

GÜZEL SANATLARDA ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER - I

ARALIK 2021

EDİTÖRLER

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

DOÇ. DR. TARKAN YAZICI

DOÇ. DR. EMRAH UYSAL

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel

Editörler / Editors • Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu

Doç. Dr. Tarkan Yazıcı

Doç. Dr. Emrah Uysal

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2021

ISBN • 978-625-8075-08-3

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.

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

Gece Kitaplığı / Gece Publishing

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

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

Telefon / Phone: +90 312 384 80 40

web: www.gecekitapligi.com

e-mail: gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler - I

Aralık 2021

Editörler

Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu

Doç. Dr. Tarkan Yazıcı

Doç. Dr. Emrah Uysal

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

1960'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

Tülay GÜMÜŞER..... 1

Bölüm 2

JEAN-BAPTISTE DUVERNOY OP. 176 ALBÜMÜNDE YER ALAN ETÜTLERİN GÜZEL SANATLAR LİSESİ PİYANO DERSİ KAZANIMLARI BAKIMINDAN ANALİZİ

Alper ER 21

Bölüm 3

UZAKTAN EĞİTİM YOLUYLA ÇEVİRİM İÇİ PİYANO EĞİTİMİ

M. Devrim BABACAN & Ezgi BABACAN..... 37

Bölüm 4

BELA TARR'IN “TORİNO ATI” FİLMİNİN OLUŞ MÜCADELESİNDE HİÇLİĞE VE DÜZENSİZLİĞE SÜRÜKLENEN YAŞAMIN BAŞROL OYUNCUSU: RÜZGÂR İMGESİ

Emrah UYSAL & Arzu UYSAL & Bilal YILDIZ 49

Bölüm 5

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ YENİLİKLER

Serpil YAYMAN ATASEVEN 73

Bölüm 6

USÛL-HECE VEZNİ İLİŞKİSİ

Oğuzhan ERMAHİŞ & Kubilay YILMAZ..... 89

Bölüm 7

TARİHÖNCESİ ÇAĞLARIN KEMİK FLÜTLERİNDEN GÜNÜMÜZÜN MODERN FLÜTÜNE “FLÜTÜN TARİHÇESİ”

Yunus YAPALI & Fatma ŞEKER 115

Bölüm 1

1960'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ¹

Tülay GÜMÜŞER²

1 Bu çalışma yazarın Prof.Dr.A.Şefik Güngör danışmanlığında “1960 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset İlişkisi: Bedri Baykam’ın Siyasi Kimliğinin Sanatsal Pratiğine Yansıması” (2017) başlıklı Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik Tezinden türetilmiştir.

2 Dr.Öğr.Üyesi.Selçuk Üniversitesi. Mimarlık ve Tasarım Fakültesi. Alaeddin Keykubat Yerleşkesi. Konya/Türkiye, E-posta:tulaygumuser@gmail.com

Tarihe baktığımızda üslup ve akım olarak tanımladığımız sanatsal ifade tarzları, ardılı oldukları yaklaşımların birikimiyle ve çoğu zaman da onlara bir tepki olarak ortaya çıkmışlardır. Yeni bir üslup ya da akıma yerlerini bıraktıklarında belki güncelliklerini yitirmiş ancak asla yok olup gitmemiş, sanatçıları etkilemeye devam etmişlerdir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında patlak veren dünya savaşları, parçalanmış imparatorluklar, ekonomik sıkıntılar, politika ve endüstri alanında yaşanan gelişmeler ve dönüşümler kuşkusuz sanat alanında önemli yansımalara neden olmuştur. Sanat; devlet, doğa ve özellikle din ilişkisi modern ve onu izleyen postmodern dönemlerde değişim ve dönüşüm geçirmiş, sosyoloji, felsefe, psikoloji, siyaset vb. alanlarla daha yoğun ilinti içinde olmaya başlamıştır. Tarihin her döneminde, iktidarların, halka istediklerini empoze etmek ve benimsetmek için resim ve heykelleri yoğun bir şekilde kullandıkları gözlenmektedir. Sözle, yazıyla ve görüntüyle bir düşünceyi yaymada bir araç vazifesi gören propaganda, XVII. yüzyılda inanç, değer ve uygulamaların sistematik bir biçimde yaygınlaştırılması anlamına gelirken, zamanla değişime uğrayarak yirminci yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkili olmuş, Batı dilinde politik fikirlerin geniş kitlelere yayılması anlamına gelen bir kavrama dönüşmüştür. Doğrudan ya da dolaylı olarak siyasi ve toplumsal baskılarla karşılaşan sanatçı ise, devrimci bir ruhla ürettiği sanatını politik imgelerle yorumlayarak baskıcı-otoriter iktidara karşı propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Sanat üretiminde bir sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi ancak XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Sanatta mutlakiyetçiliğin kurumsal bir temsili olan Academy des Beux-Art'ın yöneticisi ve Yeni-Klasik akımın önde gelen temsilcisi Jacques Louis David (1748-1825) sanatta estetik ve politikayı bir araya getiren ilk ressamdır (Clark, 2011:14). David'in de bilfiil içinde yaşadığı Fransız Devrimi (4 Temmuz 1789) modern siyasal düşüncenin ana kıvılcımını oluştururken, insanın eşitlik ve özgürlüğünü kutsamış, her türlü baskıya karşı çıkan barış ve insan hakları temelli yeni bir ortam hazırlamıştır (Baykam, 2001:71). İhtilal, sınırlarını aşmış tüm dünyada parlamenter bir sistemin kurulmasını sağlarken, sanat; akademilere, saraya, kiliselere, geleneğe, otoriteye ve kurallara karşı açılan özgürlük savaşı olmaya başlamış, modern sanat ise kendini bu özgürlük savaşı içinde tanımlamıştır (Hauser, 2006:124,125). Özellikle, 1960'lardan günümüze kadar uzanan süreçte, siyasetin sanat üzerindeki etkisi ve sanatın toplumsal ve siyasi sorunlarla olan ilişkisine dair tartışmalar giderek artmaktadır. Bugün sanat ile siyaset arasında yakınlık ya da uzaklık değil, siyasetin sanat üzerindeki etkisi konuşulmaktadır. Bu tartışmalarda, “*Sanat ve propagandanın iş birliği olabilir mi?*”, “*Estetiği değerlendirirken baş vurulan ölçütler ideolojik değerlerden ne kadar ayrılabilir?*”, “*Sanat ne zaman propagandaya dönüşür?*”, “*Politik içerik*

sanatı lekeler mi, sönükleştirir mi yoksa yüceltir mi?” gibi yerini başka sorulara bırakmıştır (Türkdoğan, 2014:185,186). Bu çerçevede, dünyada olduğu kadar ülkemizde de politikayla özel ilişkiler kuran sanatçılar mevcuttur. Ürettikleri işler, paylaştıkları düşünceler ve eylemleri aracılığıyla bir toplumun kaçınılmaz dönüşüm sürecine tanıklık yaparak, tarihe de bir kayıt bırakan bu sanatçılar üzerinden sanat-siyaset ilişkisini tartışmak mümkündür.

Bu çalışmanın hedefi, 1960’lı yıllarda Türkiye’de sanat siyaset ilişkisini söz konusu dönemden üzerinden hem sanat hem de politik açıdan incelenmektir.

Tarihsel Süreçte Sanat ve Siyaset İlişkisi

Uzun ve köklü bir geçmişe dayanan sanat ve siyaset, toplumsallaşmayla birlikte iç içe geçmiştir. Bu iki kavram arasındaki bağlantıyı kavrayabilmek için öncelikle kavramların anlamlarına bakmak gerekmektedir. Siyasal iktidarların nasıl oluşturulduğu, biçimlendirildiği ve bölüştürüldüğünü inceleyen bilim şeklinde açıklanan siyaseti, Max Weber; “devletler arasında veya bir devlet içindeki gruplar arasında iktidarı paylaşmak ya da iktidarın paylaşımında etkili olmak için verilen mücadele olarak” tanımlar (aktaran; Akyüz, 2009:95). Siyaset/Politika teriminin kökeni incelendiğinde, Doğu uygarlıklarında devlet yönetimi ile ilgili kullanıldığı göze çarpmaktadır. Kavram; Batı dillerinde politika sözcüğü ile karşılık bulmakta, yunanca *polis*, *politeia*, *politica*, *politike* gibi kelimelerden kaynaklanmaktadır. Polis; kenti oluşturan yurttaşlar topluluğu anlamına gelirken, kavram Aristo’ya göre, toplumun tümünde, diğer alt gruplara nazaran kapsayıcı ve egemen özelliği ile siyasal birlik oluşturmaktadır. Politike; iyiye, güzele dayalı bir yapıtı ortaya koyan politika sanatı anlamında kullanılırken, politeia; devlet, siyasal rejim, cumhuriyet, yurttaşlık anlamını taşımaktadır. Politica ise, yurttaşlık ve siyasal haklara ilişkin şeyleri kapsamaktadır. İngilizcede policy ve politics sözcüklerinin çevirisinden kaynaklanan iki anlam da bulunmaktadır. Policy, siyasi bir anlayış, bir grubun ve hükümetin eylem planı olarak kullanılırken; politics anlamına gelen siyaset, politikaların bütününe ifade etmektedir (Çam,1995:21,22).

Sanatçıların sanatsal üretimlerinde siyaseti araç olarak kullanabilme düşüncesi ise 18. Yüzyıla denk düşmektedir. Yeni-Klasik akımın önde gelen temsilcilerinden Jacques Louis David (1748-1825), estetik ve siyaseti bir araya getiren ilk ressam olmuştur. David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapmış, aynı zamanda kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerini yaygınlaştırmıştır. Sanatçılığın yanı sıra güçlü bir siyasetçi kimliğe de sahip olan David; Fransız Devrimi’nin liderlerinden Maximilien Robespierre’nin (1758-1794) ölümünden sonra yaptığı siyasi eylemler nedeniyle hapse atılmıştır. David’in çağdaşı Francisco de Goya da (1758-

1818) İspanya Kralı'nın baş ressamlığına atandığı dönemde, başta IV. Carlos olmak üzere İspanyol ve Bourbon Kraliyet üyelerinin portrelerini yapmıştır. Daha sonraları liberal düşüncüyü benimseyen sanatçı; iktidarın baskıcı, yozlaşmış politikalarını eleştirerek savaşların vahşetini ve beraberinde getirdiği felaketleri gözler önüne seren politik eserler üretmiştir (Burke, 2009:74 ; Clark, 2011:14).

Modern dönemde sanat ve siyaset ilişkisi, Türkdoğan'a göre (2014:181), “farklı rejimleri ve farklı paydaları olan iki özerk alan arasında tehlikeli bir temas olarak görülen bir ilişkidir”. Sanatın yalnızca artistik argümanları ile uğraşan düşünürler, yıllardır form ve içerikle ilgili yazılar kaleme almış, üzerinde tartışmışlardır. Modernizmde bu iki dinamiğin ortak yanları bulunduğu söylenebilir, ancak bu ikisi farklı mevzuatlar üzerine kurulu bir güç yapısı oluşturduğunda belirli sınırlar dahilinde yer alır. Az gelişmiş toplumlarda, siyasal iktidar kendi politikasının yürütülmesinde sanatı bir araç olarak görürken, bunun için baskıcı yöntemleri tercih etmiştir. Gelişmiş toplumlarda ise, sanat ve sanatçıya daha özgür bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır. O nedenle, sanat ve siyaset sadece uzun geçmişi olan geniş bir alan olmayıp, son yirmi otuz yıl içinde sanatla siyaset arasında kurulan ilişkinin sınırları tamamen bulanıklaşmış bir alan haline dönüşmüştür (Erinç, 2009:85 ; Kreft, 2014:9).

Sanat ve siyaset ilişkisi Emre Kongar'a göre (1981:19), bağımsız kategoriler olarak algılanmaktadır ve genelde sanatın siyasete (devlete-iktidara, devletin-iktidarın işleyiş biçimine) bakışı anlaşılmaktadır. Kongar, siyaset ve sanat ilişkisini estetik bağlamda ele almak isteyenlerin siyaseti kısaca “yönetim sanatı, sanatı da izlenimleri dışarı aktarma siyaseti” olarak tanımladığına dikkat çeker. Sanat ve siyaset konusunda dünden bugüne meydana gelen algı değişikliğini Hal Foster, siyasi sanat kavramının aşınması ve yerini siyasi olan sanat kavramına bırakması şeklinde açıklar. Burada, siyasi sanat derken, Foster, bir yandan 1850-1940 yılları arasındaki Batılı temsil biçimlerini, diğer yandan 1930-1970 yılları arasında Doğu Blokunda şekillenen ve kapitalist dünyadaki sol çevrelere tavsiye edilen bir sanatsal geleneğini kastetmektedir. Yani, siyaseti aksettirmekten ya da olup biteni yeniden üretmekten ziyade, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütünlük içindeki etkinliğini sorun edinen, günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı oluşturmaya çalışan bir sanattan söz edilmektedir (2008:151).

Geçmişten bugüne siyaset, bir şekilde sanat ile yaşam arasında bir yerde durmuş, ancak sanat, hiçbir zaman bugünkü olduğu gibi politika ile iç içe geçmemiştir. Politik olan sanatla ilişkisini yoğunlaştırdığında, politika kelimesi etken ve edilgen olarak sanat sözcüğü ile beraber iki kavramda kullanılmaya başlamıştır. Birincisi *politik olarak sanat yapmak*, ikincisi *politik sanat yapmak*. İki kavramda aralarında kuşkusuz ciddi farklılık-

lar barındırmaktadır. Politik olarak sanat yapmakla politik sanat yapmak arasındaki farklılık bugün modernist dışı anlamda yeni bir algı sistemi oluşturmaya başlamıştır. Ancak, politik olanla sanatın ilişkisi 1960'lardan günümüze kadar uzanan bir süreci hareket ettirmiştir. Sık sık sorulan politik sanat nasıl yapılır? sorusuna gelince, buradaki politik sözcüğü stratejik olmayı kasteder, fakat bu bireysel davranış edilgen olma riskini de beraberinde getirir. Sanatsal çalışmaların politik olabileceği gibi, politik amaçlar içinde sanat akımları kendi düşünce sistemlerini yaymak için araç olarak kullanılabilir. Tarih boyunca yapılan tüm alıntılarının modern izleyiciye (kraliyet heykellerine ya da resmi portrelere baktıklarında), o dönemde görüldükleri (gerçekçi) şekli yansıtan tasvirler değil, idealleştirilmiş bir kişiliğin kamuoyuna sunulmuş olduğunu göstermektedir (Türkdoğan, 2014:183,184 ; Burke, 2009:77).

Modernizm ve postmodernizm tartışmasında ortaya çıkan algı, sanat ve siyaset ilişkisi söz konusu olduğunda, siyasetçilerin çevresine -iktidara ve diğer siyasetçilere- bakışı anlaşılmaktadır. Fakat, bu ilişki tek taraflı değildir. Hükümet veya siyasi partilerin kendilerince bir sanat siyasetinden söz etmek olasıdır. Hükümetler, iktidarlıklarını devam ettirebilmek için sanatı vitrin olarak kullanırken muhalefet çevrelerinde ise direnme ve mücadele aracı olması söz konusudur. Sanat dışı alanlardan bağımsız olarak sanatın iç siyaseti vardır ki bu da sanatçılar arasında yaşanan hem tür, akım ve biçim tartışmaları hem de statü kapma mücadelesi şeklinde kendini gösterir. Kısacası; *sanatçıların siyasete bakışı, siyasetçilerin sanata bakışı ve sanatın iç siyaseti* iç içe geçmiş çelişki ile birlikte var olur (Kreft, 2014:35).

