, tarak olarak isimlendirilmektedir. Çözümler eski tarihli örneklerde keçi kılı ve yün eğirme iplik iken, günümüzde çoklukla pamuk ipliğidir. Atkıları yani deseni oluşturan renkli ipler yün ipliğidir. Kilimlerde başlama ve bitişteki saçaklar geçmiş tarihli örneklerde uzun ve saç örgülü iken günümüzde kısa ve düz bağlamalıdır. Malatya kilimlerinde yazılı kaynaklarda yer alan genel dokuma tekniklerinden; seyrek motifli cicim 30-40cm. şeritler halinde parçaların dikilerek bir araya getirilmesi ile büyük boyutlu perde ve örtüler olarak dokunmaktadır. Atkı yüzölçümü sık motifli cicim dokuma yüklük örtüsü olarak, atkısız düz sumak ve balıksırtı sumak tekniği çuval dokuma, ilikli ve sarma konturlu kilim ise yaygı olarak dokunmaktadır.

Malatya da kilim dokumaları, palaz kilim, sandıklı kilim, gözüak kilim, yedidağ çiçeği kilim, harar kilim, çizgili kilim, kanatlı(şak, pencere) kilim gibi isimlerle tanımlanmaktadır. Kilimlerde kullanılan renkler; turuncu, siyah, sarı, mavi, bordo, kiremit kırmızısı. Diğer renkler gri, kahve, kırmızı, lacivert ve beyazdır. Motifler; yengeç, canavar izi, sandık, göz, tarak, bereket, çengel, pıtrak, el, göz, elibeline, koç boynuzudur, küpe, yıldız, döngü, ağaç, nazarlık olarak görülmektedir

## DEĞERLENDİRME

El sanatlarımız içinde yer alan geleneksel kirkirli ve mekikli dokumalar Malatya ve yöresinde farklı teknik özelliklere sahiptir. Doğu Anadolu bölgesinde yer alan Malatya dokumaları, çevre illerle benzer özellik göstermektedir. Malatya yastık halıları ve Pişinik yastık halıları teknik özellikleri benzerdir. Malatya halı ve kilimlerinde görülen yayla kültürüne has özellikler, Sarıkeçili Yörük dokumaları ile benzer özelliklere sahiptir. Dirican kıl çadır dokumaları ile Yörük çadır dokumaları benzerdir. İçel Mut yöresi kilimleri ile Malatya kanatlı şak kilimlerinde görülen motifler ve turuncu renk hakimiyeti benzerdir. Malatya el sanatları arasında yer alan el dokuması halı ve kilimlerde desen motif özellikleri kendi içinde ortak ve benzer tanımlamalar içer-

mektedir. Örneğin; enel olarak yedi dağın çiçeği olarak adlandırılan serpme desen halı motifleri kilimlerde geometrik olarak dokunmuştur. Dirican gözüak ve Sinan kilimleri adını duyurmuştur. Kirkitli dokumalarda ki saçak boylarının normalden uzun ve saç örgülü olması, geniş dikdörtgen kenar sularına sahip geometrik desenlerin yüzeyi kaplaması dikkat çekici özellikler arasında yer almaktadır. Malatya kirkitli dokumaları genel özelliklerini tamamen koruyamasa da günümüzde, kamu ve özel ortaklı işletilen halk eğitim merkezi kurslarında yaşatılmaya çalışılmaktadır. Merkezden uzak ilçe ve köylerinde evlerde, ticari amaç taşımayan dokumaların devam ettiği görülmektedir. Günümüzde sürdürülebilinen el sanatları arasında yer alan dokumalar değişen beğeni ve istek doğrultusunda yörede kadınların evlerinde de üretimini yapabildikleri dokumalardandır. Geçmişte bu sanat ihtiyaçları karşılamak üzere üretilirken günümüzde bazı projelerle kamu kurumları tarafından desteklenerek sürdürülmeye çalışılmaktadır. Koleksiyonerlerde ve evlerde bulunan benzer dokumalar arasından seçilen örnekler üzerinden teknik veri analizi yapılmaya çalışılmıştır. Malatya dokumalarına ait çalışmayla görülen ve incelenen geçmiş tarihli örnekler ile günümüz dokumalarına yansıyan motif ve desenler benzer özellikler taşımaktadır. Kirkitli dokumaların teknik özelliklerini genel olarak sıralamak araştırma sonucunda mümkün olmaktadır. Buna göre; geçmişte kullanılan atkı ve çözgü iplerinin çoğunlukla yün ve keçi kılından, günümüzde ise çoğunlukla çözgü pamuk, atkılarının yün iplik olduğunun tespit edilmesidir. Geçmişte iplerin renklendirilmesinde kök boya, günümüzde ise kimyasal boyaların ağırlıkta olması diğer bir sonuçtur. Genellikle bordürler dokunmakta, zeminlerinde ortada bir desenin tekrarlı bağlantıları ile oluşturulan ve etrafında geometrik, sembolize ve stilize bitkisel motiflerin yer aldığı desenlemeler bulunmaktadır. Benzer dokumalar içinde geniş bordürlere sahip ve sandıklı, göllü olarak tanımlanan dokuma örneklerine bölgede sıklıkla rastlanmaktadır. Çözgüleri keçi kılından olan kirkitli dokumalarda saçaklar oldukça uzun ve saç örgülüdür. Dokumalar sarma tezgahlarda, germe ahşap tezgah ve nadiren yer tezgahlarında dokunmaktadır. Malatya dokumaları çoğunlukla geometrik desenlidir. Kilim dokumalarda arka yüzünden bakıldığında kaliteyi belirleyen atkı yüzeylerin dönüşlerinin ve motif bitişlerinin oldukça muntazam bir şekilde kapatıldığı görülmektedir. Her desen birbirinden bağımsız renkli motiflerden meydana gelmektedir. Bu farklılıklar göz alıcı güzellikte bir düzenlemeyi de beraberinde getirmektedir. Buna göre kullanılan hakim renkler ton farklılıklarıyla; turuncu, siyah, sarı, mavi, bordo, kiremit kırmızısıdır. Diğer renkler gri, kahve, kırmızı, lacivert, beyazdır.

Araştırma sonucunda özgün dokuma örneklerinin koruma altına alınmasının, gerekliliği öneriler arasındadır. Taşınabilir kültür varlık-

ları arasında yer alan ve korunan sanat eserleri içinde Malatya kirkitli dokumalarına ait envanter çalışması yapılması gerekliliği gelecek araştırmalar için önerilmektedir.

## KAYNAKLAR

1. Acar, B.(1982). Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Eren Yayınları, İstanbul.
2. Aksın, Ahmet. Karakaş, Erdal (1996). "Nüfus İcmal Defterine Göre 19.Yüzyılda Arapgir", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 2, s.175. Elazığ.
3. Aral, Songül (2008). "El Dokuması Halı Üretimi Yapan Atölyelerde Çalışma Ortamlarından Kaynaklanan Sorunlar",14.Ulusal Ergonomi Kongresi, KATÜ Bildiriler Kitabı, Cilt I, Trabzon: KATU Yayınları.
4. Aral, Songül (2014). "Malatya Yastık Halılarında Teknik Özellikler", Arış, Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim, Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi, Özel Sayı5, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
5. Aslanapa, Oktay (1987). Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İstanbul: Eren Yayıncılık.
6. Buğur, Ergün (2006). Malatya Müzesi'nde Bulunan Halılar. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
7. Aytaç, Çetin. (1980). El Dokumacılığı, Milli Eğitim Yayınevi. Ankara.
8. Çelebi, Evliya (1988). Seyahatname 3-4 (Haz. Mümin Çevik), İstanbul: Üçdal Neşriyat, s.434.
9. Çelebi, Evliya (2013a), Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi - 1, 1-6. Kitaplar, 4. Kitap (Bağdad, Basra, Bitlis, Diyarbakır, İsfahan, Malatya, Mardin, Musul, Tebriz, Van),Hazırlayan: Seyit Ali Kahraman,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
10. Çelebi, Evliya (2013b),Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi - 1, 1- 6. Kitaplar, 1. Kitap (İstanbul), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
11. Çolak, Hüseyin (1964). Malatya,Malatya: Evin Matbaası, s.12-21.
12. Dengiz, Makbule., Erdoğan, Zeynep (2008). "Pişinik Yastık Halısı" 38.Icanas (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Maddi Kültür, Ankara.
13. Deniz, Bekir(2000). Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

14. Doğanay, Rahmi (2000). "1930-1945 Dönemi Doğu Anadolu'da Uygulanan Sanayi Politikaları", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 10, Sayı: 2, Sayfa: 223-230, Elazığ.
15. Durul, Yusuf (1969). Baraj Gölü Çevresi Dokuma Sanatları, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Keban Projesi Yayınları.
16. Elibüyük, Mesut (1983).1560 Malatya Tahrir Defteri, Ankara.
17. Gögebakan, Gökür (2002).16. Yüzyılda Malatya Kazası, Malatya: Malatya Belediyesi Kültür Yayınları.
18. Güllüoğlu, Hakan (2016). Malatya Yöresi Manileri, 2015-2016 Malatya İlçe Merkezi Mahallelerinde kaynak kişilerle görüşme ve belgeleme derleme çalışmaları, Malatya.
19. Güllüoğlu, Hakan., Şahin, Hüseyin (2018). Malatya Kürecik Halıları, Basılmamış Yöresel Derleme Araştırmaları.
20. Karagöz, Mehmet (2013). "Malatya'nın XVII.- XVIII. Asırlarda Ticarî Hayatı", İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, s. 1-28.
21. Karakaş, Erdal (1996). "Arapkir'in Kuruluş ve Gelişmesi", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.8.S.1.s. 14.Elazığ.
22. Malatya İl Yıllığı (1967). Ankara.
23. Malatya (1968). İlimizi Tanıyalım Malatya.
24. Malatya İl Yıllığı (1973). Ankara.
25. Malatya Valiliği (1992). Malatya Motifi. Ankara.
26. Malatya İl Yıllığı (1996). Ankara.
27. Malatya Belediyesi Başkanlığı 1986-1987 Çalışma Raporu (1987).s.21. Malatya.
28. Oğuz, Mevlüt ( 1985). Başlangıcından Osmanlıların Fethine Kadar Malatya Tarihi, s.23-36. İstanbul.
29. Soysaldı., Aysen. (2009). Düz Dokuma Teknikleri Ve Teknik Desen Çizimleri, AKM yayınları, Ankara.
30. Soysaldı, Aysen. Aral, Songül (2014).“Burdur-Kapaklı Köyü Halılarının Teknik ve Desen Özellikleri” Art-e Sanat Dergisi,Cilt1,Sayı1,s.15-28.(erişim: <http://dergipark.gov.tr/sduarte>).
31. Şakacı Bilge Kağan(2016) Evliya Çelebi ve Malatya. Dumlupınar Üniversitesi İİBF Uyes Dergisi. s.30-47.Kütahya.
32. Yalçınkaya., E.(1940). Muhtasar Malatya, Tarih ve Coğrafyası, s.13. İstanbul.
33. Yınanç, R.,Elibüyük,M.(1983) Kanunî Devri Malatya Tahrir Defteri (1560): Ankara.

34. (erişim:<http://sumerbank.blogspot.com/2008/07/sumerbank>).
35. (erişim:<http://www.sumerholding.gov.tr/tr/kurumsal/sirket/tarihce.aspx>).
36. (erişim:<https://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a78368.aspx>).
37. (erişim:<http://sumerbank.blogspot.com/2008/07/sumerbank>).
38. (erişim: <http://www.sumerholding.gov.tr/tr/kurumsal/sirket/tarihce.aspx>).
39. (erişim: [http://Malatyahaber.Com/Haber/Oysa-Ne-Guzel-Baslamisti/Editörü İsmet Yalvaç'ın Notu](http://Malatyahaber.Com/Haber/Oysa-Ne-Guzel-Baslamisti/Editörü%20İsmet%20Yalvaç'ın%20Notu)).
40. (erişim: <http://www.malatyaguncel.com/%E2%80%A6-ve-S%C3%BCmerbank-yikiliyor-8235h.htm>).

## KAYNAK KİŞİLER

1. Döndü KAPLAN= Halı dokuyucusu. Doğum Tarihi:1939. 11yaşında halı dokumaya başlamış. Malatya/Darende.
2. Hakan GÜLLÜOĞLU: İl Kültür Turizm Müdürlüğü. Halk Kültürü-Derlemeci.
3. Hüseyin ŞAHİN: Malatya Etnografya Müzesi. Antropolog- Derlemeci.
4. Tülay ŞENKAL: Halı dokuyucusu. Doğum Tarihi:1978. 18 yaşında dokumaya başlamış. Malatya/Yeşilyurt.

## EKLER

### Şekiller



**Şekil 1:**“şe” yün tarakları- “taşı” yün eğirme(ip büküm) aleti- “hapi” demir kirkit ve ilme makası



Şekil 2. Yün Tarama Yün Eğirme İp Bükümü Melik sarma/atkı ipi



Şekil 3. Boyama öncesi çile iplik sarma döndergeç



Şekil 4. Kök Boyalı Yün Dokuma İplikleri – Dokuma İçin Çözgü Çekme Hazırlama



Şekil 5. Halı Tezgahları. Doğanşehir/Arapgir- Halı Tezgahı Eskimalatya.



Şekil6:Malatya Doğanşehir Makat/ Divan halısı- Malatya- Kürecik evi yastık ve yayma halılar. Hüseyin Şahin.



Şekil 7. Yazihan yolluk halısı.Şerafettin Yamancan.- Arapgir Makat/ Sedir/ Divan halısı.Ali Dinçarslan.





Şekil 8. Arapgir Yolluk halısı. – Kürecik. Yastık Halısı.Ali Dinçarslan.



Şekil 9. Darende Halı Dokuyucusu Döndü KAPLAN VE 66 yıl önce dokuduğu aslanlı yastık halıları ile sandık desenli yer halısı.



Şekil 10. Akçadağ Kanatlı/ Şak Kilim 70x3.40cm (tek kanat). Arapgir Kanatlı kilim





Şekil 11. Akçadağ Cecim kilim. Arapgir Bar Kilim.



# The Importance of Discourse Components in The Creation of Narrative in Cinema: “Uzak”

**Ali ÖZTÜRK<sup>1</sup>**

## CHAPTER 8

---

<sup>1</sup> Lecturer Dr., İstanbul Ayvansaray University -Faculty of Fine Arts Design and Architecture- Radio, Television and Cinema



## INTRODUCTION

Effect of storytelling in cinema and the meaning that was made in the story for audience is a fact that cannot be denied. However, making meaning through storytelling has rules of its own. Every narrative storytelling processes by following one of or some the rules. The meaning that is made in sense of these rules in storytelling is provided by fluidity is hard for the audience. Even though it seems hard at first, it is important to know components of the practices of storytelling. Knowing that components of narrative and use it on storytelling also shapes how the audience perceives the film. (Chatman, 2009:137) So that to make a meaning, one should be a good narrator. Narrator intercedes between the film's characters and the audience. (Todorov, 2001:75)

In filmic narration, there are two types of narrator. First of two types is the narrator in the film's story. This narrator is one of the main characters of the film. According to Chatman, "in filmic narration, the story goes on its subjectivity. The second narrative type is the one that does not included in filmic narration. In this type the narrator is not included in the story arc and they mostly transfer the information about the story arc and the story's characters by external sound". Chatman exemplifies to this with the movie produced in 2001, *Amelie*. Other than these types, there is also a narrative type called cinematic discourse. The difference from the previous narrative structure is the components that form the filmic narrative discourse in cinema which has audio-visual type. These components are camera, light, color, editing, sound etc. (Chatman, 1990:134)

Because of that, in the filmic narration, the narrator directs how a filmic narration can be perceived by the audience. One of the mains to direct the narrative is the film's director. The director of the film designs the narrative with their mind and narrates the movie by using cinematic discourse elements. According to Bordwell and Thompson, these elements are created by using point of view, focus and narrative discourse. Point of View Shot is a shot taken with the camera placed approximately where the character's eyes would be by the director, showing what the character would see. (Bordwell ve Thompson, 2009:477) In the filmic narration, the focus is used to highlight the characters' state of emotion, so that the attention of the audience is focused on the characters. This element is included in a impressive tone in filmic narration. In this study, one of the three important elements of the cinematic discourse was discussed on the narrative discourse of the filmic narration.

## IMPORTANCE OF DISCOURSE IN MEANING MAKING

One of the main evaluation criteria of cinema films is the form of cinematic discourse. The place where the discourse arises is the difference between what the story tells and how it is conveyed. According to Seymour Chatman, "this is how structuralist theoreticians evaluate the narrative based on narrative assessments. The story is a chain of events or content from events that occur or occurred events. The discourse is the way the expression is transmitted. The way to distinguish between the two is ask to the story narrator "what" and ask to the discourse "how" (Chatman, 2009:17)

According to Robert Martinez, who expressed an opinion on what the meaning of the discourse is, he says the way to understand it is simple. Martinez explains this through the film directed by Michael Curtiz in 1942, "Casablanca". According to him, "When someone who knows what Casablanca is about, the answer will be approximately as follows. Victor Laszlo, who escaped from the German concentration camp at the time of World War II and who arrived to Casablanca, told about his efforts to go to the United States with his wife Lisa. The only way this escape can happen is to get help from his wife's ex-boyfriend to them. This is the story of Casablanca film. The narrative is the way the story of the film is narrated. So it is the language of the film to communicate with the audience and to effect the audience." Choosing which cinematographic elements to influence the audience and how it is done is to create the narrative of the film. (Martinez, 2012)

Nilgün Abisel also states that the cinematic discourse should be addressed through two foundations. The first is the story/event plot, and the second is the narrative element, where many elements, such as camera angles, light, editing, color selection, are brought together (Abisel.2006; 24). These elements also provide the aesthetic of the film. This means that cinematic aesthetics can only be achieved through the means of the language of the film, and there is no possibility of being done other than these means (Lotman, 1999:71). The current process begins with the writing stage, continues when the shooting stage is reached, and follows after the shooting process ends during the editing stage and the color scheme. Therefore, it is seen that the elements of cinematic discourse are important in meaning making. In this context, the examination of the individual elements of cinematic discourse is a necessity for understanding the elements of discourse.