Sanatın, modernizm sonrasında yüklediği yeni gramerin dinamikleri, onu farklı bir noktada konumlandırmış gözükmektedir. Bu yalnızca gramerle ilgili değil, kullanılan malzemenin estetik parametrelere, yöntem ve normlar gibi farklı bir yapıyla ilgilidir. Daha doğrusu sanatın yapılışı ve ne olduğuna ilişkin ontolojik bir konu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu bilgiler ışığında, ayrı ayrı bakıldığında siyasi sanat ile siyaseti olan sanat arasına net bir çizgi çekme ihtimalinin olmadığı görülmektedir. Kreft'in 'sanat ve siyaset birbiri içine geçmiştir' sözünde, aslında bugünün yapıtları kastedilmektedir; ancak bu iç içe geçme durumlarının modern yapıtlar için de geçerli olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu nedenle sanat, demokrasilerde kamusal anlamda önemli bir alan haline gelmekte ve doğrudan siyasi mekanizmalarla yönetilip manipüle edilmeye başlamaktadır (Oktay, 2002:30 ; Özcan, 2013). Sonuç olarak, 20. yüzyıl sanatının siyasetle iç içe olduğundan söz etmek mümkündür, ancak şunu da önemle belirtmek gerekir ki hangi duruşun daha siyasal olduğu, hangi yapıtların siyasi ya da siyasal imge ve söylem içerdiği dönemlere göre değişmekte, hatta bakış açısına göre farklı yorumlanmaktadır.

1960'larda Türkiye'de Sanat ve Siyasi Eğilimler

Batılılaşma ve tüketim alışkanlıklarının değiştiği, kendi kendine yetebilen, sıkı kontrol altında tutulan devletçi ekonomi düzeninden liberal serbest ekonomiye geçişin yaşandığı 1960'larda, ekonomide göreceli bir iyileşme ve toplumun refah düzeyinde yükselme sağlanmıştır. Batılı tüketim uygulamaları, sol kaynaklı dokümanların çevirilerinin yapılması ve bunların ucuza satılmasıyla siyasal literatür geniş kitlelere ulaştırılmıştır. Bu dönemde, siyasi yaşam bir önceki on yıldan çok daha farklı bir seyir izlemiş; Anayasa'nın sağlamış olduğu yeni özgürlüklerle ideolojik siyasete olanak verilmiştir. Bu arada ülkenin içinde bulunduğu tecrit dönemi bitmiş; toplum nezdinde çevresinde olup bitenlere karşı farkındalık artmıştır. Ancak, bu uyanıştan sağ kesim hiç memnun olmamış, komünizme karşı mücadele altında kendi güçlerini harekete geçirmeye başlamışlardır (Zürcher, 2005:325 ; Karpat, 2010:35 ; Özdemir, 1997:192). Bu dönemin siyasal gelişimini irdeleyebilmek için Türkiye'deki ilk *ters demokratikleşme dalgası* olan 27 Mayıs 1960 darbesini ele almak gerekmedir (Boztaş, 2012:69). Darbe sonrası atılan adımların amacı, devlet yönetimini siyasal elitlerden alıp, bütünüyle bürokratik kadrolara vermektir (Turhan, 1991:11). Dursun'a göre, 1960 darbesiyle askeri cunta 1950'de iktidara gelen DP'nin rövanşını almış oluyordu (2000:53). Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk defa ortaya çıkan askeri müdahale de halkı temsil edenlerin iktidardan uzaklaştırılmalarına, ne yönetim ne de halk nasıl tepki vereceklerini bilmiyorlardı (Akıncı,2014:61; Özgür, 1999:158,159 ; Dursun, 2000:7,8). Laiklik ve din politikasında önemli bir değişikliğe neden olmamış, 1960 darbe sonrası 1961 yılında yürürlüğe giren Anayasasının ikinci maddesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin laik bir devlet olduğu yer almıştır. Din ve vicdan hürriyeti ile ilgili düzenlenmeyi içeren 19. Madde ise şöyledir:

Herkes, vicdan ve dini inanç ve kanaat hürriyetine sahiptir. Kamu düzenine veya genel ahlaka veya bu amaçlarla çıkarılan kanunlara aykırı olmayan, ibadetler, dini ayin ve törenler serbesttir. Kimse, ibadeti, dini ayin ve törenlere katılmaya, dini inanç ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz. Kimse, dini inanç ve kanaatlerinden dolayı kınanamaz. Din eğitim ve öğrenimi, ancak kişilerin kendi isteğine ve küçüklerinde kanuni temsilcilerinin isteğine bağlıdır... (Turan, 1994, s.148).

27 Mayıs sonrasında, Türk Silahlı Kuvvetleri'nde patlak veren hoşnutsuzluk ve rahatsızlık partilerin mücadelecilik özelliklerini yansıtan siyasal bir şekle dönüşmüştür. Subaylar, iktidarı ele geçirdikten sonra çözüm için gerekli desteklerini muhalefeti destekleyen aydın kesimden almışlardır.

1960'lı yılların sanat ve siyasetine genel bir bakış yapıldığında, Türkiye'de resim ve heykel sanatının Batı'dakine kıyasla çok özel bir süreç ya-

şamaktaydı ve bu kaçınılmaz bir sürecin sonucu olarak görülüyordu. Süreç kaçınılmazdır, çünkü çağdaş sanatı oluşturan Batı kültürüydü ve Türkiye ise bu toplum karşısında Doğu kökenli bir toplum olarak durmakta, din olgusu da sanata çok farklı bir yaklaşım sağlamaktaydı. Toplumsal değişimler, Doğu ile Batı arasında bir konuma sürüklenmeye başladığında, her alanda değişimin patlak vermesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Sosyal devlet anlayışının anayasa ile güvence altına alınması gibi yeni bir yapılanmanın içine girilen 60'larda, Batı hegemonyasından çıkma, kültür ve sanatta halka inme ve özgün bir kimliğe sahip olma düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde tartışılan sosyo-kültürel, siyasi ve sanatsal oluşumlar, sanatta yerellik, ulusallık ve evrensellik başlıklarını yeniden gündeme taşımıştır. Kaynaklara göre; 1900'lerden 1960'lı yıllara değin sanatta *Batı etkisi* terimi kullanılırken, *taklit* terimi bu dönemde adlandırılan bir tanım olmuştur (Anday, 1973:2; Uzun, 2014:8). Zeynep Yasa Yaman, bu dönemin sanat ortamında üç eğilimin olduğundan söz eder. Bu eğilimler, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürdüğü *akademik kübizm*, akademiye karşıt görüşlü sanatçıların oluşturduğu *soyut sanat* ve 50'li yıllarda kırsal kesimden kente göçlerin yaşandığı ve bunun sonucunda ortaya çıkan geleceköndü kültürünü temsil eden *köylü gerçekliğidir* (1998:96-100). 1960'lı yılların, sanat piyasasına hazırlık dönemi olduğu gibi bir algılamada söz konusudur. Örneğin, hem bankalar hem de şahıslar özel koleksiyonlarını bu dönemde sergilemeye başlamışlardır.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, retrospektif sergilerle sanat ortamına katkılarda bulunan bir kurum haline gelirken, akademi ise, sanat eğitimi veren ve sergiler düzenleyen bir kurum olarak piyasada sözü geçen kurum olma özelliğini sürdürmektedir. Ressam Nuri İyem, Akademi'de eğitim almış olmasına karşın bu kuruma karşı zıt tavırlar takınmış, akademi geleneğini sürdüren sanatçıların egemenliğini sarsmaya başlamıştır. İyem'in küçük fakat genişlemekte olan sanat piyasasında kendine yer açma çabası, böyle bir kutuplaşmanın sebeplerinden biri olarak görülebilir. Yine bu dönemde dikkat çeken önemli oluşumlardan biri de her yıl genç sanatçıları teşvik etmek amacıyla Türkiye Çağdaş Ressamlar Derneği'nin düzenlediği yarışmalardır. Düşük fiyat ve taksit olanaklarıyla halkı sanatla buluşturmaya çalışan Birleşik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, Türk Seramik Sanatçıları Derneği, Yüksek Heykeltıraşlar Derneği ve Türk Plastik Sanatçıları Derneği gibi gruplar da bu oluşumlarda yer almıştır. Bu gruplar, sadece satış amacı için değil, aynı zamanda sanatçı haklarının korunması içinde belli başlı çalışmalar da bu dernek ve oluşumlar, bireysel etkinliklere nazaran sayıca az da olsalar dönemin zor koşullarında bir araya gelerek büyük bir mücadele örneği sergilemişlerdir. Yukarıda adı geçen gruplara ek olarak Yeni Dal, Mavi Grup, Soyutçu 7'ler gibi sanat anlayışını ortaya koyan grupları da bu oluşumların arasında da-

hil etmek gerekmektedir (Üstünipek, 1998:143-154).

Ülkenin genel durumuna bakıldığında, Türkiye'nin Batı ve Kuzey dünyası ile arasındaki farkın kapanamadığı ortadadır. Atatürk büyük bir devrim gerçekleştirmesine karşın sonuca ulaşamamış ve yeni bir atılıma ihtiyaç duyulmuştur. "Türk yurdunu ve Türk ulusunu parçalanmaktan, bölünmekten kurtarmak, milli enerjiyi, maddi ve manevi bütün gücü seferber etmek ve çağdaş uygarlığa ulaşmak" amacıyla Milli Birlik Komitesi'nin kurulduğunu belirten Muzaffer Özdağ, "kişinin hürriyetini ve devletin hayatını kurtarmak için komitenin iş başına geçtiğini" söylemiştir. MBK içerisinde bazı subayların gözünde siyasal saygınlık açısından politik basamakları hızla çıkan CHP'ye Komite tarafından ağır bir bildiri hazırlanarak açık bir şekilde tavır koyulmuştur. CHP ve MBK arasındaki yaşanan bu zıtlama MBK'nin çok sesli olmayan bir nitelik taşıyan ve tam bir bütünlüğü olmayan yapısının şiddetli bir erozyona uğramasına sebep olmuştur. Farklı mekanlarda ve zamanlarda meydana gelen kopukluklar, MBK'nin ülkenin ve milletin geleceğine dair çizilmesi gereken rotada farklı görüşte olanların gruplaşmalarına neden olmuştur (1997:643,644).

Halkın belirli kesimini temsil eden siyasal bir partinin, devletin tüm politikalarını belirleme gücüne sahip olması itirazlara neden olmuştur. Bu süreçte, yasama ve yürütme, yargı denetimi altına alınarak, Hukuk Devleti ilkesini güçlendirmek amaçlanmış, 1961 Anayasası ile 1924 Anayasasında yer alan "Egemenliğin kayıtsız şartsız milletin olduğu" ilkesi korunmuştur. 1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesi, *aydın-öğrenci-işçi* kesimlerinin siyaset yapmasının önünü açmış, 27 Mayıs mücadelesi, Türkiye'de rejimin demokratikleşme yolunda ileriye doğru atılan bir adım olmuştur. Yeni Anayasa, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması konusunda bazı maddelerde içermiştir. Örneğin; "1925'te Hıyanet-i Vataniye Kanunu'na ve 1949'da ceza yasasına konulan dini siyasal amaçla kullanma yasağı" yeniden anayasada yer almıştır (Ateş, 2007:67 ; Özbudun, 2005:39 ; Özdemir, 2002:228 ; Çiğdem, 2003:18).

1961 yılında, belirli sınırlar içinde kalma şartıyla yeni partiler kurulmasına imkan sağlanmış, bunlardan biri de Adalet Partisi (AP) olmuştur. AP, başta kurucusu Ragıp Gümüşpala olmak üzere, 1960 yılında emekli olan ve kurdukları dernekle bir araya gelen subaylar, Pan-Türkizm geçmişi olan aşırı sağcılar ve bir grubu da kapatılan DP'den ayrılan üyelerden oluşmuştur. Bu gruba mensup kişiler, İlker Turan'a göre, "1940'lardan, hatta Jön Türklerden beri geleneksel olarak muhalefet edenlerin arasından kabul edilmektedir". Turan'ın bu tanımlaması, Türk siyasi tarihi açısından partilerin siyasi yol haritalarının nasıl belirlendiği konusunda önem taşıdığını da belirtmek gerekir. 1961 seçimlerine bakıldığında, CHP % 34.79 ve AP % 34.79 ile birbirlerine çok yakın oy almıştır. Seçim sonrasında yapılan söylemlerde, dinin toplumsal yaşamdaki konumu hususunda CHP'nin

duyarlılığı arttırdığı aktarılsa da, bu hissiyat yanlış algılamalara da neden olmaktadır. 1960'ların ortalarından itibaren Adalet Partisi, orduyu kendine yakınlaştırmak istemiş olmasına karşın bunun gerçekleşmesi için öncelikle ordunun AP'ye ön yargısını değiştirmesi ve tarafsızlaştırılması gerekmektedir. AP, tarafsız bir görüntü sergileyerek yakınlaşma politikası ile ordunun her türlü talebini kabul etmeye başlamış, Cumhurbaşkanlığı seçiminden sonra ordunun her türlü teçhizat, lojman, eğitim, kışla, araç-gereç vb. ihtiyaçlarını bütçeden karşılamıştır. Bu durumda ordunun sistem içindeki özerk konumunu güçlendirmiş ve yerini sağlama almıştır. Çünkü "hükümetin tarafsızlaştırmadan anladığı, ordunun siyasal sistemde oynamakta olduğu rolü kısmak ve budamak yerine olduğu gibi bırakmaktır, ancak AP aleyhtarı bir tırmanışa geçmesini önleyebilmek için de nötralize etmektir" (Cizre, 2002:79).

Siyaset kanadında böylesi hareketli süreçler devam ederken, sanat cephesinde Yeni Dal Grubu üyelerinden Avni Memedoğlu, Vahi İncesu, Martaz Tözge, İhsan İncesu ve Kemal İncesu *Yeni Dal Grubu Sergisi*'ni açmışlar (1961), sergide 27 Mayıs Darbesi'nin getirdiği *özgür ortam düşüncesi* ressam ve heykeltıraşların resimlerine yansımıştır. Ancak sergilenen resimlerin siyasi içerik taşıdığı ve komünizm propagandası yapıldığı öne sürülerek, sergi 5. gününde savcılık tarafından kapatılmış; sanatçılar tutuklanıp eserleri toplatılmıştır. Avni Memedoğlu'nun *Çelişik Sokak, Barış Meleği, Taşlı Tarlada Orak, Babaoğul, Kelepçe, Kıraçları Biçerken, Pencere* adlı tabloları, İbrahim Balaban'ın *Tutuklanan Öğrenciler* isimli çalışması toplatılan sakıncalı eserler arasında yer almıştır. Çetin Yetkin'in "özgürlük hemen öyle verilmiyordu insana" sözüyle vurguladığı gibi, Sıkıyönetim Mahkemesi'nde bilirkişiler, savcılar, yargıçlar tarafından toplatılan elli adet eser incelenmiş; sakıncalı bir şey görülmedikçe sanatçılar beraat edilmiştir. Ancak, beraat kararı çıkmasına karşın, toplumsal eleştiriyi ve siyaseti birleştirerek eserlerine konu edinen Balaban'ın düzenlediği diğer sergileri de saldırıya uğramış; eserleri tahrip edilmiş ve siyasi iktidar tarafından üretim yapması engellenmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak, 61 ihtilali ile başlayan özgürlük sanrısı yerini umutsuzluk ve karamsarlığa bıraktığı, iktidar mekanizmalarının baskıyı arttırmaya devam ettiği, sanatın ve eleştirinin giderek daha keskin bir çizgiye doğru kaydığı görülmektedir. Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı* adlı kitabında; İbrahim Balaban gibi ünü yurtdışına kadar yayılan bir ressamla ülkemizin övünmesi gerekirken, sanatçının hapisanede tutulması ve kendisine çeşitli işkencelerin yapılmasını sanatçının iktidarla olan ilişkisinde düştüğü durumu trajikomik olarak nitelendirmektedir (1970:234-252). Türkiye'nin baskıcı ortamında o sıralarda sanatçılara yakınlığı ile bilinen sosyalist düşünencinin temsilcisi şair ve yazar Nazım Hikmet ise, Balaban'ın suçlanan resimleri hakkında şu dizeleri yazmıştır:

İşte seyrekle gözüm, işte insan;

Dağın taşın, kurdun kuşun efendisi,

İşte çarıkları,

İşte poturunda yamalar,

İşte kara sapan,

İşte sağırlarında kederli, korkunç oyuklarıyla öküzleri...