## DISCOURSE COMPONENTS OF MEANING MAKING IN CINEMA

### Camera and Camera Movements

The way a film transforms reality into another reality within its own structure is an organ of cinematic discourse. According to Brown, this is because “film reality and the most important elements that play a role in the process of making sense of this film reality are the components of cinematic discourse”. As Metz described, these components are the reality is transformed into a new reality through cinema. Cinema also means to write via motion, cinematography is a whole of the methods used to add meaning to the film (Brown, 2012:viii).

One of the important elements to add meaning to the film is camera movements. The reason for this is determined at this stage by which point of view the image will be transferred to the audience. In the early years of cinema, the director has not been able to use the camera movements sufficiently. Because of the technical inadequacy of the camera movements did not allow. Another reason is, according to the filmmakers of their time they thought camera movements damaged the narration. Therefore, in the early days of cinema, camera movements are not much preferred (Büker, 2012:82-83). This situation has started to make sense of camera movements with the increase in construction opportunities, technological developments and the rise in new formal understanding in cinema.

The camera movements that has their own effects are classified as different. These are the movements made by the camera body (Pan, Tilt), the movements made by the camera lens (Zoom in, Zoom out), the sliding movements made by the camera through an apparatus. Sliding movement is not fixed as in the pan and tilt movements, but is moving by changing its location. (Camera Dooly, Jimmy Jib, etc.)

Pan movement is 360 degree motion from left to right or right to left, only if the body of the camera remains stable. However, the degree of this movement depends on what is wanted to be told. The purpose of using this movement is to scan the image that cannot fit into the frame created in the camera. Another purpose is to arouse the feeling for the audience as if they are turning their eye to the left or to the right as film's character.

Tilt movement is the camera's scan motion, from bottom to top or from top to bottom, provided that the body of the camera remains stationary. The tilt gesture also transmits information about the height of the space, object, or character contained in the image (Monaco, 2002:193). One of the frequent uses of tilting in cinema is the use of

space change through chained passage. Both pan and tilt motion is a camera motion that is often used in shots that require subjective perspective (Mascelli, 2002:147). Slide movement is used to bring motion to the captured scene. It is a camera motion that is often used in shooting pursuit scenes. The aim here is to give a sense of rhythm and excitement that rises to the scene (Bordwell and Thompson, 2009:195). The zoom movement is to zoom in or out of the subject to be recorded using the camera's lens. Although it is perceived as an alternative to a slide movement, it is only an optical sliding movement (Kılıç, 1994:90). The effect of the zoom movement is zoomed-out or zoomed-in (Monaco, 2002:197).

## Shooting Scales

It is important to use the camera to frame the image, as the camera movements are used to meaning making in cinema. In other words, it is the scales of shots. In order to explain the shooting scales, the concept of shooting needs to be explained first. The shooting is the name given to the single shot from the camera's recording button is pressed until the stop button is pressed at the end of the scene for the image to be recorded. The shooting scale is the main concept that specifies the structure and position of the camera frame in the shot that makes up the scenes in the film. Which scene in which shooting scale will be used is determined by the director. It is possible to classify the shooting scales as full shot, long shot, medium shot and close-up. Full shot is a measure of shooting that allows the viewer to learn about the relationship between the film characters and the environment and where the subject passes. The distance between the camera and the event or location can also be used as extreme shooting, medium long shot and full long shot (Bordwell and Thompson, 2009:190).

The use of shooting scales is related to the way the story is narrated. For example, the director who prefers the classical narrative path makes the film entrance plan from the shooting scale to the general plan. The reason for this is to inform the audience about the location of the event that is about to develop. The extreme shots, which are mostly comfortable with composition, allow players to use the position and behavior of the venue and space. Because of its emphasis on the dimensions of the place where the story of the film is told, the shoots are often preferred in cinema films because of this feature (Mascelli, 2002:29). The use of long shooting plans is important in terms of the ability of the viewer to create a sense of integrity. There are a lot of long shot examples in *Vavien* (Öztürk, 2019) which Yağmur and Durul Taylan brothers directed and starring Engin Gündüz, Binnur Kaya, and in the Halit Refiğ's "Gurbet Kuşları" films (Öztürk, 2019). Action films



are one of the films with high frequency levels of long shot plans. This is due to the audience's desire to see the whole of the event. Length shot which is one of the shooting scales surrounds the characters or objects as a whole. It is an objective plan and allows the character to maintain its connection to the environment. Also known as the middle shot, the shooting scales consist of waist, chest, shoulder and head.

The waist plan is the objective plan that starts at the belt level and is completed on top of the head. The chest shot is the shot that starts right above the elbows and leaves the head space. However, the head space may not be given in accordance with the type of story or the preference of the director. Another shot is the shoulder shot that starts right above the chest and ends right above the head. The head shot is the shooting which is made to see a part of the neck. Apart from these, the face shot and detailed shot, which we call close-up, are also important elements of the shooting scale. The point to be considered is that those who are after the waist shot can also be defined as the subjective shot. By subjective plan, it is not related to the environment. They are purely person-oriented plans. With these plans, the character's feelings stand out (angry, happy, unhappy) (Brown, 2012:16).

### **Lighting**

Lighting, which is one of the components of discourse to meaning making, is a technical necessity for cinema as well as to capture visual aesthetics as an element that creates discourse to the story that is narrated. In this respect, it is possible to say that lighting has a history until the early year of cinema. For example, Griffith used light-dark contrast, light intensities, along with other visual elements. In particular, he successfully used the light from the night images in the film "The Birth of a Nation" (1915). (Abisel 1999: 57).

The main purpose is to ensure high quality image reproduction of the lighting in terms of objectives and functions are divided into four main elements. The first is to provide enough light levels to be used by the camera to capture the story, and to obtain light that does not interfere with the natural colors of the environment. The second is to reveal the form and size of the object to be shot. The third function is to specify the real or unreal. The fourth is to create an atmosphere for the story to be told. In this direction, the director can use it in the direction of his / her wishes in order to direct the perception or emotion he / she wishes to create for the audience. This desire can sometimes be used to highlight a character or an object in the film, or sometimes to create a virtual perception in the viewer's memory in the face of lack of expression possibilities (Belkaya, 2001:109)

The use of lighting in cinema can be examined under two headings. The first is "Natural Lighting" and the second is "Dramatic lighting". Natural lighting is used in situations where cinematographic image is intended to be projected as it appears in nature. If it is wanted to create a special dramatic effect on the subject or character, one should prefer dramatic lighting (Köksal, 2006).

When we look at lighting conceptually, it is an important element of drama light. The drama light creates an extremely powerful cinematic effect for creating the image required by the story of the film and creating dramatic effects. According to Lindgren, "it is important to explain the meaning making with the help of lighting with an example in terms of the importance of the work. For example, in a movie where the plot is passed in a hospital room, a child next to his mother who waiting for him. If there is a gloomy, dark tone in this scene, the child's illness may be severe, and it shows recovery may be less likely to occur. However, if the room where the child is located is brighter, if the light enters through the window and the environment is seen fresh, the perception in the audience is that the problem is to be left behind" (Lindgren, 1963:126). This example is also a good one for the psychological effect of lighting on the film. As a result, lighting of space tells the story within the cinematic discourse, as well as the element that reinforces dramatic meaning.

## **Color**

Although the film is shot by a combination of many to tell a story, the main objective is to have an artistic originality. One of the components of discourse that means to give is the color. As a definition, color is the effect of light on the eye, depending on its structure or the way it is spread by objects according to Meydan Larousse. (Defi Larousse, 1996: 486) According to another definition, "color is the qualitative state of perception and sensation that light emanates from a source through the eye" (Temizsoylu, 1987: 10). According to Monaco, "the use of color in cinema was realized in 1935 as a result of long studies. The first feature film to be used in the color is Sharp, directed by Rouben Mamolian and Lowell Sherman in 1935." (Monaco, 2002:116).

With the transition of cinema films from black and white to colored, the filmmakers first used the color with their true qualities. Along with the process, color has begun to be handled in an artistic way. According to Anger, "the meaning that color adds to the film can vary according to individual perceptions. The reason for this is

that the color element used relates to the spiritual world of mankind" (Anger, 2005: 6).