Marxizm merkezinden yayılan sosyalist ideolojiyi Türkiye’de kuran Nazım Hikmet, Cumhuriyet Dönemi’nde emek, yoksulluk, sömürü vb. konuları çalışmalarına taşımış, sadece şiiri değil, edebiyatı ve sanatın tüm dallarını etkilemiştir. Nazım Hikmet’in başta Abidin Dino, İbrahim Balaban ve Avni Arbaş olmak üzere Türk modern sanatının oluşumunda yer alan dönemin ressamlarıyla yakınlık kurması, plastik sanatlarda modernist anlayışın özellikle avangardın gelişmesine katkı sağlamıştır. Tıpkı, “Şiir ve düzyazı arasındaki ayrım kalkmalıdır, bu kalktığı gibi aynı zamanda lirik, yergisel gibi çeşitli edebiyat türleri arasındaki ayrımlar, kopukluklar da kalkmalıdır, şiire siyasi dil girmelidir” ortak görüşleriyle benzeşen Mayakowski’nin Rus Avangard sanatçılarla kurduğu ilişki ve plastik sanatlara katkısı ne ise, Nazım’ınki de Türkiye için böyledir (Güner, 2014:230).

Ancak Nazım Hikmet’in kaderi de diğer sanatçıların yaşadıklarıyla kesişmiş, “Komünizm propagandası yapmak, Türkiye Cumhuriyeti’ni ve ordusunu tahkir etmek suçundan dolayı” birçok kez yargılanmış, hapiste tutuklu kalmıştır. Birçok şair, yazar ve sanatçı da onun kitaplarını okuduğu gerekçesiyle yargılanmış ve düşüncelerini benimsediklerinden ötürü hapis yatmışlardır. O yılların önemli isimlerinden Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Rıfat Ilgaz, Ahmet Arif, Kemal Tahir, Bekir Tez, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Hasan İzzettin Dinamo ve Atilla İlhan vb. Nazım ile aynı düşünceyi savunan cephede yer almışlardır (Oktay, 1993:100). Türkiye’de düşünce özgürlüğü ve buna bağlı olarak sanat özgürlüğü ile ilgili bir yasa 1961 Anayasası’na kadar mevcut değildi (Aksoy, 1970:125). Yetkin’e göre, Türkiye’de siyasal iktidar, batılılaşma konusunda aynı görüşte birleşmiş, ancak Batı’da sanatçıların hapsedilmediği, ressama, yazara, şaire kelepçe takılmadığı göz ardı edilmiştir. Türkiye’de mevcut olduğu söylenen siyasal düzen Batı’nın liberal düzeniydi ama bir eksiği de liberal düzende şiirler, romanlar, tablolar toplattırılmamaktaydı (1970:18).

Sanatçıların şair ve edebiyatçılarla kurdukları yakın ilişkilerin etkileri üretimlerine de yansımıştır. Bu yansıma, Türkiye’nin ekonomik yapısı, kültürel ve siyasi yapısını anlatan Neşet Günel’in eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Günel’in Yaşar Kemal’in dış mekanda yaşayan insanın yu-

vasızlığını ve zor yaşam koşullarını dile getirdiği *Bebek* adlı öyküsünden esinlenerek oluşturduğu *Sorun* (1964) adlı eseri farklı disiplinlerin birbirinden etkileşimine iyi bir örnek (Girgin, 2009: 86) olarak verilebilir.

Batı'da özellikle Jackson Pollock, Mark Rothko gibi ressamlarla yaygınlaşan soyut dışavurumculuk, ABD hükümeti tarafından Sovyet sanatı ve politikaları karşısında propaganda aracı olarak kullanılmış, yani kendi dönemi içinde eleştirel bir tutum barındırmıştır. 50'li yıllar sonrasında Türkiye'de kendisini göstermeye başlayan soyut sanat yönelişlerinde, Türk resmi figürden ve toplumsal konulardan kopmamıştır. Batı'daki sosyalist düşünce eğilimleri, Türk sanat dünyasında önemli bir rol oynamamış, ancak 1960 darbesi ile sanatta sosyalist eğilimler belirlemeye başlamıştır. Kavramsal Sanat, Pop Sanat, Minimal Sanat vb. oluşumların eş zamanlı yaşanmadığı Türkiye'de 1960'ların ikinci yarısında, kemik parçaları ve metal parçaları gibi hazır malzemeleri kullanarak heykel sanatına yeni bir boyut kazandıran Kuzgun Acar, özgün geometrik formlarıyla oluşturduğu heykelleri ile dikkat çeken İlhan Koman ve heykel eğitimi olarak modern sanatı irdeleyen Füsün Onur ve Seyhan Topuz gibi sanatçılar kendilerinden sonra gelen kuşağın sanata farklı bir pencereden bakabilmelerinde öncü olmuşlardır (Duben ve Yıldız, 2008:26).

Batı sanat dünyasında büyük ses getiren (Conceptual Art) Kavramsal Sanat'ın etkilerini paralel yaşayan Altan Gürman, kendi zamanının öncülüğünü üstlenmiştir. Sanatçı, yalnızca, siyasal içerikli göstergeleri değil farklı olguların göstergelerine de sanatında yer vermiştir. Hayatın kirli taraflarına olan tepkisini, kullandığı hazır malzemelerle işlerine yansıtmış, aynı zamanda resim ve heykelin tekdüzeliğine karşı bilimsel, teknolojik gelişmelere koşut, kuramsal, çok gereçli ve kavramsal içerikli üretimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Birçok yapıtında, mitleştirilen orduya, devlet bürokrasisine ve toplumun gündelik yaşayışına eleştirel göndermelerde bulunması dikkat çeker. Endüstriyel ve gündelik malzemelerle oluşturduğu çalışmalarını, savaş karşıtı bir alana dönüştürmüştür. Sanatçının tahta üzerine selülozik boya kullandığı ve dikenli telden oluşturduğu *Montajlar* (1967) adlı politik dizisinde, toplumun tüketim nesnelere değil, savaş nesnelere kullanarak askerlik kavramını sorgulamıştır. Yapıtta şablon olarak resme giren asker mekanizmanın, savaşın ve ölümün nesnesi durumuna indirgenmiştir (Umay, 2009:97-103).

Cumhuriyet tarihinin en önemli kültürel noktalarından biri olan edebiyatın ve toplumsal gerçekçi romanların resim sanatı üzerinde etkili olduğu 60'lı yıllarda, sanatçılar, kendi gündelik yaşamlarıyla dünyayı birleştirerek, toplumsal eleştiriye yönelik eserler de üretmişlerdir. 1960-67 yılları arasında Sabri Berkel, Neşet Günel, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu gibi Cumhuriyet ressamlarından eğitim alan 68 kuşağı ressamlarından Kasım Koçak, Neşe Erdok, Utku Varlık, Komet

(Gürkan Coşkun) ve Mehmet Güleriyüz çalışmalarında ifadeye yönelik kişisel tavırları yansıtan, insan figürünü sosyolojik bakımdan ele alıp, oto-rite ve devlet politikalarına karşı muhalif eğilimlerde bulunan ilk kuşak sanatçılar arasında yer almışlardır (Odabaş, 2012:96 ; Giray, 2007:281).

Dönemin ikinci yarısında, Adalet Partisi, iktidarının sürekliliğini sağlamak için sistemin pretoryenleşmesine sebep olmuştur. 1965 seçimlerinde, AP Genel Başkanı Ragıp Gümüşpala'nın vefatından sonra yerine geçen Süleyman Demirel yeni AP oylarının % 53'ünü almıştır. *Ortanın solundayız* sloganı ile CHP, kendi hedef kitlesine yönelik bir eğilim göstermesinden dolayı %29'luk bir oy diliminde kalmıştır. Oylara bakıldığında, AP'nin eski Demokrat Parti'nin seçmen profilini kendi tarafına çektiği görülmekte, bunun sebebi Demirel'in kırsal kesimde büyümesine, üniversite okumasına ve partinin başına gelerek başarılı bir insan profili çizmiş olmasına bağlanmaktadır. Çünkü Menderes gibi Demirel de halk diliyle konuşmaktaydı, köylü geçmişinden ötürü halk da onu kendisiyle özdeşleştirmekteydi. DP ile CHP arasındaki taban farklılığı AP döneminde de devam ederken, toplumun yapısında da değişimler sürmektedir. Yaşanan değişimle birlikte, büyük tüccarlar, sanayiciler ve orta-küçük ölçekli burjuva arasında yapısal farklılaşmalar da ortaya çıkmıştır. Artan öğrenci sayısı, sanayi sektöründeki yatırımlar ve işçi sayısındaki yükseliş, üretilen sermayenin teknoloji ile hız kazanması, sermayeci grubunun yapısını değiştirmesi, ekonomik ve iktisadi alanda problemlerin ortaya çıkması sıkıntılı bir sürecin sinyallerini vermiştir. Tüm bu yaşanan toplumsal değişimler, elbette ki siyasi partilerin yapısını da şekillendirmiştir (Zürcher, 2005:365, 370).

60'lı yıllar denilince akla ilk gelen olaylardan biri de dünya siyasi tarihinin en önemli olaylarından biri kabul edilen ve baş aktörlerini üniversite öğrencilerinin oluşturduğu 68 olaylarıdır. İlk olarak Paris'te başlayıp, ardından Berlin, Tokyo, Varşova, Madrid, Londra, Belgrad vb. dünyanın birçok kenti, üniversite öğrencilerinin eylemlerinin başlıca durakları olmuş, 1968 yılı sonrasında farklı ülkelerinde gerçekleşen gençlik hareketleri kapitalizm sistemine karşı başkaldırı niteliğine bürünmüştür. Dönemin gençliği kişisel özgürlük, köylülük, feodalite, savaş karşıtlığı, kültürel kurumların sorgulanması, üniversite reformları ve siyasal sistemin yeniden inşası üzerine yönelik eleştiriler yaparak örgütlenmişlerdir (Barbaros ve Erdölek, 2014:147). 1968 olaylarına Fransa'da ortaya çıkan öğrenci hareketlerinin öncülük ettiği kabul görülmesine karşın Cüneyt Akalın, 68 olaylarının ABD'de başladığını belirtmekte ve o yıllarda Türkiye ABD ile uzak konumundan ötürü 68'in ikincil, Fransa'dan ötürü de birincil dereceden etkilerini yaşandığını söylemiştir (1995:54). Her coğrafyanın tarihsel süreci, meydana gelen olaylara bakış açısı farklı bir boyut ve özgünlükte yaşanmıştır. 1960'lı yıllarda cereyan eden öğrenci olayları sadece Üçüncü

Dünya ülkelerinde ya da Avrupa'da değil neredeyse her coğrafyada aynı zaman diliminde patlak vermiştir. Dünya gençlik olaylarında, sol akımların etkisi büyük olurken, ileri endüstri ülkeleriyle Türkiye arasında köklü ayrımlar bulunmaktadır. Endüstri dönemini yaşamış Batılı gençlik, liberal bir aileye sahip olarak yetişen bir kuşaktır. Oysaki, endüstri dönemini tamamlayamamış Türkiye'de ise toplumsal hareketler, Demokrat Parti iktidarının baskılarına karşı başlatılan kültürel, ekonomik, siyasi koşullarıyla ve sosyal direnişle nedensellik bağı içinde ortaya çıkmıştır. (Bulut, 2011:124 ; Çalışlar, 1988:93-95 ; Çelenk, 1998:25,26).

Batı'da sanayi toplumunun bunalıtığı kuşaktan söz edilirken bizde ise geri kalmışlığı kendine yakıştıramayan bir öğrenci topluluğunun arayışı söz konusudur. 1968 yılında gerçekleşen olaylar, sadece yıl içerisinde gerçekleşmekle kalmamış sonraki yıllarda da etkisini sürdürmüştür. Bu hareketin ülkemizde ortaya çıkışının altında yatan sebeplerden biri, II. Dünya Savaşı'nda tarafsız politika izleyen ve savaşa katılmaktan kaçınan Türkiye'nin, işgale uğrayan Yunanistan'a imkanlarını en üst düzeyde seferber etmesi, ülkeye sığınan mülteciler, savaş ihlalleri ve esir mübadeleleri vb. sorunların ekonomide yarattığı tahribatlardır. Bu sorunların artması ve giderek yaygınlaşması, 1970'li yılların sonlarına kadar devam eden olaylar zincirinin devamı olarak da görülmektedir (Bulut, 2011:135 ; Boratav, 1999:23-29 ; Keser, 2010:381,382). Yaşanan bu gelişmeler, Türk sanatında politik içerikli toplumcu ve toplumsal gerçekçi sanat anlayışının devam etmesinde etkili olmuştur (Giray, 2007:281). 1960'ların sonunda toplumsal ayaklanmanın olduğu bu dönemde, yurtdışında yaşayan Erol Akyavaş söz konusu döneme tepkisiz kalamamıştır. Bu tepkilerini *Yaşasın Vietnam*, *Yaşasın Seksapelliler*, *Yaşasın Profuma* adlı eserlerine yansıtmıştır. Bu resimlerle ilgili Edward B. Henning, *Erol'un Sanatı* adlı makalesinde şu sözlerine yer vermiştir:

1967'de yapılan Viva Vietnam oldukça geçici bir konuya değiniyordu. Tuval, mizah kitaplarındaki çizimlerine benzeyen karikatürlerle dolu parçacıklara bölünmüş, bunların içinde siyasi kişiler, iş adamları ve çekici kadınlar ve dış macunu reklamlarında görülen durgun gülümsemelerle gösterilmişti. Bazı parçalarda ise parçalanmış ya da çürüyen kafaların şok verecek kadar karışık imgeleri vardı. Bu iki uç betimleme arasında da demirli pencere ve kapı, açık mezar ve bir sokak kadınının uzanmış bacağına resimleri bulunuyordu. O tirajik askeri serüvenin birçok öğretisi bütünleşmiş karmaşık bir kompozisyon içinde yer alıyordu. Yaşasın insanlar, yaşasın seksapelliler ve Viva Profuma hep 1960'ların sonlarından. Gerçek eylemler ve ahlak savları arasındaki karışıklıkları kıyaslayan imgelerdir. Karikatüre benzeyen bu figürler izleyiciye hicivli yada müstehzi mesajlar beklentisi verirken karşılıklarına doğanın feci çarpıklıklarını koyar. Ernesto Che Guevara'ya saygı isimli bir dizi resim

Erol'un sanatında pek sık rastlanmayan belirgin siyasal bir mesaj içerir. Yoğun ve sıkışık simgeler gözü yanlarındaki imgeler üzerinde yormadan dolaylı olarak kahramanca bir karşı geliş atmosferine yöneltir (Madra ve Dostoplu, 2000:47,48).