According to Adanır, indicating that both the cinematic narrative and the indicators in the discourse have a fundamental meaning that represents what appears, the work also has a changing spiritual meaning. "These spiritual meanings are related to the basic meaning in which the indicators are located, as well as to the elements in which the indicators provide the spiritual meaning in the context of the basic meaning. These items are color and light" (Adanır, 2003: 50). The use of color in the film can be shaped according to the direction of the director, and there can be some common meanings about the use of colors. The three color trilogy directed by Krzysztof Kieslowski is an example of films that emphasize the importance of color in cinema. The first film of the trilogy "Three Colors: Blue" illustrates how the blue color as the color of freedom are represented.

Julie, the main character of the film, lost her daughter and her husband in a traffic accident. After the accident, she wants to go away from her psychological problems and leave the past behind and be free. This desire for freedom is described over the blue color, which is one of the components of discourse used in meaning making in cinema. The second is the use of Julie's psychological depiction. Seçil Bükler exemplifies it under the influence of color with the film *Deserto Rosso* (Red Desert), shot by Michelangelo Antonioni in 1964. According to Bükler, "the director used yellow smoke, which dominates the city where the film, was shot to make a meaning in the film. The yellow color in the film adds meaning to the story. This means that the director is symbolizing the world in which a yellow smoke that sprays at intervals into the sky is broken and rotted. The yellow color representing the decay and corruption here is the subject itself" (Bükler, 2012: 65). As a result, although the color of cinema is a generality of the mentioned meanings, an important issue to be considered, depending on the director of the film can accommodate brand new meanings.

## Sound

The sound, one of the discourse components of meaning making, has been an important element in the presentation of the image since it was introduced in cinema and has enriched the narrative structure of the film. According to Kılıç, "cinema also has different uses of sound. The first of these uses is the natural sounds of the place where the film was taken, and the second is the music used in the film. Second, music is used to contribute to the narrative, to strengthen the dramatic effect. Another use of sound is the dialogue of characters" (Kılıç, 2008: 101).

According to Lindgren, sound should be used as an element that complements the narrative rather than following the image. An example of this is *La Bete Humaine*, directed by Jean Renoir. Adapted from Emile Zola's novel to cinema, the film describes what love and sexual passion eventually turned into. It is observed that the sound element used in the murder scene increases the effect of the film on the meaning of the film. The contribution of sound to narrative as a discourse element can be evaluated under two topics. According to Bordwell and Thompson, "the first of these are the Diegetic sounds. Diegetic sound are sounds that exist within the universe of the story. In other words, they are sound that is narrative. Sounds from the story universe such as Space environment sounds, sounds from characters in dialogs, sounds from objects or animals, the music group or orchestra that exists in the film scene are all diegetic sounds. The voices that are not diegetic are the voices that are not in the story universe" (Bordwell and Thompson, 2009:278-279). The music that is listened to in a car whose source is unclear can be given as examples of the sound effects used in the sub-background.

The diegetic sound used in the story universe can also turn into non-diegetic sound. Bordwell and Thompson give an example of a scene in the *Titanic* film, which was shot in 1997. "The orchestra is playing in the hall at the stage when the ship was hitting into the iceberg to prevent panic. The music played is listened to in the film as a diegetic sound for a short time. In the next process, when the ship is sinking, the director processes into the music that will cause a dramatic effect. Music becomes a non-narrative form and is given to non-diegetic film music to increase dramatic effect. The inner diegetic sound is used as an external sound, but should not be confused with the external sound". The inner diegetic sound is also known as the head sound, which expresses what passes through the mind of the character. For example, in Hong Kar-Wai's "*Fallen Angels*", the scene can be given together with a few shots of the woman who agreed to hear the inner voice of the hired killer" (Bordwell and Thompson, 2009: 285).

According to Metz, "there are certain channels of information in the cinema. These are visual images, printed and other graphics, music and noise." "When we focus on the image, it is possible to perceive the sound, but it is not possible to fully perceive the sound," says Monaco, who finds it interesting that these channels that Metz defines are more audible than visual ones. The reason for why it is not perceived is that sound is not in everywhere, but in every direction. In this regard, the direction of the director through the sound is unclear and the viewer is unknowingly directed (Monaco, 2002:205).

## Editing

Editing in cinematic discourse is a process of creating an important discourse. It contributed to the development of cinema and its acceptance as art. In the early stages of cinema, cinema, which was made only as a means of recording the image and then displaying it in certain places, has evolved to a different place with editing. Editing which is an important discourse tool for cinema can be defined as a combination of fragments of the lengths and locations that are shot for the movie thus it brings cohesion and accord. Editing, which has a different place within the elements of cinematic discourse, is due to the fact that it correlates all elements of discourse and provides the unity of its contribution to the narrative. It is the stage in which images taken in different times and places, but which do not have a more complete understanding, acquire integrity. Bordwell and Thompson describe the plot as “the coordination of one shot with the other shot immediately after” (Bordwell and Thompson, 2009:218). according to Eisenstein, “events, matter or movement are described in a sequence.” (Sokolov, 2007: xiii). According to its importance in cinematic narrative, fiction can be reviewed through continuity editing and holistic fiction. Continuity editing is more about technical functioning. It is possible to make transitions for images that are shot in fragments thanks to editing. With this, the film is shot without interruption and continuity wins (Kılıç, 2008: 92).

Holistic editing emphasizes the intellectual dimension rather than the technical aspects of combining successive images. This emphasis was mostly expressed by Eisenstein and Kuleshov. According to Eisenstein, “the editing itself is about making a new meaning. Important cinema theorists such as Vertov and Pudovkin also agree on this view. According to this view, editing should not be seen as a technical process in which long shots are shortened, or deleted” (Sokolov, 2007:xiii). An example of this is the 1959 film *Hiroshima Mon Amour* by Alain Resnais. In the film, a delta formed by water, the source of life, the light filter created by the atom bomb in the sky was passed and the two forms of similarity was established between. A curvature between the two images has been attempted (Büker, 2012:112). The influence of the editing in meaning making has led to its leading role in the art of cinema. According to Pudovkin, this is a filmic reality, stating that a new reality was created through editing. This new reality that is created is shaped in its own time and space. So this new aspect is filmic time and space” (Pudovkin 1995:101).

In the reconstruction of cinematic time, the past, present and future of the story has been reformed, as Kılıç said, “there can be two kinds of time in cinema. The first is objective time and the second is subjective

time. Objective time is a concept that describes the time of flow of the film, while subjective time is the time that is felt and specifies of the film" (Kılıç, 2008:272-273). The concept of time finds meaning with editing, which is one of the components of discourse, and determines the rhythm of the film. This rhythm determines the tempo, the length of the stage, and the duration of intermediate transitions in accordance with the narrative style. In other words, by the fact of the type of film, the rhythm is determined.

With the editing of the film type in which the action is at the forefront, the editing that provides the rhythm of the film is different. For example, when we look at seagull's attack rhythm in the 1963 film "The Birds", which Alfred Hitchcock directed, the number of frames in seconds is quite high. However, the film's characters, Melanie to look out the window is only square shot. The director has determined the rhythm of the film in accordance with the narrative" (Bordwell and Thompson, 2009: 226).

As a result, in the narrative of the film, the plot of the event spontaneously developed for the viewer and if it progresses, this story was formed by combining the plans taken separately in different times and places. According to Gunning, "the self-developing perception of the viewer's event pattern is an illusion, and this illusion is the result of a creation. This process of creation is the process of structuring this illusion with the help of filmic narrative, as it is stated by Gunning" (Gunning, 1991:22).

## Methodology of the Study

During this study primarily, literature survey was conducted on creating meaning in cinema and creating meaning's components of discourse. Then, the elements of the cinematic discourse components were handled individually and the analysis of the discourse components was made. Since the components of cinematic discourse determined both the perceptual and the mental plane, it was examined not only in terms of technical meaning, but also in the care of its effects on the intellectual discourse. To do that, two questions were set out. First question was "What discourse components were used in the narrative of the film?" And second was "What is the effect of discourse components on creating meaning?" To answer these questions, film's plans were examined and discourse solutions were made. Then, what kind of meaning was used in the discourse solutions were taken into consideration.

## UZAK



**Director:** Nuri Bilge Ceylan

**Screenplay:** Nuri Bilge Ceylan, Ebru Yapıcı, Cemil Kavukçu

**Production Date:** 2002

**Film's plot:**

Alienation, the film focuses on two people who cannot stand each other. Yusuf, who is bored of the place he lives and comes to Istanbul to work on the ships, but has no place to stay (Mehmet Emin Toprak) and is forced to stay with his relatives who do photography until they find a job. However, how much will Mahmut, who is struggling with the problems of the big city, be able to host Yusuf?

Nuri Bilge Ceylan, who created his own narrative language in the cinema, shaped his story in the film "UZAK" on simplicity. The film, as well as through the expression of both images and associations, the lack of camera movements, the lack of music in scenes other than few there is no music played in the background, and the lack of dialogue, constitutes the perception of a minimalist storyteller. In this respect, the following are the determinations when the analysis of the film was made.

## USE OF DISCOURSE COMPONENTS IN THE FILM

### Camera and Shooting Scales in Film

When looked at the use of the camera, which is one of the discourse components of the film, in the "UZAK", it can be said that the film has minimalist elements and the camera movements and shooting scales are shaped in accordance with this expression language. This format

is not the director's specific order just for this film, it is his way of expression. "This preferred approach can be listed as space use, plan preference, camera movements and actors' actions within the film" (Özdoğan, 2004: 60).

When looked at the camera and its usage, which is one of the components of discourse, it can be said that Ceylan prefers fixed framing and long plan in the "UZAK". The main reason for this is the state of mind of the characters and the clarity of the reflection of this minimal mobility. As an example of the director's long plan, the introduction stage of the film can be given. It can be said that the starting scene, with its approximately 1: 30-minute still framing, is used by the director to describe the place Yusuf lives and his departure from there to uncertainty. Another example for the director's camera fixed framing is approximately 50 seconds and it is the telephone call scene from Mahmut's mother. The time until the answering machine is activated and when it is activated, even though the mother's speech sounds, the situation of Mahmut who does not answer the phone is given with a single camera angle.

Another scene where the director's movement and plan selections can be seen is the intimacy scene between Mahmut and the woman who comes to his house. This scene is about 01.05 minutes long. The director again also sees Mahmut clearly without moving the camera, while the woman and Mahmut who are left to the left of the camera's perspective and the woman appears on the couch while the camera is blurry then Mahmut goes to the couch as well. The camera framing and the depth of field used here has more than one meaning.

It is also possible to use the camera movements and plan selections to match the perception of the characters of the film with the perception of the audience. As an example of this situation, the director shot this scene as one plan, Mahmut's reaction towards Yusuf's attitudes at home. Yusuf's disorganization and disregard for hygiene creates "me" and "the other" contention within the place. According to Ali Öztürk, negative attitudes towards the individual or the community have the potential to be judged negatively against the target. The target includes a pattern of judgments. This pattern of judgements lead to a strong influence. Mahmut's attitude towards Yusuf has created prejudices against him. And these prejudices include negativity. (Öztürk, 2018:38)

It is seen that these plans are used towards the closing stage of the film as well. After Yusuf's departure, it is observed that in the beach scene of Mahmut was used long-plan footage. This is because the camera's lack of movement and the remote background preference is an important statement that depicts the character's psychological state.



The dialogue scenes are given with subjective camera angles. These camera angles make it easy for the viewer to understand the mood of the characters in which they are located, as they have close plan shots. The film has detail shots but they are limited. It is observed that the use of detail plans is for when it is wanted to emphasize something specific that is appropriate for its purpose. For example, after Yusuf left the house, he hung the keys of the house to the hanger. When Mahmut comes home, he catches his eye on the key. The camera, which is in Mahmut's view, displays the keys to the viewer as a close-up plan.

### **Lighting in Film**

Although there is a light in the story narration of the film "UZAK", it has a semi-dark, gloomy lighting style in general. The reason for this atmosphere is that the content of the story can be interpreted as the mental state of the characters. These tones in the atmosphere are a reflection of their inner world.

The use of drama light is for an example to the verbal language created by the use of light in the film. The intimacy scene of the woman and Mahmut in his house is an example to that situation. The lightening of the elements that need to be brought forward can be shown in a vague way, leaving the other areas in the dark. We can say that this ambiguity in the scene is referred to in the dead end. Through the lighting that is supported by the selection of plans, a special emphasis has been made on the character. This form of light has been used in many scenes of the film, creating dramatic meaning that reinforces expression.

### **Color in the Film**

When looked at the use of color in the film "UZAK", it is observed that the predominant color tones are determined in accordance with the content of the film. The dominant colors are gray and its shades. There are two important reasons for the use of gray in cinema. The first reason is that it is aesthetically stabilizing. The second reason is that it expresses sadness and gloom. In this respect, it can be said that the shades of grey color are mainly used in the film "UZAK" and this is related to the content of the story. While looking at the presentation of the color in the film, the color of the sky, dark tones in indoor shots, and gray dominated the frame in cases where the characters are sad. The gloom and sadness of alienated individuals are reflected in these shades of color. The film has a special color arrangement made for the female character, which is an important point to focus on the color preference in the cinematic discourse. The character who is Mahmut talking to in the cafe is presented with a natural, warm light.

## Sound in the Film

We mentioned earlier that the sound, which is a component of discourse, is used as two different elements in the film. The first of these is the diegetic (narrative) sounds, the second is the story that does not belong to the universe, but the director later adds to this universe. In this sense, when sound is considered as a discourse, it can be said that the sounds used in the film "UZAK" are narrative. An example of this is the film's entry scene. The film begins with a small village image where the sound of dogs, birds and walking intermingles in the background. Walter Benjamin tells us in the "Alexandrit story of Leskov," that the age of nature speaking to people is no longer a lie against his discourse " (Benjamin, 2006: 8 9). Also, non-narrative sounds were not included in the film. Maybe it is because of the fact that the director wanted to put the minimalist narrative forward.

Sound can also be used to add dramatic meaning to the story, not just to be atmospheric or background sound. For example, the effect can be given when Mahmut's home phone is ringed, he does not answer the phone and the answering machine tells how many call is missed. Another important point to examine about the use of sound in the film is the music played in the background of the venues. While the music played in the cafe where Yusuf goes is arabesque, the music played in the bar where Mahmut goes alone and also where he sits with his ex-girlfriend is jazz and more popular music. In conclusion, it can be said that dialogue, film music and ambient sound are used efficiently in the film. The dialogues of the characters continue on the traditional line and can be said to have been arranged in accordance with the pattern of events.

## Editing In the Film

Editing, which is one of the elements of cinematic discourse, has two functions. The first is the Integrative editing and the second is the continuity editing. It is observed that the continuity of the narration in the film "Uzak" reflects the narrative language. From a holistic point of view, it is seen that the director adds a different meaning to the narrative in cinematographic language and images.

A slow film was created with low-level tempo in the editing performed by combining long plans and static camera angles. In the film, long plans have made more impact in the sense of attracting the audience to the character's inner world. It can be said that the language created through editing contributes in the sense of both thinking and feeling. This is a selection that reminds us of "movement-image" and "time-image". It is seen that mouse image is used in the film. The heeled ship and caught mouse remind us of the despair of the city life for both Yusuf and Mahmut.

One of the functions of the editing in the film "Uzak" is to ensure provision of temporal transitions. As Todorov States, "Two different times in cinema are connected to each other. The timeliness of the represented universe and the timeliness of discourse representing this universe" (Todorov,2001:65). Also parallel editing is seen in the film. For example, we see that Mahmut and Yusuf, who appear to be two incompatible characters, have the same reactions when they are in different places at the same time. The director gives us this with a simultaneous image. When Mahmut seats on his mother's couch and watches the models on television, Yusuf seats in Mahmut's couch in his house and watches the same program.

## CONCLUSION

When looked at the process of cinema's narrative concept, the reason why first period films mostly had the documentary features as they had these features. In the process of developing fiction stories with the introduction of the story telling, fiction stories has become a type of storytelling. By the end of the 1920s, the use of sound with the image in films caused the development of a different medium in terms of creating the structure of the narrative of cinema. Thanks to this evolution, it is observed that the discourse components of films begin to form gradually later on.

During the evaluation of the films, the form of cinematic discourse is considered. The reason that puts the cinematic discourse forward stems from the fact that it is more about how the story is narrated rather than what it narrates. If an example is given to understand the situation, the narrative story telling of the film is a chain of content or events that occur during the film. The narrative components of the film are the way the narrative is conveyed by the director, the way it affects the audience. So the way to make sense in the film is what the narrator is saying, and discourse is how the narrator conveys the story.

The components of discourse are the elements such as the camera and the angles created with it, light, editing, color selection. The meaning created by these discourse components that provide film aesthetics can only be created by the discourse components of the film. In this context, the study also shows that when the film *Uzak* made in 2002, directed by Nuri Bilge Ceylan, is analyzed in terms of the discourse components these are the statements.

In the film it is narrated that Yusuf (Mehmet Emin Toprak), who came to Istanbul to work in ships, had to stay in Mahmut until he found a job because he had no place to stay. The film narrates the story by showing people who move away from each other through two different characters. It can be said that the director of the film *Uzak*

based the story on a simple narrative, both in the narration and the story of the film. It is seen that the lack of camera movements, which are components of discourse, is also seen to apply in long plans. For example, the length of the film entry plan is 1:30 minutes. The reason for the lack of camera movements is due to the fact that the narration tries to give the feeling as if it is in daily life. When the light is used in the film, it can be said that it has a dark, gloomy lighting form, although it is light in general. The reason for this is related to the content of the story and the spiritual structure of the characters.