Dönemin siyasal eğilimleriyle sanatta yeniden ortaya çıkan figüratif yöneliş geleneksel ya da akademik değil, belli bir oranda ironi ve politik eleştirel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Cihat Burak'ın 1969 yılında *Başkomutan* adını verdiği resim, dönemin politikasını nasıl hicvettiğine iyi bir örnektir (Odabaş, 2012:96). Sanat eleştirmeni Beral Madra, Türkiye'de 1960 yılından bu yana çağdaş sanat olgusunun; sanat ortamı, sanat yapıtı, sanatçı karakteri ve bunlarla ilgili düşünce, kavram ve toplumsal açıdan incelenmesi gerektiğini söylemiş, 1968-78 arasında, sanat nesnesinin bir öge olmaktan çıkıp anlaksal bir nesneye dönüştüğünü vurgulamıştır. Madra ayrıca, bu tarihlerde sanat ile yaşam arasında ilişkilerin kurulması, 20. yy sanat akımları ve tekniklerinin gündeme gelmesi, galerilerin çoğalması ve sanat dergilerinin çıkmasıyla sanat camiasının oluşmaya başlaması, sanatın varlığının büyük sergilerle vurgulanması (İDSGA'nın Sanat Bayramları, Yeni Eğilimler Sergisi, sempozyumlar), siyasal açıdan sancılı yılların yaşandığı bir dönemde bu sancının sanat yapıtlarında daha görünür olması ve üç boyutlu ya da kavramsal işlerin sergilerde görülmeye başlanması gibi gelişmelerin izlendiğini söylemektedir (1989:60).

1960 yılından sonra politik tartışmaların sesinin yükseldiği alan makro-ekonomik hedefler etrafında şekillenmiştir. Tepeden aşağıya doğru bir reformculuk ile geleneksel cemaat ilişkilerini savunan bürokrasi, piyasa liberalizmini destekleyen popülizm ile karşı karşıya kalmıştır. Sağ-sol tartışmalarının henüz gündemde olmadığı bu dönemde, sosyal adalet gibi konulardan önce ekonominin gelişmesi, gündemin ilk sırasında yer almıştır. Türkiye ekonomisi yapısal ekonomik reform eksikliklerine rağmen, DPT'nin (Devlet Planlama Teşkilatı) belirlediği % 7 oranında neredeyse bir sanayi devrimi niteliğinde olan bir büyüme sağlamıştır. Bu durum, bir Üçüncü Dünya ülkesinin yakaladığı önemli bir başarı olarak sayılmıştır. O sıralarda, Alman ekonomisinde yaşanan patlamalar, dönem içinde işgücü ihtiyacını arttırmış, Türkler, bu ihtiyacı büyük çapta işgücü ihracatı yaparak karşılamıştır. Bu nedenle, ülkede göreceli olarak hem işsizlik büyük ölçüde azalmış hem de işçi olarak göç edenler ülkeye döndüklerinde döviz bırakarak ekonomiye katkı sağlamışlardır. Aynı zamanda, ülkeye giren bu dövizler sanayileşme ve hammadde ithalatı için dış ödemeler de denge sağlamıştır (Keyder, 1993:266-268 ; Ahmad, 2014:160,161).

1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik başlıklı doktora tezinde Şafak Erkayhan, 20. yüzyılın başından itibaren, sanatçıların batılılaşma hareketinin bir parçası olarak görülmesi ve Avrupa'ya sanat eğitimi almak üzere gönderilmelerinin gelenek haline gel-

mesinden bahseder. Önceleri Fransa'ya giden sanatçılar, daha sonra Avrupa'da öncü sanat merkezi haline dönüşen Almanya'ya göç etmişlerdir. Almanya'ya yerleşen ilk sanatçılardan Avni Koyun, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) resim bölümünü bitirdikten sonra 1967-1972 yılları arasında Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümünde eğitim almaya devam etmiştir. İki kurum arasında karşılaştırma yapan sanatçı, tespitlerini bir söyleşisinde (2006) şöyle dile getirmiştir:

Çok fark vardı, Türkiye'deki eğitimimiz sırasında maalesef sırf Batı'nın tesirinde, benliği olmayan kopyacılığı öğreten, ama iyi öğreten onu da söyleyeyim, yanlış okullarda okuduk. Şimdi ben bu kadar okuldan sonra anlıyorum ki, milli kültür olmadan evrensel yola dosdoğru giden yol yok. Ben minyatürü Almanya'da tanıdım, annem halı dokurdu, bir halı, kilim kültürüm vardı, ama minyatürü burada gördük, çok ayıp. Bütün bunlar eksik. Türk kültürünü benimsemeyen, sırf Batı'dan gelen daha iyi olduğu için Batılı hocalardan ya da hala Batı'da eğitim görmüş hocalarla eğitim sürdürmek çok saçma bir şey. Üstelik Tatbiki o kadar iyi bir okuldu ki, o kadar iyi öğrettiler ki bize, bu öğretilen şeylerden kurtulmak yıllar aldı. Çünkü sanat başka bir şey, öğrenmek başka bir şey. Öğretilen şey yanlışsa kurtulmak da zor oldu, nitekim Tatbiki'de öyleydi. İyi hocalar ama öğrettikleri sanat değil, Türk sanatı değil daha doğrusu, Batı kültürünü aşılama. Ancak gaye de oydu, Türkiye Batılı olmak istiyordu ve zannetti ki Batı'nın sanatını alırsam Batılı gibi olacağım, dolayısıyla yanlış eğitim (aktaran; Erkayhan, 2008:87).

Eğitim amaçlı gidişlerin yanı sıra politik nedenlerden ötürü 1969 yılında Almanya'ya göç eden sanatçılarda olmuştur. İsmail Çoban da bunlardan birisidir. Türk solunda çalıştığı sırada, gazetede yayınlanan yazısından dolayı hakkında soruşturma yapılmıştır. Sanatçı bu olaya ilişkin yaptığı açıklamasında; "Varta depreminden sonra prefabrik evler yapılmıştı, bu evlerin malzemesini o dönemin başbakanının kardeşi yapıyordu. Oradaki haksızlığı ortaya çıkardığım için mahkemeye verildim, rakibim çok büyük olduğu içinde kaybettim" diyen sanatçı yazdığı yazı ile basın haklarını kötüye kullanmaktan sekiz yıl hapis ceza almıştır (Erkayhan, 2008:84). Sağ sol çatışmalarının sesini yükselttiği ve politik baskıların arttığı 70 ve 80'li yıllar, sanatçıların bir süreliğine Türkiye'den ayrılmalarına neden olmuştur.

1960'ların sonunda ülke ekonomisi ve toplum yapısı büyük değişikliklere tanık olmaya devam etmiştir. On yıl sonra, güçlü bir özel sanayileşme sürecine girilmiş, hatta (Gayri Safi Milli Hasıla) GSMH'ya olan katkısı tarım ile aynı seviyede olmuştur. Ekonominin sanayileşme yönünde gelişmesi toplumsal dönüşüme olumlu yansımıştır. 1960 sonlarında, DİSK'i kuran işçi sınıfı ve 1971 yılında kurdukları örgütleriyle TÜSİAD'ı

daha ileri noktaya taşımayı planlayan ve giderek daha bilinçli olan sanayi burjuvazisi gibi yeni gruplarda ortaya çıkmış ve siyasal alanda varlıklarını hissettirmeye başlamışlardır. Anayasa'nın da etkisiyle *özgür yıllar* olarak anılan 1960'lı yıllar, her ne kadar baskı ve sansürün sanatsal ve diğer alanlarda gözlenmiş olsa da diğer yandan Türkiye'nin ithal ikamesine endeksli sanayileştiği, kapitalizmin kendini hissettirmeye başladığı, kentin ve sanayi işçi sayısının arttığı yıllar olarak literatüre girmiştir (Ahmad, 2014:166-172 ; Çiğdem, 2003).

SONUÇ

Siyaseti kullanan sanatçıların toplumda değer bulmaması, devlet erkinin bu sanatçılara tepkisi, siyasileşen sanatın baskıya maruz kalması veya cezalandırılması gibi meseleler, hem dünya ölçeğinde hem de Türkiye gibi çok demokratik olmayan toplumlarda, siyasileşmiş sanata karşı toleransın çok düşük olduğunu göstermektedir. Bu değerlendirmeye göre;

Türkiye'de sanatın siyasi ve muhalif izdüşümlerine yoğun olarak rastladığımız ve tezimizin de odaklandığı 1960 sonrası dönemde; ulusal ve uluslararası güncel siyasi olayların sanatçılar tarafından yakından takip edildiği görülmüş, olaylara reaksiyon olarak yapılan eserlere siyasi içeriklerin yansdığı ve sanatın güncel siyasetle buluştuğu gözlenmiştir. Tüm dünyada değişim ve dönüşümlerin yaşandığı, yeni kültürel kodların ortaya çıktığı bu süreçte; Türkiye, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ve onu izleyen 1961 Anayasası ile siyasi hayat kadar sanat ve kültür yaşamını da etkileyen bir döneme başlangıç yapmıştır. Bu dönemde, sanat tartışmaları ulusallık-evrensellik ve figüratif – non figüratif üzerinde seyretmiş, daha çok biçimcilik ön planda tutulmuştur. Batı ise; kavramsal sanat, pop sanat, performans sanatı, video sanat vb. yeni eğilimlerle sanatsal kırılmalara şahit olmuştur. Türkiye Batı'da yaşanan bu gelişmelere eş zamanlı olarak dahil olamamış ya da aynı çizgide benzer bir görünüm sergileyememiş olsa da yurtdışında eğitim almış az sayıdaki sanatçı ve akademisyen/akademi çıkışlı sanatçılarımızın çoğunlukta olduğu bir ortamda bu tür işlerin üretildiği gözlenmiştir. Darbe sonrasında düzenlenen 61 Anayasası, her ne kadar özgür ortam düşüncesini sağlama amacını gütmüşse de, bu yıllarda siyasi düşüncesinden ötürü Nazım Hikmet, Sabahattin Ali gibi aydınlara uygulanan yasaklar ve cezalar, siyasal içerikli eserlerin sergilendiği mekanların basılması, bu tarz eserlerin

Üretilmesinin iktidar tarafından engellenmesi, sanatçıların susturulmaya çalışılması, eserlerin toplatılması ve sanatçıların yargılanması hatta hapis cezasına mahkum edilmesiyle -Yeni Dal Grubu üyelerinden Avni Memedoğlu ve İbrahim Balaban örneğinde gördüğümüz gibi- istenilen ortamın pratikte yaratılmadığının ve özgür sanat ortamının oluşmadığının göstergesidir.

Bu araştırmada yapılan okumalar, sanatı siyasetin taşıyıcısı haline getirmeye gerek var mı ya da bu çok açık bir şekilde görünür olmalı mı sorusunu akıllara getirebiliyor ancak; araştırmada ortaya konulduğu gibi tarafsız bir söylem mümkün olmadığından bu sorunun cevabı da netlik kazanamamaktadır. Geçmişten günümüze bir bakış atıldığında; sanatın temsil sorununun tartışılmasına ihtiyaç duyulduğu hissedilmektedir. Son yıllarda, sanat eleştirilerinin eksikliği ve sanat yapıtlarının da bu eksiklikten dolayı yeteri kadar ele alınmaması sebebiyle yeterli reaksiyonları iktidar-halk cephesinde göremediğimizden sağlıklı bir okuma yapamıyoruz. Araştırma boyunca yapılan değerlendirmelerde, sanat ve siyaset ilişkisinin her dönemde farklı söylemlerle karşımıza çıktığı gerçeğinden yola çıkarak ne yazık ki günümüzde sanatın kendi “özgür ortamını” hala yakalayamadığı ortadadır. Son söz olarak; sanatın evrensel anlamda bir barış dili olması için uğraş verilmesi gerekirken 21. yüzyılda, siyasi ve ideolojik olarak sanatın belirsizliğe sürüklendiği görülmekle birlikte, bu durum ülkemizin geleceği hakkında öngöründe bulunmayı zorlaştırmaktadır. Geçmişten bugüne değin yaşanan tüm siyasal olaylar karşısında siyasi kimliğini sanatına yansıtarak her türlü şiddete, savaşa, sansüre, baskıya, faşizme, demokratik olmayan yapılanmaya karşı durmaya çalışan sanatçılar mevcut olduğu gibi, gelecekte de sanat ve siyaset ilişkisinin nasıl şekilleneceğini her ne kadar günümüz penceresinden baktığımızda ön göremesek de farklı bir şekilde varlığını devam ettireceği kuşkusuzdur.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2014). Modern Türkiye'nin Oluşumu. (13. Baskı). (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları
- Akyüz, Ü. (2009). Siyaset ve Ahlak. Yasama Dergisi. Sayı: 11. S.93-129
- Akıncı, A. (2014). Türkiye'nin Darbe Geleneği: 1960 ve 1970 Müdahaleleri. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi. İİBF Dergisi. Cilt:9 Sayı:1 S.55-72
- Anday, C. M. (1973). Ulusal Sanat. Cumhuriyet Gazetesi, 7 Aralık, S.2
- Ateş, T. (2007). Demokrasi, Siyasi Partiler ve Seçim. İstanbul: BETA Yayınları
- Aksoy, F. (1970). Ülkesel Türk Resminin Yeniden Doğuşu. Cumhuriyet Gazetesi Sanat Edebiyat Eki. 4 Eylül. S.2
- Akalın, T. (2013). Avrupa'da Ortaya Çıkan Dışavurumculuk Akımının Türk Resim Sanatında Etkisi. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt:1 S.163-177
- Baykam, B. (2001). Binyıl Kırılması. İstanbul: Piramid Yayıncılık
- Boztaş, A. (2012). Türk Demokrasisine Müdahaleler. Mustafa Kemal Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt: 9 Sayı:19 S.65-73
- Bulut, F. (2011). 68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürk'ülük Anlayışı. ÇITAD. Cilt: 1 Sayı:23 S:123-149
- Barbaros, R.F. ve Erdölek, Ö. (2014). 1970'li Yıllarda Kalkınma ve Planlama: Değerlendirme ve Eleştirilere Bakış. S:136-187 İçinde Barbaros, F. R ve Zurcher Jan, E. Modernizmin Yansımaları: 70'li Yıllarda Türkiye. (1. Baskı).Ankara: Efil Yayınevi
- Boratav, C. (2011). Yabancılaşma Zorunludur. Psikeart Dergisi. Sayı: 17. S. 28-31
- Boratav, K. (2005). 1980'li Yıllarda Türkiye'de Sosyal Sınıflar ve B.lüşüm. (2. Basım). İstanbul: İmge Yayınevi
- Clark, T. (2011). Sanatta Propaganda. (2. Baskı). (E. Hoşcusu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1997).
- Cizre, Ü. (2003). AP-Ordu İlişkileri Bir İlerlemenin Anatomisi. İstanbul: İletişim Yayınları
- Çam, E. (1995). Siyaset Bilimine Giriş. (4. Baskı). İstanbul: DER Yayınları
- Çalışlar, O. (1988). 68, Başkaldırının Yedi Rengi. İstanbul: Milliyet Yayınları
- Çelenk, H. (1998). Türkiye'de Gençlik Hareketleri ve İdamlar Açık Oturum: 68 Yargılıyor. Ankara: 68'liler Birliği Vakfı Yayınları
- Çiğdem, A. (2003). Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce: Muhafazakarlık. Cilt:5 İstanbul: İletişim Yayınları

- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat ve Yeni Açılımlar. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 199, Sanat -Estetik 5
- Dursun, D. (2000). Ertesi Gün; Demokrasi Krizinde Basın ve Aydınlar. (1. Baskı). İstanbul: İşaret Yayınları
- Erkayhan, Ş. (2008). 1960 Sonrası Almanya’da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eriş, S. (2009). Sanat Sosyolojisine Giriş. Ankara: Ütopya Yayınları
- Girgin, F. (2009). Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Yöresel Motifler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Trakya Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Güner, K. (2014). Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültür ve İdeoloji. (1. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları
- Hauser, A. (2006). Sanatın Toplumsal Tarihi. (Y. G.l.nü. Çev.). Ankara: Deniz Kitapevi
- Karpat, H.K. (2010). Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Temeller. İstanbul: Timaş Yayınları
- Keser, U. (2010). İkinci Dünya Savaşı Sürecinde Yunanistan, Türkiye’de Mülteciler, Askeri İhlaller ve Esirler Sorunu. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Sayı: 3 No:11 S.381-400
- Keyder, Ç. (1993). Türkiye’de Devlet ve Sınıflar. İstanbul: İletişim Yayınları
- Kongar, E. (1981). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Kretf, L. (2014). Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. Sanat-Siyaset:
- Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim
- Madra, B. ve Dostoplu, H. (2000). Erol Akyavaş’ın Yaşamı ve Yapıtları. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları S:47-48
- Madra, B. (1983). 80’li Yıllarda Çağdaş Sanat. Hürriyet Gösteri. 100. Mayıs. S:59-64
- Odabaşı, O. (2012). 1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Politik G.rüntü ve Eleştiri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Kocaeli Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Oktay, A. (2002). Resim Yazıları. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi
- Özcan, Ş. (2013). Olaylar ve Durumlar Arası İlişkisel Eşitsizlik. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özdemir, S. (2007). Küreselleşme Sürecinde Refah Devleti. (2.Baskı). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları

- zdemir, H. (2002). Siyasal Tarih (1960-1980). Türkiye Tarihi 4. Çağdaş Türkiye 1908-1980 İstanbul: Cem Yayınları
- Özgür, A.F. (1999). Darbe Kültürümüzde İlerlemeler. Yeni Türkiye. Yıl:5 Sayı:29 Eylül-Ekim. S.158-162
- zdaę, M. (1997). Menderes Döneminde Ordu-Siyaset İlişkileri ve 27 Mayıs İhtilali. İstanbul: Boyut Yayınları
- zbudun, F. (2005). Türk Anayasa Hukuku. Ankara: Yetkin Yayınları
- Umay, Z. (2009). Altan Gürman'ın Sanatında Değer ve G.rnm. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:4 S:95-105
- Uzun, A. (2014). 1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansımaları. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- stnipek, M. (2007). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e aęda Türk Sanatında Sergiler 1850-1950. İstanbul: Artes Yayınları
- Turhan, M. (1991), Siyasal Elitler. Ankara: Gündoęan Yayınları
- Turan, Ő. (1994). Türk Devrim Tarihi: Yeni Türkiye'nin Oluşumunu (1923-1938). Bilgi Yayınları zel Dizisi 28. Sayı: 3 No:1
- Türkdoğan, T. (2014). Sanat, Kültür ve Politika. (1. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Yasa Yaman, Z. (1998). 1950'li yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu. Toplum ve Bilim Dergisi. Sayı:79 S: 94-138
- Yetkin, . (1970). Siyasal İktidar Sanata Karşı. (1. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi

Bölüm 2

**JEAN-BAPTISTE DUVERNOY OP. 176
ALBÜMÜNDE YER ALAN ETÜTLERİN
GÜZEL SANATLAR LİSESİ PİYANO DERSİ
KAZANIMLARI BAKIMINDAN ANALİZİ**

Alper ER¹

¹ Alper ER, Öğr. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Orcid ID: 0000-0002-8394-0473

GİRİŞ

Mesleki Müzik Eğitimi ve Güzel Sanatlar Liseleri

Amacı, içeriği, hedef kitlesi, süresi, kapsamı ve derinliği diğerlerinden farklılaşabiliyorsa da mesleki müzik eğitimi, genel ve özengen müzik eğitimiyle birlikte bir bütün olarak “müzik eğitimi” ana başlığını oluşturan üç temel sacayağından biridir.

Mesleki eğitim, ilgili alanda uzmanlaşmaya yatkın ve istekli bireyleri, asgari bilgi ve beceriyle donanmış birer meslek insanı olarak yetiştirmek amacıyla verilen hizmet öncesi eğitimidir. Mesleki müzik eğitimi ise “... müzik alanının bütününü, bir kolunu ya da dalını...meslek olarak seçen... müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar” (Uçan, 2005: 32).

Mesleki müzik eğitimi günümüzde ağırlıklı olarak eğitim fakültelerinin müzik eğitimi ana bilim dallarında, güzel sanatlar fakültelerinde, devlet konservatuvarlarında, Türk müziği devlet konservatuvarlarında ve güzel sanatlar liselerinde farklı düzeylerde (ilkokul, ortaokul, lise ve lisans) ve kapsamda verilmektedir.

Lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitimi kurumlarına öğrenci yetiştiren, bu özelliğiyle de kendine has bir öneme sahip olan güzel sanatlar liseleri,

“...mesleki eğitim veren ortaöğretim kurumlarından. Burada öğrenim görmek isteyen öğrenciler ilköğretim kademesinin son sınıfında öğrenim görmek istedikleri güzel sanatlar lisesinin yetenek sınavına girerler ve başarılı oldukları takdirde öğrenim görmeye hak kazanırlar. Mezun olan öğrenciler çoğunlukla üniversitelerin öğretmen yetiştiren bölümlerine yerleştirilmektedirler. Bu nedenle güzel sanatlar lisesi mesleki resim ve müzik eğitimi veren ortaöğretim kurumları olarak ülkemizde sanat eğitimi veren kurumlar arasında önemli bir yere sahiptir” (Karabulut, 2014: 17).

Albuz’ a (1996: 193) göre ise güzel sanatlar liseleri, “...eğitim aldığı sanat dalında iyi yetişmiş, sanatçı kişiliğe sahip, alanında mesleki bilgi ve becerilerle donatılmış, kültürlü bireyler yetiştirmek ve bu bireyleri öncelikle, eğitim aldığı sanat alanının devamı niteliğinde olan bir yükseköğretim kurumuna hazırlamak gibi önemli görevleri üstlenmiştir”. Güzel sanatlar liselerinin, “...öğrencilere erken yaşta müzik eğitimine başlama şansı tanınması ve bu doğrultuda üniversitelerin ilgili bölümlerine hazırlayıcı bir eğitim sunması mesleki müzik eğitimi adına son derece önemlidir” (Apaydın, 2006: 6).

Öncelikle, “...güzel sanatlara yönelik programlar uygulanan yüksek öğretim kurumlarının buldukları yerler tercih edilmek suretiyle, güzel

sanatlar faaliyetlerine elverişli yerlerde...” (Yıldız’dan aktaran Yıldız, 2013: 5) açılması planlanan güzel sanatlar liseleri, örgün eğitime ilişkin 2019–2020 Milli Eğitim İstatistikleri Raporu’ na göre günümüzde 91 kurum ile hizmet vermektedir.

Kendine has özel amaçları ile 1989-1990 eğitim-öğretim yılından bu yana hizmet veren güzel sanatlar liselerinin ders programlarında zaman içerisinde çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Bu programlarda Türk dili ve edebiyatı, fizik, coğrafya gibi genel kültür derslerinin yanı sıra öğrencinin müzik sanatının dili ve bu dilin kullanımını hakkındaki bilgi ve becerisini geliştirici çeşitli alan derslerine de yer verilmiştir. Günümüzde ise müzik alanı için Talim ve Terbiye Kurulu’ nun 29.06.2016 tarih ve 43 sayılı kararı ile, 2016-2017 eğitim-öğretim yılından itibaren 9. sınıflardan başlamak ve kademeli olarak uygulanmak üzere ortaya konan program kullanılmaktadır. Genel kültür dersleri, seçmeli dersler ile rehberlik ve yönlendirme derisi hariç tutulduğunda bu programda yer alan alan eğitimi ile ilgili dersler Tablo 1’ de sunulmuştur.

Tablo 1. *Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Ders Programındaki Alan Dersleri*

Dersin Adı	9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf
Batı müziği teori ve uygulaması	2	2	2	2
Türk halk müziği teori ve uygulaması	-	-	2	2
Türk sanat müziği teori ve uygulaması	2	2	-	-
Piyano	1	1	1	-
Bağlama	-	1	1	1
Çalgı eğitimi	1	1	2	2
Çok sesli koro	-	2	2	-
Türk halk müziği koro	-	-	2	-
Türk sanat müziği koro	-	-	-	2
Çalgı toplulukları	-	-	4	4
Bilişim destekli müzik	-	-	-	2
Türk ve batı müziği tarihi	-	-	-	2
Bireysel ses eğitimi	-	1	-	-
Drama	-	-	-	2
Müzik kültürü	-	-	-	2
Türk islam musıkîsi	-	-	-	2
Türk dünyası müzikleri	-	-	2	-
Halk dansları ve müzikleri	-	-	2	-

Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı. (2016). *Haftalık ders çizelgeleri*. <http://ttkb.meb.gov.tr/www/haftalik-ders-cizelgeleri/dosya/6> sayfasından erişilmiştir.

Mesleki Müzik Eğitiminde Piyano Eğitiminin Yeri ve Önemi

Güzel sanatlar liselerinin programında yer alan alan derslerinden çalgı eğitimi ile ilgili olanlar diğer derslerde edinilen teorik bilgilerin uygulamaya dökülebilmesi ve bu sayede öğrencilere müzik yapma/müziği yaşama deneyimi sunması bakımından ayrı bir yere ve işleve sahiptir. Tunç'a (2016: 1) göre müziksel alan eğitiminin en önemli boyutlarından birini "... çalgı eğitimi oluşturmaktadır. Çalgı eğitimi, öğrencilere kavramsal, teknik ve müzikal boyutlarda davranış kazandırmanın yanında, öğrencinin çalgı becerisi ve müzik bilgisini geliştirerek, müzikal kimlik oluşturmasında da önemli bir süreçtir".

Çalgı eğitiminin bir boyutu olarak piyano eğitiminin mesleki müzik eğitimindeki yeri ve önemi ise çalgının hem yapısal özelliklerinden hem de kullanıma yönelik işlevselliğinden kaynaklanmaktadır. Avrupa müzik kültürüne ait genel dizinin hemen tüm seslerini içeren geniş bir ses skalasına sahip olması, sabit perdeli olması dolayısıyla düzgün akort edilmiş olması durumunda entonasyon sorunu yaşatmaması ve "...çözümlemeyi kolaylaştırıcı ve somutlaştırıcı tuş dizilimi..." (Durak, 2007: 7) piyanoyu vazgeçilmez kılmaktadır.

Bulut ve Gülsoy' a (2017: 438) göre

"...ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda çalgı eğitiminin temelini piyano eğitiminin oluşturduğu söylenebilir. Bu kurumların başında da lise düzeyinde mesleki müzik eğitiminin başlangıcı olan Güzel Sanatlar Liseleri (GSL) gelmektedir...Öğrencilerin, GSL'nin 9. sınıfında başlayan bu ders kapsamında ulaşmaları beklenen kazanımlar...orta öğrenimdeki piyano derslerinin temelini, piyano çalabilmenin genel niteliğini ve bu öğrenim sonunda yine 4 yıl sürecek olan lisans öğrenimlerindeki piyano eğitimlerinin düzeyini belirleyen kazanımlardır. Bu kazanımların tam olarak kazanılması orta öğretimden lisans öğretimine donanımlı ve hazır bir şekilde geçişin ön şartıdır".

Piyano eğitiminde öğrencinin belirlenen kazanımlara ulaşmasında fizyolojik uygunluk, çalgıya yönelik bilişsel, becerişsel ve duyuşsal hazır bulunuşluk, çalışmaya ayrılan süre ve ulaşılabilen imkânlar kadar çalışılacak egzersiz, etüt ve eserlerin seçimi de üzerinde titizlikle durulması gereken bir konudur. Zira öğrencinin düzeyi veya hedef gözetilmeden yapılan bir repertuar seçimi öğrencinin çalgıya yönelik tutumunu ve öz güvenini olumsuz yönde etkileyebileceği gibi boşa zaman ve emek kaybına ve hatta geri dönülmez ortopedik rahatsızlıklara sebep olabilir. Ertem (2011: 647-648) çalışılacak egzersiz, etüt ve eser seçiminin önemini şu ifadelerle dile getirmiştir: "Piyano eğitiminin hangi aşamasında olunursa olunsun istenilen davranışları, becerileri kazanma ve geliştirmede, beklenen hedeflere varmada en önemli araçlardan biri "repertuar"dır. Piyano eğitiminin başlangıç düzeyinden ileri düzeyine kadar her aşamasında öğrencinin dü-

zeyine uygun repertuvar seçimleri titizlikle yapılması gereken, en kritik konuların başında gelir”.

Çalgı Eğitiminde Etüt

Müzik sanatının diline ilişkin teorik bilgilerin uygulamaya dökülerek beceri haline gelmesini sağlamak amacıyla verilen çalgı eğitimi, büyük ölçüde performansa dayalı olan müzik sanatının ve müzik eğitiminin olmazsa olmaz bir parçasıdır. Müzik eğitimi alan kişi, müzikal tasarımları ancak bir çalgı vasıtasıyla ifade edebilir. Bu ifade edişin niteliği ise kişinin, çalgıyı kullanma becerisiyle doğru orantılıdır.

Kavram olarak “ön çalışma” anlamına gelen etüt, Cangal’ a (2004: 95) göre “Çalışarak ve araştırarak bir çalgı (ya da ses) üzerinde güçlülüğü arttırmak ve tekniği geliştirmek amacıyla...belli bir konu ele alınarak yazılmış parçalardır”. Say (2005: 556) ise etüdü şu ifadelerle tanımlamaktadır: “Müzik eğitiminde belirli zorlukları aşmak üzere hazırlanmış olan çalışma parçasına verilen ad. Solfej çalışmalarında ve ses müziğinde önemli yeri olan etüt, çalgı müziğinde sıradan bir parça olmanın üzerinde değer taşır: Çalgı tekniğini ustalık düzeyinde geliştirmeyi öngören, ama aynı zamanda müzikal kaliteye de önem veren olgun alıştıma parçalarına verilen ad”.

Çalgı eğitiminde kullanılan egzersiz ve diğer eserlerin yanı sıra etütler de, kişiyi istenen hedef davranışlara/kazanımlara ulaştırmada ayrı bir yere ve öneme sahiptir.

Problem Durumu

Mesleki müzik eğitiminin önemli bileşenlerinden olan piyano eğitiminde Fransız sanatçı Jean-Baptiste Duvernoy (1802-1880) tarafından bestelenen ve geçmişten günümüze piyano eğitimcileri tarafından kullanılagelen 176 opus numaralı metotta yer alan 25 etüdün incelenerek güzel sanatlar lisesi piyano dersi kazanımlarıyla ilişkilendirilmesi bu çalışmanın problem durumu olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

Ortaya konan problem durumunu ayrıntılı olarak inceleyebilmek adına şu alt problemler oluşturulmuştur:

1. J. B. Duvernoy Op.176 etüt albümünde yer alan eserlerin genel özellikleri nelerdir?
2. Öğrenciyi dokuzuncu sınıf piyano dersi kazanımlarına ulaştırmada, J. B. Duvernoy Op.176 etüt albümündeki eserlerin hangilerinden yararlanılabilir?
3. Öğrenciyi onuncu sınıf piyano dersi kazanımlarına ulaştırmada, J. B. Duvernoy Op.176 etüt albümündeki eserlerin hangilerinden yararlanılabilir?

4. Öğrenciyi on birinci sınıf piyano dersi kazanımlarına ulaştırmada, J. B. Duvernoy Op.176 etüt albümündeki eserlerin hangilerinden yararlanılabilir?

Amaç

Bu çalışma, Romantik dönemde yaşamış Fransız piyanist ve besteci Jean-Baptiste Duvernoy tarafından bestelenmiş 176 opus numaralı albümde yer alan yirmi beş etüdün genel özelliklerini belirlemek ve öğrencileri, piyano dersi öğretim programında yer alan kazanımlara ulaştırmada hangilerinden faydalanılabileceğini ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma,

1. J. B. Duvernoy Op. 176 etüt albümünün Edition Peters tarafından yayınlanan edisyonu,

2. Etütlerin genel özelliklerinin belirlenmesi aşamasında, araştırmacı tarafından önemli olduğu değerlendirilen özellikler,

3. Etütlerin piyano dersi kazanımlarıyla ilişkilendirilmesi aşamasında ise müzik teorisi ve piyano tekniğine ilişkin becerişsel kazanımlar ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Ortaya konan problem durumu ve amaç doğrultusunda “tanımlayıcı” özellikteki bu çalışma tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Karasar, 2009: 77).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada veriler belgesel tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Karasar’a (2009: 183) göre “...belgesel tarama, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsar”. Verilerin analiz edilmesi aşamasında ise doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi “Yazılı, görsel malzemenin toplanıp incelenmesi olarak tanımlanabilir. Hem nicel, hem de nitel araştırmalarda kullanılabilir” (Sönmez ve Alacapınar, 2013: 84). Turgut’ a (2012: 239) göre ise doküman analizi “...araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar”. Çalışmada elde edilen verilerin nicelleştirilmesinde ise betimsel istatistiğe ilişkin parametreler

(frekans ve yüzde) kullanılmıştır. "Evren ya da örnekleme oluşturan birimler üzerinden elde edilen verilerin organize edilmesi, özetlenmesi, onların adlandırılması, verilerin tümünü temsil edecek değerlerin bulunmasını içeren metotların tümüne betimsel istatistik denir" (Ural ve Kılıç, 2011: 80).

BULGULAR

Bu bölümde, araştırmaya konu edilen albümde yer alan yirmi beş etüt incelenerek sınırları belirlenen çerçevede genel özellikleri saptanmış; eserler, güzel sanatlar lisesi dokuzuncu, onuncu ve on birinci sınıf piyano dersi öğretim programında yer alan kazanımlarla ilişkilendirilmiş ve öğrencileri bu kazanımlara ulaştırmada hangilerinden yararlanılabileceği saptanarak elde edilen bulgular tablolaştırılmıştır.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

J. B. Duvernoy Op.176 etüt albümünde yer alan eserlerin ölçü yapısı, tonalitesi, temposu, eserlerde kullanılan artikülasyonlar ve gürlüğe ilişkin nüans terimleri aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 2. Albümde Yer Alan Eserlerin Genel Özellikleri

No	Tartı	Tonalite	Tempo	Artikülasyon	Nüans
1	4/4	C	allegro moderato	legato, non-legato	p, f, cresc., decresc., dim., rf
2	4/4	C	moderato	legato	p, mf, f, cresc.
3	4/4	C	moderato	legato	p, decresc.
4	4/4	C	moderato	legato	p, f, ff, cresc., decresc., dim.
5	4/4	G	allegro moderato	legato, non-legato	p, f, cresc., decresc.
6	4/4	G	andante	legato, portato	mf, decresc.
7	4/4	F	moderato	legato, staccato, tenuto	p, f, cresc., decresc., dim.
8	4/4	F	cantabile	legato, staccato, marcato, accent	p, f, decresc.
9	4/4	D	allegro moderato	legato	p, f, cresc.
10	4/4	D	andantino	legato, staccato, accent	p, f, cresc.

11	4/4	G	moderato	non-legato	p, mf, f, ff, cresc., decresc.
12	6/8	G	moderato	legato	pp, p, mf, f, cresc., dim.
13	4/4	C	allegro commodo	legato	p, f, cresc., decresc.
14	4/4	A	allegro moderato	legato	p, f, ff, cresc., decresc.
15	4/4	A	andantino	legato	p, mf, f, cresc., decresc.
16	4/4	G	allegretto	legato, non-legato, staccato, accent	pp, p, cresc., decresc., dim.
17	3/4	F	mouvement de valse	legato, staccato, marcato	p, mf, f, cresc., decresc.
18	3/4	a	allegretto	legato, staccato, portato, accent, marcato	p, f, cresc., decresc., dim.
19	4/4	B _b	andante	legato, non-legato, tenuto	f, cresc., decresc., dim.
20	4/4	G	allegro commodo	legato, non-legato	mf, f, cresc.
21	4/4	E _b	moderato	legato, non-legato, accent	p, mf, f, ff, cresc., decresc.
22	4/4	E _b	allegro ma non troppo	legato	p, f, cresc., decresc., dim.
23	2/4	C	allegretto	legato, staccato	p, f, cresc., decresc.
24	2/4	C	allegretto	legato, staccato, accent	p, f, cresc., decresc., dim.
25	6/8	F	fanfare	legato, non-legato, staccato, accent, marcato	pp, p, mf, f, ff, cresc., dim.

Tablo 2' de sunulan bulgulara bakıldığında 4/4' lük tartının 19 (%76), 3/4' lük, 2/4' lük ve 6/8' lik tartıların ise 2' şer eserde (%8) kullanıldığı belirlenmiştir. Piyano dersi kazanımlarına bakıldığında albümde yer alan etütlerin hemen hepsinin ölçü yapıları bakımından derslerde kullanılabilir olduğu görülmektedir.

Tonalite bakımından albümde yer alan etütlerin 7 tanesinin (%28) do majör; 6 tanesinin (%24) sol majör; 4 tanesinin (%16) fa majör; 2 tanesinin (%8) re majör; 2 tanesinin (%8) la majör; 2 tanesinin (%8) mi bemol majör; 1'er tanesinin (%4) ise si bemol majör ve la minör tonunda bestelendiği görülmektedir. Kazanımlarla karşılaştırıldığında albümde yer alan etütlerin tonalite bakımından, büyük ölçüde kullanılabilir olduğu söylenebilir.

Albümde yer alan eserlerin 7 tanesi (%28) “moderato”; 4 tanesi (%16) “allegro moderato”; 4 tanesi (%16) “allegretto”; 2 tanesi (%8) “andante”; 2 tanesi (%8) “andantino”; 2 tanesi (%8) “allegro comodo”; 1’er tanesi (%4) “cantabile”, “fanfare”, “mouvement de valse” ve “allegro ma non troppo” belirteçleriyle tempolandırılmıştır. Piyano dersi kazanımlarında çalışılan eserlerin temposuna dair bir ifadeye rastlanmamaktadır. Ancak bir çoğunun orta hızda tempolara sahip olduğu düşünüldüğünde albümde yer alan eserlerin tempo bakımından büyük ölçüde kullanılabilir olduğu değerlendirilmektedir.

Albümde yer alan etütlerin hemen hepsinde birden çok artikülasyon tekniğine yer verildiği görülmektedir. Bu tekniklerden “legato” etütlerin 24’ünde (%96); “staccato” etütlerin 9’unda (%36); “non-legato” etütlerin 8’inde (%32); “accent” etütlerin 7’inde (%28); “marcato” etütlerin 4’ünde (%16); “tenuto” etütlerin 2’inde (%8); “portato” etütlerin 2’inde (%8) kullanılmıştır. Piyano dersi kazanımlarında bu tekniklerden yalnızca “legato”, “non-legato” ve “staccato” tekniklerine yer verilmiştir. Ancak ders kitapları incelendiğinde, çalışmaya konu olan albümdeki eserlerde kullanılan birçok tekniğin bu kitaplarda yer alan eserlerde de kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla kullanılan artikülasyonlar bakımından da albümde yer alan etütlerin bir çoğunun piyano derslerinde kullanılabilir olduğu düşünülmektedir.

Albümde yer alan etütler, kullanılan nüans terimleri bakımından incelendiğinde “pianissimo” (pp) teriminin 3 eserde (%12); “piano” (p) teriminin 22 eserde (%88); “mezzoforte” (mf) teriminin 9 eserde (%36); “forte” (f) teriminin 22 eserde (%88); “fortissimo” (ff) teriminin 4 eserde (%16); “crescendo” (cresc.) teriminin 22 eserde (%88); “decrescendo” (decresc.) teriminin 18 eserde (%72); “diminuendo” (dim.) teriminin 10 eserde (%40); “rinforzato” (rf) teriminin ise 1 eserde (%4) kullanıldığı belirlenmiştir. Piyano dersi kazanımları incelendiğinde, kullanılan nüans terimleri bakımından da albümde yer alan eserlerin büyük ölçüde piyano derslerinde kullanılabilir olduğu görülmektedir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

J. B. Duvernoy Op.176 etüt albümündeki eserler ile piyano dersi dokuzuncu sınıf kazanımlarının incelenip karşılaştırılması neticesinde, öğrencileri bu kazanımlarına ulaştırmada hangi eserlerden yararlanılabileceği saptanarak aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 3. *Albümde Yer Alan Eserlerin Dokuzuncu Sınıf Kazanımlarıyla İlişkilendirilmesi*

Ünite 1. PİYANO EĞİTİMİNDE TEMEL BECERİLER		
Konu 1. Temel Davranışlar ve Kavramlar		
Kazanım No	Kazanım	Eser No
9.1.1.3	Birlik, ikilik, dörtlük nota ve sus değerlerini kullanır	11
9.1.1.7	Siyah ve beyaz tuşları her iki elde kullanır	5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25
9.1.1.11	Sekizlik nota değerini etüt ve eserler yardımı ile uygular	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24
Ünite 2. PİYANO EĞİTİMİNDE TEMEL TEKNİKLER		
Konu 1. Temel Teknikler ve Gam Çalışmaları		
Kazanım No	Kazanım	Eser No
9.2.1.2	Legato tekniğini etüt ve eserler yardımı ile uygular	2, 3, 4, 9, 12, 13, 14, 15, 22
9.2.1.3	Her iki elde 3-1 ve 4-1, 1-3 ve 1-4 parmak geçişlerini uygular	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 23
9.2.1.4	Do ve sol majör dizilerini ters yönde önce bir sonra iki oktav genişliğinde uygular	-
9.2.1.6	Sol elde akor ve arpej tekniğini sağ eldeki melodi ile birleştirerek uygular	1, 2, 4, 5, 6, 9, 10, 15, 17, 18, 21
9.2.1.9	Do ve sol majör dizilerini paralel yönde önce bir sonra iki oktav genişliğinde uygular	-
9.2.1.15	Temel nüans terimlerini etüt veya eserler yardımı ile uygular	2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24

Albümde yer alan etütler incelendiğinde, yalnızca birlik, ikilik, dörtlük nota ve sus değerlerinin kullanıldığı 1 etüt (%4); her iki elde siyah ve beyaz tuşların kullanıldığı 19 etüt (%76); birlik, ikilik ve dörtlük değerlerin yanında sekizlik değerlerin de kullanıldığı 22 etüt (%88); yalnızca “legato” tekniğinin kullanıldığı 9 etüt (%36); 1-3/3-1 veya 1-4/4-1 parmak geçişlerinin kullanıldığı 18 etüt (%72); sol eldeki akor veya arpej tekniğine sağ elde melodinin eşlik ettiği 11 etüt (%44); yalnızca temel nüans terimlerinin kullanıldığı 18 etüt (%72) belirlenmiştir. Do ve sol majör dizilerinin her iki elde paralel veya ters yönde kullanıldığı müzikal yapılara ise etütlerin hiçbirinde rastlanmamıştır.

Yapılan inceleme neticesinde elde edilen bulgular incelendiğinde, albümde yer alan etütlerin birçoğunun piyano dersi dokuzuncu sınıf kazanımlarıyla ilişkilendirilebilir olduğu; öğrencileri söz konusu kazanımlara ulaştırmada kullanılabileceği görülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

J. B. Duvernoy Op.176 etüt albümündeki eserler ile piyano dersi onuncu sınıf kazanımlarının incelenip karşılaştırılması neticesinde, öğrencileri bu kazanımlarına ulaştırmada hangi eserlerden yararlanılabileceği saptanarak aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 4. *Albümde Yer Alan Eserlerin Onuncu Sınıf Kazanımlarıyla İlişkilendirilmesi*

Ünite 1. PİYANO EĞİTİMİNDE TEKNİK GELİŞİM		
Konu 1. Seslendirme Teknikleri ve Kavramlar		
Kazanım No	Kazanım	Eser No
10.1.1.2	Non-legato tekniğini etüt ve eserler yardımı ile uygular.	11
10.1.1.4	Onaltılık ¼ nota değerini etüt ve eserler yardımı ile uygular	-
10.1.1.6	Legato ve non-legato tekniklerini etüt ve eserler yardımı ile bir arada kullanır	1, 5, 20
10.1.1.8	5/8'lik ve 6/8'lik ölçü biçimlerini etütler yardımı ile uygular	12
10.1.1.9	Üçleme nota biçimini öğrendiği diğer nota biçimleri ile birlikte kullanır	-
10.1.1.10	Sağ elde akor ve arpej tekniğini sol eldeki melodi ile birleştirerek uygular	4, 13, 19, 20, 22
10.1.1.12	Senkop nota biçimini öğrendiği diğer nota biçimleri ile birlikte uygular	-
Ünite 2. PİYANO EĞİTİMİNDE REPERTUVAR		
Konu 1. Gam ve Repertuar Çalışmaları		
Kazanım No	Kazanım	Eser No
10.2.1.1	Fa majör gamını paralel yönde önce bir sonra iki oktav genişliğinde uygular	-

Albümdeki eserlerin 1 tanesinin (%4) yalnızca “non-legato” tekniğini içerdiği; 3 tanesinin (%12) yalnızca “legato” ve “non-legato” tekniklerini içerdiği; 2 adet 6/8' lik ölçüde olanlardan 1 tanesinin (%4) geçmiş öğrenmeleri içerdiği; 5 tanesinde (%20) sağ elde akor veya arpej tekniğine sol elde melodinin eşlik ettiği müzikal yapıların kullanıldığı saptanmıştır. Önceki öğrenmeleri içeren ve on altılık nota değerlerinin kullanıldığı, üçleme ve senkop nota biçimlerinin kullanıldığı ve her iki elde paralel yönde fa majör dizinin kullanıldığı esere ise rastlanmamıştır.