In terms of color usage in the *Uzak* film, it is observed that it is determined in accordance with the content of the film. The dominant colors are gray and its shades. In only one scene of Mahmut and Yusuf in the house was in bright colors.

When we look at the use of sound as a component of discourse in the film, we mentioned that the sound had two features as we mentioned above; the first one was the (narrative) diegetic sounds and the other one was the non-diegetic sounds. In this sense, it can be said that the sound used was the (narrative) diegetic sounds.

The director, who preferred a minimalist narrative with the use of discourse elements in the film, continued to do so in the editing of the film. It is observed that the story is used in a slow-rhythm editing. This is due to the fact that the film is intended not to interfere with the plot and the narrative. For this reason, a simple editing is preferred in the film, only the cutting motion has been used.

There are a few stages in the film, although there are occasional dramatic structures, but there are emotional ups and downs. When Mahmut lost his watch, the argument he had with Yusuf could be given as an example to this ups and downs. The order and peace of Mahmut at home has been corrupted by the arrival of Yusuf. Yusuf is "the other" for Mahmoud. According to Öztürk" showing the other as a source of threat is a form of othering instrumentality. The target is chosen by the one who holds the power because of their relations with the group of belonging in" (Öztürk, 2018:36). moreover, this is an example of what happened because of the clutter and scenes that he had been chatting with his ex-girlfriend in the cafe.

The film shows the use of symbolic elements. Examples include a heeled ship, or a mouse that can't be found at home. There are plans in which movie characters enter into occasional questioning. However, this is made internally.

Amateur actors are preferred in the selection of actors. The use of music in film *Uzak* is limited. Except for the music played in the background and sound of the environment, there is no other sound. In

addition to the images found in the film and the occasional connotations, the elements such as the limited number of camera movements and the scarcity of music and dialogue, constitute the perception of minimalist narrative.

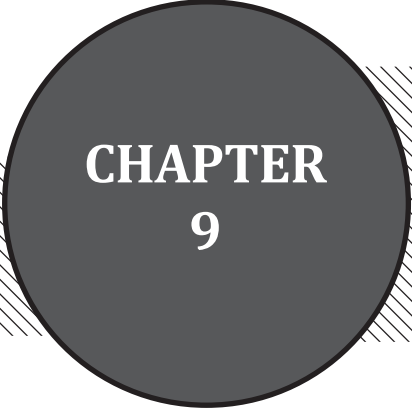
## SOURCE

1. Abisel, Nilgün Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoenix Publishing House 2006.
2. Absel, Nilgün. Popüler Sinema ve Türler. Second Edition. İstanbul: Alan Publishing 1999.
3. Adanır, Oğuz, Sinemada Anlam ve Anlatım. Second Edition. İstanbul: Alfa Basım Publishing, 2003.
4. Anger, Kenneth, ALLISON, Deborah. "Ritual Use of Color", British Film Industry Research Project 2005.
5. Belkaya, Gülümser Şavk, Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar, First Edition, İstanbul: Der Publishing, 2001.
6. Benjamin, Walter, Son Bakışta Aşk, Metis Publishing, İstanbul. 2006.
7. Büker, Seçil, Sinemada Anlam Yaratma, Hayalperest Publishing 2012.
8. Brown Blain, Cinematography: Theory and Practice, 2012
9. Bordwell, David ve Thompson Kristin. Film Sanatı. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (çev.). First Edition. Ankara: De Ki Basım Publishing, 2009.
10. Chatman, Seymour. Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı, Özgür Yaren (çev.), First Edition, Ankara: De Ki Basım Publishing, 2009
11. Chatman, Seymour. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, First Edition, New York: Cornell University Press, 1990
12. Gunning, Tom. D.W. Griffith: The Origins of American Narrative Film. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
13. Köksal Çekiç, Selma. Film Biçimi ve Gerçeklik, Littera Edebiyat Yazıları, Cilt 19, 2006
14. Kılıç, Levend Görüntü Estetiği, First Edition, İstanbul: Yapı Kredi Publications, 1994, s. 90
15. Kılıç, Levend Fotoğrafın ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, First Edition, Ankara: Dost Publishing, 2008.

16. Lotman, Yuriy M., Sinema Estetiğinin Sorunları, Oğuz Özgül (çev.), Second Edition, Ankara: Öteki Publishing, 1999.
17. Lindgren, Ernest. The Art Of The Film, Second Edition, London: George Allen&Unwin Ltd, 1963.
18. Martinez, Robert. A Guide for Understanding the Concepts of Discourse and Ideology in Cinema, The University of North Carolina at Chapel Hill. <http://www.unc.edu/~rlmart/eng42/storydisc.html>, (12 Şubat 2012).
19. Mascelli, Joseph V. Sinemanın 5 Temel Ögesi, Hakan Gürses (çev.), First Edition, İstanbul: İmge Publishing, 2002.
20. Meydan Larousse, Cilt 16, İstanbul: Sabah Gazetesi Publishing, 1996
21. Monaco, James, Bir Film Nasıl Okunur. Ertan Yılmaz (çev.). First Edition. İstanbul: Oğlak Publishing, 2002.
22. Öztürk. Ali, Televizyon Haberlerinde Öteki Olmak, Cinius Publishing, 2018.
23. Öztürk. Ali, Sinema da Kara film Kavramı ve Türk Sinemasına Yansıması: “Vavien” Film Örneği, 2019.
24. Öztürk, Ali 1960’lı yıllarda Türk Sinemasında Kent, Mekân ve İnsan İlişkileri: Gurbet Kuşları 2019.
25. Pudovkin, Vsevolod, Sinemanın Temel İlkeleri, Nijat Özön(çev.), Second Edition, İstanbul: Bilgi Publishing, 1995.
26. Sokolov, Aleksey G. Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu. Semir Aslanyürek (çev.), Second Edition. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
27. Temizsoylu, Nuri (1987). Renk ve Resimde Kullanımı, İstanbul: Aka Publishing House. “Think Pink”, <http://www.colormatters.com/pink>, Erişim Tarihi: 02.07.2018.
28. Todorov, Tzvetan. Poetikaya Giriş. Kaya Şahin (çev.). First Edition. İstanbul: Metis Publishing, 2001.

# An Analysis Of American Mentality Through Its Cinema Focusing On Frank Capra Films

**Hilal Süreyya YILMAZ<sup>1</sup>**



## CHAPTER 9

---

<sup>1</sup> Phd, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts





## INTRODUCTION

America, placed on a territory where utopia and fairy tales are believed to come to life, takes advantage of its cinema to transform these into reality. All films in Hollywood - even fantastic ones - are realistic, as all the information given between the lines conform with American ideals and values.

Frank Capra is one of the most prominent filmmakers in American cinema. The fact that he is the son of a poor immigrant family, his achievement in life is regarded as a literal example of the American dream. He has never lost faith in America and the system while his films have drawn a roadmap that must be followed, and so to speak, served as a compass. Capra's formula neither fails in box office nor in the hearts, and it is largely due to the commitment of American society to its basic ideals and values. Also participating in the U.S. Army in World War II between 1942-1948, Capra filmed many military documentaries and propaganda films. Frank Capra once said that his films are, in a sense, his way of thanking America, who adopted him and looked after him towards his way from poverty to prosperity. (Smith, 1987:59)

To this day, the struggle of good, right, and beautiful against evil and fraudulent forces is reflected on the screen and the entire United States takes part in the background. America loves happy endings, but more importantly believes in happy endings wholeheartedly. American cinema tells us about America, and America lives itself through cinema.

### Frank Capra Films: Capra-corn

The director Francesco Rosario Capra, was born on May 18, 1897. He moved from Bisacquino a town in Sicily, Italy to California, Los Angeles with his illiterate parents and his six siblings in 1903 when he was six-year-old. Thanks to his American education, Capra, like many other immigrant children, has adapted to the American way of life much faster than his parents. (McBride, 2000:11) Capra in a way has transformed himself into a genuine American hero who is very hard-working and has a humble past. In all his films the protagonist who is a white christian man fights against elite and deceitful people, institutions. He has a naive intelligence to protect American ideals, advocates moral values, lives a simple life, has tasted failure and difficulties in life. He is a hero who never loses his sympathy for ordinary men. (Staples, 1973: 137)

The society has a very important place in his films, and almost all heroes are members of the communities formed by loving people in small towns. Capra heroes are those with middle class values, refusing to drink or smoke, serving the society and having leadership characteristics who glorify home, love, motherhood holding old-

fashioned morals. These heroes often come from the lower layer of society and make a great effort to achieve success.