Albümde yer alan eserlerin, müzik teorisi ve piyano tekniğine ilişkin becerişsel kazanımlar dikkate alınarak incelenmesi neticesinde güzel sanatlar lisesi onuncu sınıf piyano derslerinde kısmen kullanılabilir olduğu belirlenmiştir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

J. B. Duvernoy Op.176 etüt albümündeki eserler ile piyano dersi on birinci sınıf kazanımlarının incelenip karşılaştırılması neticesinde, öğrencileri bu kazanımlarına ulaştırmada hangi eserlerden yararlanılabileceği saptanarak aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 5. *Albümde Yer Alan Eserlerin On Birinci Sınıf Kazanımlarıyla İlişkilendirilmesi*

Ünite 1. PİYANO EĞİTİMİNDE TEKNİK GELİŞİM		
Konu 1. Seslendirme Teknikleri ve Kavramlar		
Kazanım No	Kazanım	Eser No
11.1.1.2	Staccato tekniğini yeni etüt ve eserlere uyarlar	-
11.1.1.3	Legato ve staccato tekniklerinin birlikte kullanıldığı eserleri seslendirir	7, 8, 10, 16, 17, 23, 24, 25
11.1.1.7	Mordan tekniğini yeni etüt ve eserlere uyarlar	-
11.1.1.9	Trill tekniğini yeni etüt ve eserlere uyarlar	-

Ünite 2. PİYANO EĞİTİMİNDE REPERTUVAR

Konu 1. Gam ve Repertuar Çalışmaları

Kazanım No	Kazanım	Eser No
11.2.1.4	Eserler üzerinde dinamikleri uygular	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24
11.2.1.5	Re majör gamını paralel yönde önce bir sonra iki oktav genişliğinde uygular	-

Albümdeki eserlerin 8 tanesinde (%32) yalnızca “legato” ve “staccato” tekniklerinin birlikte kullanıldığı; 18 tanesinde (%72) temel ve dinamik nüans terimlerinin kullanıldığı saptanmıştır. Yalnızca “staccato” tekniğinin kullanıldığı, “mordan” ve “trill” tekniklerinin kullanıldığı ve paralel yönde re majör dizi kalıbının kullanıldığı esere ise rastlanmamıştır.

Yapılan inceleme neticesinde albümde yer alan eserlerin on birinci sınıf piyano dersi kazanımlarının birçoğu ile ilişkilendirilemediği, dolayısıyla derslerde kısmen kullanılabilir olduğu belirlenmiştir.

SONUÇ

Çalgı eğitiminde diğer egzersiz ve eserlerin yanında, çalışılmak üzere seçilen etütlerin de önemi büyüktür. Yönelik olduğu çalgının icrasında kullanılan bir veya birkaç tekniğe odaklanan ve müzikal gücü yüksek

etütlerin özenle seçilip çalışılması, kişiye hem becerişsel hem de sanatsal anlamda olumlu katkı sağlayacaktır.

Romantik dönemde yaşamış Fransız besteci ve piyanist Jean-Baptiste Duvernoy' un 176 opus numaralı etüt albümünde yer alan eserlerin genel özelliklerinin belirlenmesinin yanısıra bu eserleri güzel sanatlar lisesi dokuzuncu, onuncu ve on birinci sınıf piyano derslerinin öğretim programında yer alan müzik teorisi ve piyano tekniğine ilişkin becerişsel kazanımlarla ilişkilendirerek bu derslerde hangilerinden yararlanılabileceğini ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilen bu çalışma neticesinde, söz konusu etütlerin dokuzuncu sınıf piyano derslerinde büyük ölçüde, onuncu ve on birinci sınıf piyano derslerinde ise kısmen kullanılabilir olduğu belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Albuz, A. (1996, Kasım). *AGSL müzik bölümlerinde uygulanan müziksel işitme-okuma dersinin önemi içeriği ve sorunları*. 1. Ulusal Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümleri Sempozyumu' nda sunulmuş bildiri, Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Apaydın, K. (2006). *Anadolu güzel sanatlar liseleri müzik bölümü öğrencilerinin müziksel işitme- okuma-yazma dersinde karşılaştıkları sorunlar ve çözüm önerileri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/sayfasından> erişilmiştir.
- Bulut, D. & Gülsoy, Y. (2017), “Güzel Sanatlar Liseleri Piyano Dersi Öğretim Programlarına Yönelik Bir İnceleme”, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 437-452.
- Cangal, N. (2004), *Müzik Formları*. Arkadaş Yayınevi.
- Durak, Y. (2007), *Piyano Öğretim Programı Model Önerisi ve Uygulamadaki Görünümü*. (Doktora Tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Ertem, Ş. (2011), “Orta Düzey Piyano Eğitimi İçin Repertuvar Seçme İlkeleri”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19(2), 645-652.
- Karabulut, G. (2014). *Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Öğrencilerinin Çalgıya Yönelik Benlik Alguları ile Genel Benlik Sayguları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi – Besteciler, Yorumcular, Eserler ve Kavramlar*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sönmez, V., & Alacapınar, F. G. (2013). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Anı Yayıncılık
- Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı (2016). *Haftalık ders çizelgeleri*. <http://ttkb.meb.gov.tr/www/haftalik-ders-cizelgeleri/dosya/6> sayfasından erişilmiştir.
- Tunç, T. (2016). *Piyano Öğretiminde Türk Müziği Kaynaklı Kontrpuantal Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Bir Çalışma Modeli*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Turgut, Y. (2012). Verilerin kaydedilmesi, analizi, yorumlanması: nicel ve nitel. A. Tanrıöğen (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri içinde* (s.191-248). Anı Yayıncılık.
- Uçan, A. (2005), *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar – İlkeler - Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum* (3. Baskı). Evrensel Müzikevi.

- Ural, A., & Kılıç, İ. (2011). *Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS ile Veri Analizi*. Detay Yayıncılık.
- Yıldız, F. (2013). *Müziksel işitme okuma ve yazma derslerindeki makamsal dizilerin öğretiminde Sefai Acay yaklaşımının kullanılabilirliği*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> sayfasından erişilmiştir.

Bölüm 3

UZAKTAN EĞİTİM YOLUYLA ÇEVİRİM İÇİ PIYANO EĞİTİMİ

M. Devrim BABACAN¹

Ezgi BABACAN²

1 Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü email: devrimbabacan@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4286-9455>

2 Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü email: ezgibabacan@hotmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3175-6017>

Giriş

Eğitim, gelişen ve değişen süreçle birlikte yeni ihtiyaçlara hizmet edebilecek şekilde planlanmakta ve uygulanmaktadır. Günümüzde teknolojiyle bağlantılı olarak yaşam biçimimiz de değişmektedir. Bu değişimler alternatif eğitim yaklaşımlarını da beraberinde geliştirmektedir. Dünyada pek çok alanda yaygın olarak kullanılan uzaktan eğitim modeli de örgün eğitimin bir parçası olarak eğitime destek olmaktadır. Bununla birlikte salgın, savaş, doğal afetler gibi olağanüstü durumlar söz konusu olduğunda, tıpkı yaşadığımız pandemi süreci gibi, örgün eğitimin yapılamadığı durumlarda uzaktan eğitim sürece çok büyük katkı sağlayabilmektedir (Düzgün ve Sulak, 2020:622).

Pandemi süreci sadece örgün eğitimi değil yaşamın her alanında insanlara büyük kısıtlamalar getirmiş, dünya ile paralel ülkemizde de iş ve sosyal yaşam asgari koşullarda devam edebilmiştir. Bu süreç içerisinde İspanyol halkının müzik etkinliklerine katılımı, müziği nasıl kullandıkları ve iyi oluş hali ile ilgili araştırma yapan Cabedo-Mas, Arriaga-Sanz ve Moliner-Miravet (2021), katılımcıların dinleme, şarkı söyleme, dans etme veya bir çalgı çalma gibi müzikal faaliyetlere ayırdıkları sürede bir artış olduğunu, pandemi süreciyle başa çıkmak için müziği kullandıklarını, müziğin rahatlamalarına, kaçmalarına, ruh hallerini yükseltmelerine veya onlara arkadaşlık etmelerine yardımcı olduğu ortaya çıkmıştır.

Benzer başka bir çalışmada pandemi sürecinde sanat eğitiminin durumunu irdeleyen Jhoseph (2020), sosyal-duygusal refah, akademik başarı, bilişsel gelişim, sağlık ve tüm öğrenciler için eğitimin temel bir parçası olarak sanat eğitiminin, dünya çapında kültür, çeşitlilik, yaratıcılık ve insanlığa sahip tüm halkların temel ihtiyacı olduğu için hayatta kalması ve gelişmesinin önemini belirtmiştir. Bu sonuçlar pandemi sürecinde sanat eğitiminin yaşantımızda sosyal ve duygusal olarak iyi oluşumuzla ne kadar bağlantılı olduğunu ortaya koymaktadır.

Habe, Biasutti ve Kajtna (2021) müzik ve spor gibi uygulamaya dayalı alanlar için pandemi sürecini inceleyen araştırmaların ağırlıklı olarak öğretmenlerinin bilgi ve iletişim teknolojisi yeterlilikleri hakkındaki algılarını, enstrümantal ve sesli uygulama için uzaktan öğrenmenin zorluklarını ve ilk COVID-19 sırasında müzik okullarında uzaktan öğrenmenin sınırlılıklarını incelediğini belirtmiştir. Sonuç olarak müzik öğretmenlerinin canlı performans, toplu müzik etkinliklerine, çalgıya yönelik duruş, teknik performans, tonlama, yorumsal performans ve ses üretiminin kalitesine yönelik çeşitli sorunlarla karşılaştığını ifade etmiştir.

Avcı'ya göre (2020:279) pandemi sürecindeki uzaktan eğitim uygulamalarındaki önemli noktalardan biri, dünyayı kocaman bir müzik sınıfına dönüştüren bu dijital teknopedagojik müzik yazılımlarının ve cihazlarının

henüz her müzik öğretmeni tarafından yeterince kullanılmamasıdır. Bununla birlikte gelen bir de yanlışlı bulunmaktadır. Bu da müzik eğitiminde teknoloji denildiğinde akla yalnızca “müzik teknolojilerinin” geliyor olmasıdır. Hâlbuki müzik teknolojileri, müzikoloji dalı altında okutulan ve teknolojik cihazlar aracılığıyla müzik yapılmasına olanak sunan bir alandır. Ancak “Dijital Teknopedagojik Müzik Eğitimi” temelinde müzik eğitimi olan, teknopedagojik araçlar ve yöntemler ile müzik eğitiminin verilmesini amaçlayan, yeni bir eğitim alanıdır. Teknolojinin müzik alanında kullanımına yönelik Mustul ve Yüksel (2016) araştırmaları sonucunda İnternet kaynaklarının müzikte performans sürecine katkı sağlayan, motivasyonu artıran bir kaynak olduğunu ve müzik öğretmeni adaylarının çalgı eğitimi performansı sürecinde aktif şekilde öğrenme materyali olarak kullanmaları ve verim alabilmeleri eğitimde olumlu bir sonuç yaratacağını belirtmiştir.

İngiltere’de ISM tarafından yapılan (Underhill, 2020) araştırmada 1300 müzik öğretmeniyle yapılan anket sonuçlarına dayanarak ilkökul öğretmenlerinin %68’i ve ortaokul öğretmenlerinin %39’u pandemi sonucu olarak müzik eğitiminde bir azalma olduğunu, ilkökulların %72’sinde ve ortaokulların %66’sında ders dışı müzik hiç yer almadığı ve ilkökulların %35’inde ve ortaokulların %28’inde yüz yüze çalgı dersleri devam etmediği ortaya çıkmıştır. Bu duruma göre okullarda, sanat merkezlerinde, müzik toplulukları ve organizasyonlardaki çalgı derslerinde önemli oranda düşüş olduğu bildirilmiştir. Yine yakın zamandaki ISM raporuna göre, okulda ve evde uygun teknolojilere ve uzman öğretime erişimi sağlayan öğrencilerin önemli zorluklarla karşılaştığını, eğitimde erişim ve fırsat eşitsizliğinin olduğunu (Ofsted, 2020; Aktaran: Daubney ve Fautley, 2021) bildirilmiştir. Daubney ve Fautley’e (2021) göre yine de müzik eğitiminin önemi ve gücü, özellikle devlet okullarındaki eğitim alan gençler için, tek başına müziğin çok ötesine geçmektedir.

Mevcut araştırmalar pandemi öncesinde bile müzikte teknoloji bağlantılı kaynakların kullanımındaki verimliliği, uzaktan eğitimin katkısını ve pandemi sürecindeki işleyişin önemini ortaya koymaktadır. Bilindiği gibi Covid-19 nedeniyle tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de pandemi süreci var olmuş ve yükseköğretim kurumları bu süreçte uzaktan eğitim yoluyla öğretim planlarına devam etmiştir. Hepimiz için yeni olan bu durumun üstesinden gelmek için, dünyada yapılan farklı uygulama örneklerini her yönüyle tanımak, işleyişi öğrenmek ve karşılaşılan sorunlara çözüm üretmek üzere yapılan alan araştırmaları, bundan sonraki süreçte eğitime katkı sağlamak açısından önemli görülmektedir. Bu nedenle bu araştırmada bir önceki dönemde ve devam eden bu süreçte araştırmacılar tarafından uygulanmakta olan piyano eğitimi süreci basamaklandırılarak incelenmiştir. Bu noktada öncelikle uzaktan eğitimi asgari koşullarda yü-

rütebilmek için kurumun, öğretim elemanı ve öğrencilerin teknolojik alt yapı koşulları önemlidir. Araştırmada ele alınan işleyiş ve süreç ile bu sürecin getirdiği yaşanan problemler mevcut araştırmalarla tartışılmıştır.

Yöntem

Covid-19 nedeniyle yaşanan pandemi döneminde çevrim içi olarak yapılan piyano eğitimi sürecini irdeleyen bu araştırma, tematik olarak incelenen derleme bir çalışmadır. Araştırmada çevrim içi ders sürecinin gerektirdiği kurumsal altyapı olanakları, teknolojik, müzikal donanım ile derse hazırlık aşaması, dersin işleniş süreci ve karşılaşılan problemler tematik olarak incelenerek yaşanan durum ele alınmış ve piyano eğitiminin uzaktan eğitim yoluyla nasıl yürütüldüğü, hangi sorunlarla karşılaşıldığı ve nasıl çözümler üretildiği betimsel yaklaşımla açıklanmıştır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma bir kurum ve iki piyano eğitimcisinin yaşadıklarından yola çıkarak kendi sınırlılıkları çerçevesinde ele alınmıştır. Ayrıca öğrenci deneyim ve düşüncelerinden yoksundur ve genellenebilir bir durum niteliği oluşturmamaktadır.

Bulgular ve Yorum

1) Kurumsal altyapı

Covid-19 salgının ortaya çıkışıyla yüz yüze yapılan derslerin yarattığı tehlike ve hastalığın yayılma riskine karşılık, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye’de de geniş önlemler alınmıştır. Aynı sebeple Yüksek Öğretim Kurumu, dolayısıyla üniversitelerimiz, hızlı bir şekilde uzaktan eğitime geçme kararı almıştır. Farklı üniversitelerdeki pek çok müzik eğitimi bölümü uzaktan eğitim için Adobe Connect, Bandicam, Zoom ve Skype gibi çevrim içi ya da çevrim dışı uzaktan eğitim yapabilecekleri programları tercih etmiştir. Uzaktan eğitim için kullanılacak platform arayışı sonucunda Adobe Connect uygulaması ile üniversitede yer alan bütün bölümler ve teorik ve uygulama dersleri senkron ve yüz yüze eğitime başlamıştır. Müzik bölümü, bir dönem için dört ayrı sanal sınıfla lisans ve lisansüstü derslerin tamamını yüz yüze (senkron) yapmaya çalışmıştır. Ülkemizdeki üniversitelerin pek çoğu bu uygulamalarla eğitim sürecini planlamış ve bazı dersler canlı, yüz yüze, senkron şekilde, bazıları ise öğrencilerin istediği zaman izleyerek katılabildiği asenkron şekilde yapılmıştır. Teorik ve uygulamalı derslerde yapılan uygulamaların sonuçları aynı yıl içerisinde hem kurumlar hem de araştırmacılar tarafından irdelenmiştir. Bu sonuçların bazıları uygulama bazında, bazıları teknoloji ile bağlantılı, alt yapı kaynaklı çeşitli sorunlar ortaya koymuştur (Sağır, Eden ve Şallıel 2014; Akyürek, 2020; Akyürek, 2020; Özer ve Üstün 2020, Avcı, 2020; Sakarya ve Zahal, 2020; Kesendere, Sakin ve Acar 2020).