The ideals of Abraham Lincoln are the ideals of the middle class; these are hard work, frugality, and progress with talent. His ascension is a

self-sufficient success story, which constitutes a desire and model for his followers. (Williams, 1953: 97) Capra's heroes adore such populist myths. The Capra heroes are people who have achieved apparently impossible tasks, are good-hearted, god-wise, and have earned a living by virtue. Under a tough-looking appearance, they hide a golden heart, a great sentimentality, and real goodness. It brings innocence, determination, innate goodness and common sense together and forms Capra's classical hero. They are the perfect Lincoln-Jesus figures from a small town in the US. (Richards, 2004: 7).

Capra's stance is not political, but moral. Except for a few rotten apples, such as a greedy capitalist, a fraudulent politician and an arrogant intellectual, Capra characters do not criticize the system and they are honorable, discreet, idealistic, family-bound and patriotic ordinary Americans who stick to their national values. Capra has accomplished to portray the ideal American character in almost all of his films.

Capra addresses the themes of deterioration in national policy, social injustice, and wickedness of communism in the so-called classic trilogy; *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), *Meet John Doe* (1941), and *State of the Union* (1948) but they also emphasize that the United States has the power and its people have faith to overcome all these evil things. Equality of opportunity, self-sufficiency, the leadership of good people, opposition to giant corporates, political mechanisms, intellectuals and undesirable interventions of the central government are the elements that Capra has shaped in his many works.

## Faith in God

*It's a Wonderful Life* (1937), in which Capra wanted to show how everyone touches another one's life, is his most personal film. (Smith, 1987: 71) George Bailey, played by James Stewart fights against the greedy bank and at the same time, suffers from his own internal strife of responsibility for the the people.

Bailey, a small town family man who leads a decent life has fallen into a ruthless banker and has come to a turning point which will send himself to jail and leave the townspeople to the mercy of the banker. He reckons with God for the sadness of losing everything. In great despair, while he was about to commit suicide with the thought of compensating

at least the damage he caused thanks to his life insurance, God hears him and commissions an angelic candidate to take care of the issue. If this angel succeeds in this task, he will receive a kind of promotion and wings in life above the clouds.

Angel Clarence shows the main character how life would be like without him and advises him to come to his senses. George decides not to commit suicide, runs home to his family. The rebirth-resurrection of Jesus, one of the most important themes in Hollywood, is also reflected in this film by George's quitting the idea of suicide, his self-realization, and in a sense, by his resurrection.

While George is shaking himself up on this journey, Mary who is a very good-hearted, perfect mother and a perfect wife, has gathered their

loyal friends, relatives, creditors, and even more importantly honorable and honest citizens of Bedford town. They will all rescue him with their goodwill and Christmas zeal and prevent him from going to jail. The angel Clarence, who left a copy of 'Tom Sawyer' to George, left him a note saying that no man who has friends can be deemed unsuccessful. And George has already found the gifts he has been promised; life, redemption, and freedom.

Molded with dark themes as well as subtle moral lessons on sacrifice, unity, and the American dream, the film implies that tragedy and destruction may be unavoidable. Nevertheless the hope and willpower that can lead us to the better world will only come from the heroism of men like George Bailey. The angel says in one of the scenes: "The only thing necessary for the triumph of evil is for good men to do nothing." "Potterville" the dark alternative town is a picture of what would happen in the world if you take George out of the story called life. (Which, by the way, brings the question into mind whether J. K. Rowling was impressed by this film when creating the Harry Potter character.)

For most Americans, the film is one of the best examples of revealing the real meaning of Christmas without mentioning the name Jesus. In parallel with the film, selfishness according to Christian faith leads to an unhappy life, and sacrifice leads to a *wonderful* one. For the myriad Americans, watching George Bailey's epic struggle to find his life's purpose is a must for holidays. The film continues to perform a holy task, reminding people every Christmas that they play a positive and crucial role in each others' lives.

The cliché money does not necessarily bring happiness, and wealth most likely leads to grief has always been very popular in Hollywood. In this context, it is possible to give numerous examples from *The Godfather* (1972), to *Citizen Kane* (1941). The point that should be especially mentioned in this assessment is that what eventually brings

unhappiness in Hollywood is not the money itself but the excess and shadiness of it. We should also state that unlimited wealth and nobility which inherited heavenly from very powerful and strong families without putting any great effort do not comply with the American dream. The happy reflection of the poor is a guarantee of the sense that the path to realization of this dream is absolutely possible in this system.

*The Family Man (2000)*, starring Nicholas Cage and Tea Leoni, directed by Brett Ratner, is an example showing the validity of the theme, although not as popular as Capra's film. The film literally depicts the story of modern Frank Capra. Jack Campbell, a highly successful businessman, lives a happy single life. He has or thinks he has everything he needs. For Jack Campbell, who has no problem with making his entire team work on Christmas Eve to finalize a commercial deal, family means nothing. It becomes obvious at this minute of the film that Jack will not be able to get rid of Christmas. Here, an angel in disguise of a man living on the streets that Jack encounters and discusses on his way back home at Christmas, sends Jack, who claims to have everything in life, to an alternative universe to prove the opposite.

Jack, who wakes up to a new life, finds himself married to his girlfriend Kate, who he left after college for a job offer in London. He lives in Jersey and has two children. Of course, he wants to return to his past life he built working for thirteen years. Jack, an investor of an investment company, is now a tire dealer and uses a minivan instead of a Ferrari. Having never woken up with children jumping on his bed in the mornings, Jack starts to get used to his new life after a bad start and starts to see things with a different perspective. It's good to have money, but that's not everything. In order to come into contact with his new life, Jack needs to focus on people, and relationships instead of money and belongings.

Hollywood is filled with spirits who had money in their lives but lack of the knowledge of true happiness. Individuals who have nothing but success in business, who are unable to realize the importance of the real values are frequently taught a lesson through themes such as death or illness.

In United States, the themes of the system is evolving, but not changing, and so Hollywood is always very eager about remakes too. Produced in 1968, *Sweet November* was remade in 2001 starring Keanu Reeves and Charlize Theron directed by Pat O'Connor. This film also gives the message loud and clear that money does not bring true happiness for people but love does. Goodness is what really matters and good souls are very much needed in this harsh world of ours.

In Hollywood deaths or diseases are presented not as tragedies but as events that always lead to good things. Yuppie, for example, who has never been good with his father, but who is very successful in his business, uses it to compensate for the mistakes he had made with his own son and deserves to be forgiven. (*Dad*, 1989) All sinners have the right to repent and continue, and America will certainly help them to adapt, and they will be able to make up for the past.

In *The Game* (1997), directed by David Fincher, main character Nicholas Von Orton is a clever, cunning and successful businessman accustomed to being in control of almost everything. His regular life is subject to drastic changes with an unexpected birthday gift given to him by his irresponsible but impressive brother Conrad. Nicholas realizes that there is a huge prize in the game, but this mysterious game has no rules and no information about its purpose. Nicholas cannot understand which of the events he encounters is real or part of the game. He is being watched the whole time and mysterious things keep happening. The game has become a life or death issue that will change his life forever.

Nicholas has very different features from George in *It's a Wonderful Life*. Nicholas Von Horton can be identified with bad-hearted, stingy bankers in big cities that Capra has never liked however the common themes of both films are indeed quite obvious. George Bailey learns about the value of life and the importance of all the people around him in an angelic journey. A similar journey has been forced upon Nicholas by his brother through a game. At the end both characters comprehend how wonderful life is and what really matters.

Yes, money is important, but it is not everything. The glorified money has always been the money that is earned and spent in harmony with

American values and the system. Making money should not interfere with faith, patriotism, family or love. However, as we all know, no one is infallible, and Hollywood reminds those souls of what they have lost, and what matters in life again and again. On these journeys sometimes angels are awarded with wings, sometimes like those in the *City of Angels* (1998), angels sacrifice their wings and prefer America to heaven.

## Faith in Heaven

Hollywood believes that The United States of America is the Heaven on Earth so does the audience around the world. *Lost Horizon* (1937) directed by Frank Capra reveals itself as a romantic fantasy, a science fiction adventure. The story of the film was created in 1924 inspired by climber George Leigh-Mallory who disappeared during his Everest

climb.

Robert Conway, a brave British diplomat, far-eastern expert and imaginative idealist, is trapped in Baskul, which was burned down during the Japanese invasion in 1935. His mission is to help Westerners in China to leave the country. After a terrific escape adventure, it turns out that the pilot of the plane they get on to survive that chaos is not European, but a Mongolian, who eventually abducts them. The plane is heading towards Tibet to the Himalayas, instead of Shanghai. After the plane's fuel runs out, they crash into snowy mountains and the pilot dies. After a mirage, they pass into a beautiful place called the Blue Moon Valley and find themselves in the magical mountain paradise Shangri-La in the Himalayas, which is not known to the outside world. The community there was assembled in 1713 by Belgian Father Perrault, and Shangri-La means Father Perrault. One of the surprises of the story is that the father is still alive.

There are also malicious people in the group who do not want to believe in this utopia. But the passage is opened for Robert Conway himself. The story underlines once again that once they believe in fate, life will overcome all obstacles and bring them to where the soul belongs. Capra aims to use the place as the metaphor for America where the utopia takes place.

Those who are malicious will never be able to grasp the sanctity of that place completely. The system will certainly have rotten apples, but it will support the good ones in the fight against the rotten apples, and they will reach the happy ending at the end of this struggle. The film leaves the audience with feelings ensuring that the hero will never lose the paradise again. At the final scene the exhausted Conway appears to be struggling to regain his lost dream in the snow. He sees the temple of the lost valley from a vague mountain pass and the bells begin to chime. In fact, Father Perrault was who informed us of this happy ending by explicitly saying that he never lost his hope for Conway. Shangri-La, the only place where hope can never be destroyed, is the heaven on earth, which is America itself.

James Cameron's recent epic blockbuster *Avatar* (2009) also embodies many details supporting the idea that there is a *Shangri-La* for all of us. Almost the entire story takes place on the Planet Pandora where the Na'vi

people live on. A company that signs joint commercial projects with soldiers has created a program called *Avatar* to study this planet. With this program, people are brought to Pandora in a half

human half Na'vi form as a missionary collecting information about the planet and its resources. Parker Selfridge, who resembles vicious greedy big corporate characters in Capra's films, does not see any problem with destroying Pandora and its people for money.

Former navy officer Jake Sully, who was in a wheelchair living a miserable life was included in the Avatar project as an obligation imposed by DNA harmonies when his brother died. He is supposed to spy on Navi but the good in Navi people and the values they believe in make Jack turn his back on the project. Besides Jake is not paralyzed when he is a Na'vi in Pandora. He will have a big share in the triumph of goodness by fighting beside the Na'vi people against all the evils destroying this heaven. Pandora is Jake's *Shangri-La*, and our hero burns his identity and like Conway decides to stay.

### Faith in the Individual

Frank Capra's *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) addresses the power of the ordinary man. A relative leaves his company and all his money to Mr. Deeds. His determination to share the wealth with the honest Americans who are in need makes the malicious company managers furious. They wish to take advantage of his naiveness and use the money on their own benefit; however, this helping and sharing philosophy highly satisfied the Great Depression audience as predicted.

Deeds thinks of returning to his town accepting the defeat after failing to resist the pressure of the malevolent and hungry eyes. Right in the middle of his despair he takes a walk at Grant Memorial Cemetery which brings him back to himself where he saw all those important people who were ordinary Americans. They never gave up. He decides to continue to fight. The cemetery in a sense reminded of him not to surrender to the evil and defend the values and ideals of America. He was not alone in this fight and good people would eventually win.

Sense of humor, the irony, unique dialogues and dark preferences occasionally put a distance between Coen Brothers and the traditional ways of American cinema but it is far from being a good reason to see the Coen Brothers outside Hollywood. In *The Hudsucker Proxy* (1994), as one of the Frank Capra emulations, the Coen Brothers tell us a very similar story to Mr. Deeds' using black humor. What should not be forgotten is that the differences in style usually do not bring about ideological differences in American film.

*The Hudsucker Proxy* (1994) starts with the image of Norville Barnes (Tim Robbins), who grew up in Muncie of Indiana, ready to jump from the company roof at a snowy Christmas night. Everybody rich or poor is celebrating Christmas hoping for a better year. The story is as follows: The chairman of the Hudsucker Company has committed suicide. Then, a malpractice was attempted under the leadership of

Sidney Mussberger, played by Paul Newman who would sign off on a major stock corruption.

However, there is a need for a naive person that can be easily handled by the board of directors for the execution of this plan. Norville Barnes, an idealist young employee who has just begun to work in the mailroom turns out to be that person. Evil won't win because of pure-hearted citizen Norville. He will succeed in reversing everything with the help of fate even though he is not aware of it.

### **Faith in America / the System**

In United States, the system demands a firm belief in it. Criticisms can be very harsh but it never allows despair to spread. Those who choose to remain outside the so-called system or even those who claim that they are totally against the system are frequently reminded that this option is only available because they are Americans. The system always seems to succeeds in keeping people within including those against it.

One director who is believed to be one of the best among the classical American cinema is John Ford. The fact that John Ford has certain aspects in common with European directors, as stated by some critics to glorify him does not mean that he is less American than Frank Capra. On the contrary, John Ford is one of the people who perfectly represents the historical view of American institutions. The military forces in *Fort Apache* (1948), the traditional family in *How Green Was My Valley* (1941), the triumph of law against outlaw in *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), are some of the powerful examples of glorifications of institutions.

Frank Capra films are in line with the American system which is legitimized and eventually glorified. It is not surprising that when the war broke out Roosevelt directly went to Capra for the production of patriotic films under his own supervision. (Smith, 1987:70) One of the most important and powerful films directed by Capra is *Mr. Smith Goes to Washington* (1939). The film has pioneered hundreds of similar films to date and has become almost the counterpart of American democracy and the system.

Nowhere else in the world are the concepts of democracy and freedom adopted as they are in America. The United States is in a way giving a green card to these concepts and take them under its protection. It is not possible to come across with terms such as French freedom or Canadian democracy, but we come across the terms such as the American way of freedom and democracy very often. The film tells



us the story of a young senator sent to Washington from an anonymous state and his struggle with political corruption and determination to stand up for American values. One of the most important aspects of the film is that it successfully carries out the mission to strengthen the faith in the system and idealise the traditional American values, patriotism, and the people. James Stewart's portrayal of a naive, idealistic and patriotic politician Mr. Smith represents the American freedom, democracy, and the power of divinity against evil.

Mr. Smith prepares to leave Washington defeated and desperate but after reading Abraham Lincoln's words at Lincoln Square, he decides to fight as hard as he can. At the end of the film there is a great stage of redemption, Senator Paine deeply regrets his actions after some soul-searching and saves the day by telling the truth to the Senate. In doing so, he both clears Mr. Smith's name and more importantly the American way. That's the victory of freedom and democracy. America once again wins against corruption so does Smith's faith.

The film is filled with shots of symbolic places such the Supreme Court of Justice, White House, Thomas Jefferson's sculpture, George Washington bust, Unknown Soldier Monument and Lincoln Square, in a way realizes the American eulogia.

## CONCLUSION

Hollywood always says the same thing, but the venue, the scenery and heroes are subject to change. There is a very diligent work carried out in this regard such as focusing on the diversification of stereotypes. American films do not aim to say anything new, but they delicately differentiate what they say through cinematographic items. United States has managed to make its cinematic language so active in the concept of its country, ideology, and mentality better than any other nation in the World.

Frank Capra's films are the embodiment of Hollywood formula. In Capra's films, optimism is insistently underlined, and there is an obvious fight against desperation. All of Capra's heroes are honorable, discreet, idealistic, family-bound and patriotic Americans who stick to their national values. In his films, everything about America is glorified, and the rotten apples are immediately sorted out. People who dare to wake people up from this American dream are being punished one way or the other. Ideals and values that Capra has offered to the audience are valid for almost every American director with different genres, stories, settings, and characters. Hollywood seems to be defining the rest of the World as much as The United States of America. Each film reminds the American audience of their privileges and the non-American audience what they are missing out. Hollywood basically gives the coordinates of heaven on earth. American films constantly tells about the great nation and tries to make us all believe

in the dream.

## REFERENCES

1. BAUDRILLARD, Jean. (1996). *Amerika*. (Trans. Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Publications.
2. BELTON, John. (2005). *American Cinema American Culture*. New York: McGraw Hill Companies
3. BORDWELL, David. (2006). *The Way Hollywood Tells It*, California: University of California.
4. CAPRA, Frank. (1997). *The Name Above the Title*, Cambridge: Da Capo Press.
5. McBRIDE, Joseph. (2000). *Frank Capra-The Catastrophe of Success*. New York: St.Martin's Griffin, p.11.
6. MERCK, Mandy. (2007). *America First – Naming the Nation in US Film*, London & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
7. RICHARDS, Jeffrey. (2004). *Frank Capra and the Cinema of Populism*, (E, Yılmaz Trans.) Sinemasal Dergi,11-12. İzmir: Dokuz Eylül University Publications, p.7 (Original worked published 1972)
8. SKLAR, Robert. (1994). *Movie-Made America*. New York: Vintage Books-A Division of
9. Random House Inc.
10. SMITH, Dian G. (1987). *Great American Film Directors: From the Flickers Through Hollywood's Golden Age*, New York: Julian Messner Publications. pp.59, 70-71
11. STAPLES, Donald E. (Ed.), (1973). *The American Cinema: Voice of America Forum Series*, Washington D.C: US Information Office. p.137
12. WILLIAMS, T. Harry. (1953). *Abraham Lincoln: Principle and Pragmatism in Politics*, Mississippi Valley Historical Review, p. 97.