2) Derse Hazırlık Aşaması ve Teknolojik/Müzikal Ekipman

Teknolojiyle direkt bağlantılı bu sürece hazırlıksız yakalanan ancak hazırlanmaya çalışan eğitimci ve öğrenciler, uzaktan eğitime hızlı bir adaptasyon süreci geçirmiş, bağlı olduğu eğitim koşullarını sağlamaya çalışmıştır. Bu noktada çoğunlukla uygulamalı eğitim sağlayan müzik eğitimi kurumları, farklı sorunlarla yüz yüze gelmiştir. Çalgı eğitiminin ağırlıkta olduğu ve pek çok dersi çalgı ile uygulamalı yapılan bu kurumlarda öğrencilerin kendi çalgıları dışında ses eğitimi, işitme eğitimi, armoni ve piyano gibi derslerde çalışabilmek için piyanoya ihtiyaç duyulmuştur.

Müzik bölümü öğretim elemanları ve öğrencileri olarak gerek teknolojik gerekse ekipman olarak hazırlık yapmış, salgın döneminde gerçekleştirilecek olan uzaktan eğitime iyi bir şekilde hazırlanmaya çalışmıştır. Öğrencilerden kendi çalgılarını yanlarında bulundurmaları ve iyi bir İnternet bağlantısına sahip olmaları, piyano dersleri için ise bir piyano, mümkün değilse bir dijital piyano, o da mümkün değilse en az 5 oktava sahip bir elektronik klavye edinmeleri istenmiştir. Hem öğrencilerin hem de öğretim elemanlarının, 480p'den aşağı kalitede olmayacak bir kamera ve mikrofona, bir akıllı telefon veya bilgisayar ve en az 5 ilâ 8 Mbit arasında değişen hızda bir İnternet bant genişliğine ihtiyaç duymuşlardır. Bu noktada kurumlar genellikle öğrencilerin ve öğretim elemanlarının asgari koşullarını düşünerek hareket etmeye çalışmıştır.

3) Ders İşlenişi ve Bireysel Çalışma Süreci

Üniversite tarafından sağlanan altyapı programına öğretim elemanı ve öğrenciler her ders için ayrı ayrı kaydedilmiş, bu sayede sanal program ile her öğrencinin hangi derse saat kaçta girebileceği kesinleştirilmiş, dönemin tamamı programlı bir şekilde sisteme yüklenmiştir. Programda açılan her sınıfın dersi öğrencilere örgün eğitimdeki gibi canlı, yüz yüze şekilde ve kayıt altına alınarak işlenmesine olanak sağlayacak şekilde planlanmıştır. Bununla birlikte yazılım, canlı ders işlenişi sırasında ders notlarının, notaların, belgelerin ve ders içeriğinde yer alan video görüntüleri ve ses kayıtlarının paylaşımına da olanak sağlamıştır.

Dersler, zamanı geldiğinde sitedeki adresler tarafından tetiklenerek Adobe Connect yazılımı aracılığıyla sanal sınıflar açılarak dersler yürütülmüştür. Karşılıklı yazışma, sesli ve görüntülü görüşme bu derslerde mümkün olabilmektedir. Ayrıca her dersin kaydedilmesi de mümkün ve zorunludur. Öğretim elemanları ev veya iş yerlerinden, öğrenciler ise buldukları şehir veya evlerinden derse girebilmiş, öğretmen ve öğrenciler kamera ve mikrofon yardımıyla aynı anda dersi yürütmüştür. Çalgı eğitiminin tamamı gibi piyano eğitimi de hem öğrenci hem eğitimci piyano başında, karşılıklı çalarak, eser üzerindeki düzeltmeleri, istenilen ayrıntıları çalışmışlardır. Üzerinde çalışılan konuya göre video örnekleri

izletilebilmekte veya söz konusu eser veya etüt, öğretmen tarafından canlı olarak çalınabilmekte, karşılıklı diyalogla konu üzerinde tartışma yapılabilmektedir. Vize ve final sınavları ise yine program içindeki yazılım yardımıyla öğrenciden ödev, ses kaydı, video kaydı vb. dönütler alınarak gerçekleştirilmiştir. Bireysel çalışma süreçleri öğrencilerin canlı derslerde birebir çalışarak, sonrasında istediğinde kayıtları tekrar izleme fırsatıyla egzersizlerini tekrarlayarak gerçekleşmiştir.

4) Karşılaşılan Problemler

Bu süreçte gerek eğitimci, gerekse öğrenci tarafından programın ders adresi tıklandığında üniversite ile Adobe arasındaki olası bir bağlantı problemi sanal sınıfın oluşmasında bazı aksaklıklara sebep olabilmektedir. Bu sorun, sanal sınıfın doğru şablonunda açılmamasına veya öğretmen-öğrenci buluşmasının aksamasına sebep olabilmektedir. Yine başka bir sıkıntı ise öğrenci ya da öğretmenin İnternet bağlantısı kaynaklı, görüntü ve ses senkronunun olmaması, sesin veya görüntünün geç gitmesi ya da ara sıra donması ders bütünlüğünü bozmakta, piyano çalarak gösterme ya da öğrencinin çalması sırasında kopukluk ve anlaşılmazlık yaşanmasına sebep olmaktadır. Bu problemler için, İnternet bağlantılarının iyileştirilmesi ve özellikle evde dersleri yürüten öğrenci ve öğretmenlerin Wi-Fi yerine modeme kabloyla bağlantı yapmaları çözüm adına etkili adımlar olabilir. Bunun yanı sıra kişilerin İnternet bağlantısındaki anlık veya genel aksaklıklar sebebiyle gibi genel sorunlar da söz konusudur. Kurumun bütün eğitimlere teknoloji destekli eğitim seminerleri vermesine rağmen alana özel uzaktan eğitim içerisinde eğitimler mevcut öğretim stratejilerini kullanmaya çalışmış ya da yeni stratejiler oluşturmaya çalışmışlardır.

İkincil en önemli sorunlardan birisi çoğunlukla öğrencilerin evlerinde piyano bulunmaması, derslerin çoğunlukla 5 oktavlık, tuşe hassasiyeti olmayan klavyeler ile yapılması olmuştur. Eğitimler her ne kadar eser seçimlerinde dikkat etse de 5 oktavlık elektronik klavyeler ders için yeterli gelmemiştir. Bu sebeple bu dönemde tuşe hassasiyeti, tını farklılıkları gibi özellikler ders kapsamı içerisinde çok ayrıntılı düşünülmemiştir. Online piyano eğitimde karşılaşılan diğer bir sorun dersi ilk defa alacak olan öğrenciler ve piyano eğitimi başlangıç aşamasında olan öğrenciler olmuştur. Müzik eğitimi programına farklı seviyelerden öğrenciler gelebilmektedir. Pandemi öncesi tanıdığı öğrenciler için eğitimci, ders öğretim stratejilerini rahat belirlerken, yeni tanıdığı ve hiç birebir ders yapmadığı öğrenci için bazı zorluklarla karşılaşabilmektedir. Özellikle başlangıç aşamasında el, kol ve bilek duruşu ve hareketlerinin kontrolünü yapabilmek eğitimci için önemlidir. Bununla birlikte staccato, non-legato gibi farklı teknikleri, tını farklılıklarını çevrim içi anlatarak, hissetmesini sağlamak zorlayıcı olmaktadır. İleri seviyelerdeki öğrenciler için bu durum nispeten daha kolay olmaktadır.

Pandemi koşullarının piyano dersi için getirdiği olumlu boyutlardan birisi derslerin kayıt altına alınarak öğrencinin tekrar tekrar dinleme fırsatının olmasıdır. Böylelikle haftada bir kez yapılan dersin etkisi tekrar dinlemelerle daha da uzun olmakta, öğrenci anlatılan konuları ve öğretmeninin çalışı sırasındaki uyarıları hatırlayabilmektedir. Çevrim içi sınav için anlık performansın ses kesilmeleri vb. nedenlere bağlı olarak öğrencilerin piyano eserlerini kayıt altına alarak göndermeleri özellikle öğrenciler açısından diğer bir olumlu sonuç oluşturmaktadır. Bu sayede öğrenciler iyi performans kaydı almak için hem daha fazla çalışmakta hem de daha iyi notlar alabilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Tüm dünyada olduğu gibi Covid-19 nedeniyle Türkiye’de de pandemi sürecinde tüm kurumlar gibi yükseköğretim kurumları uzaktan eğitim yoluyla öğretim programlarına devam etmiştir. Bu çalışma ile müzik öğretmenliği programı içerisinde yer alan piyano eğitiminin uzaktan eğitim yoluyla nasıl yürütüldüğü, hangi sorunlarla karşılaştığı ve nasıl çözümler üretildiği ele alınmıştır. Online piyano eğitimi sürecinde karşılaşılan problemler ve çözüm önerileri için, ilk olarak sadece kurumun değil, öğrencilerin de sağlıklı ve hızlı İnternet alt yapısına sahip olması için ülke genelinde online eğitim altyapısı oluşturulması önemlidir. Bununla birlikte kurumsal altyapı ve derslerin sanal sınıf programları ile bunların sisteme girilmesi gibi işlemlerin daha sistematik yapılması önerilmektedir. Çünkü aksayan her ders için senkron, yüz yüze eğitim yapılamamakta ve tekrar telafi programı oluşturmakta zorlanılmaktadır. Çalgı eğitimi genelinde önemli bir problem olarak karşımıza çıkan İnternet bağlantılı başka bir sıkıntı ise öğrenci ya da öğretmenin İnternet bağlantısı kaynaklı, görüntü ve ses senkronunun olmaması, sesin veya görüntünün geç gitmesi, ya da ara sıra donarak sürmesi ders içerisinde birlikteliği bozmakta, piyano çalarak gösterme ya da öğrencinin çalması sırasında kopukluk ve anlaşılma oluşturmaktadır. Ülkemizde yapılan araştırmalar incelendiğinde üniversitelerde hangi yazılım (Zoom, Skype, Bandicam) kullanılırsa kullanılsın derslerin yüz yüze kadar sağlıklı ve senkron bir şekilde yapılamadığı sonucu (Sağır, Eden ve Şallıel 2014; Akyürek, 2020; Acar, 2020; Özer ve Üstün 2020, Avcı, 2020; Sakarya ve Zahal, 2020; Kesende-re, Sakin ve Acar 2020) karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Akyürek (2000) pandemi döneminde uzaktan müzik eğitimi sürecini incelediği araştırması sonucunda, öğretim elemanlarının senkronizasyon sorunu, online ders-te geri bildirim verilemediği, derslerde anlık düzeltme ve ayarlama yapılamadığı, okul-öğrenci-öğretmen üçgeninde işbirliği eksikliği olduğunu ve öğrencilerin yeterli ilgiyi göstermediklerini vurgulamıştır. Özer ve Üstün (2020) pandemi sürecinde güzel sanatlar müzik bölümlerinde eğitim sürecine yönelik öğrenciler İnternet bağlantısı, yetersiz çalışma ortamı,

öğrencinin materyal eksikliği gibi nedenlerle uygulamalı dersler hakkında olumsuz görüş vermiştir. Müzik bölümlerinde öğrencilerin görüşleri doğrultusunda uzaktan eğitimin yüz yüze eğitim kadar etkili olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu durum sadece çalgı eğitiminde değil örgün ilköğretim müzik dersleri için de benzer sonuçlarla karşımıza çıkmıştır. Avcı (2020:278) tarafından yapılan EBA sistemindeki müzik derslerine ilişkin öğretmen görüşlerinin yer aldığı çalışmanın sonuçlarına bakıldığında, EBA sisteminin müzik dersindeki teori ve pratik çalışmalarda, dersteki etkileşimde, materyal ve kaynak noktasında, senkronizasyon kapsamında, dikkati toplama ve özellikle çalgı ya da herhangi bir performans icrasında, müfredatı karşılamada, videolarda, şarkı notalarında, enstrüman görsellerinde, çalgı çalmada, aile ile ritim çalışmalarında, şarkı söylemede, müzikli oyunlarda, müzik defteri portalı konusunda, ses ve görüntü kalitesinde, canlı ders yapımlarında, müzik kültürü kapsamında ve eğlenceli ders içerikleri noktasında yetersiz olduğu müzik öğretmenlerinden gelen veriler sonucunda tespit edilmiştir. Ortaya çıkan bu durum için, çalgı eğitimine özel uzaktan eğitim için öğretim stratejilerine yönelik araştırmaların yapılması önerilmektedir.

Genel anlamda araştırma sonuçlarından yola çıkarak öncelikle, ülkemizdeki genel İnternet altyapı ve bağlantılarının iyileştirilmesi ve özellikle evde dersleri yürüten öğrenci ve öğretmenlerin Wi-Fi yerine modeme kabloyla bağlantı yapmaları çözüm adına etkili adımlar olarak önerilmektedir. İkinci olarak özelden piyano eğitimine yönelik de olsa çalgı eğitiminin çevrim içi yapıldığında yüz yüze kadar etkili olamadığı sonucu, öğretmen öğrenci bağlamında bir arada daha etkin ders işleniyor görüşü ortaya çıkmıştır. Bu durum piyano eğitiminde başlangıç aşamasındaki öğrencilerle daha da önem kazanmaktadır. Pandemi öncesinde tanıdığı öğrenciler için eğitimci, ders öğretim stratejilerini rahat belirlerken, yeni tanıdığı ve hiç birebir ders yapmadığı öğrenci için bu durum çok zor olmaktadır. Özellikle başlangıç aşamasında el, kol ve bilek duruşu ve hareketlerinin kontrolünü yapabilmek, staccato, non-legato gibi farklı teknikleri, tını farklılıklarını çevrim içi anlatarak, hissetmesini sağlamak zorlayıcı olmaktadır. İleri seviyelerdeki öğrenciler için bu durum nispeten daha kolay olmaktadır. Örneğin Habe, Biasutti ve Kajtna (2021) çevrim içi ders sürecinde müzik öğretmenlerinin canlı performansla, toplu müzik etkinliklerine, çalgıya yönelik duruş, teknik performans, tonlama, yorumsal performans ve ses üretiminin kalitesine yönelik çeşitli sorunlarla karşılaştığını belirtmiştir. Bununla birlikte çalgı eğitimi veren öğretmenlerin bir enstrümanda çalgıyı çalarken duruş ve tutuşun öğrenilmesi ve devamlılığı için fiziksel temasın önemli olduğunu, dijital ortamda teknolojik iyileşmelerle öğretim araçlarının kullanılması kolaylaşsa ve pedagojik iyileşmeler olsa da fizik-

sel olarak dersleri yorucu ve sağlıksız bulmuşlardır.

Schiavio, Biasutti ve Philippe (2021) konservatuar öğrencilerine yönelik araştırması sonucunda, öğretim teknolojilerini kullanmada sorunlarla karşılaşıldığını, çevrim içi Zoom veya Skype aracılığıyla yapılan derslerde her ne kadar öğretmenle doğrudan etkileşim olsa da fiziksel olarak bir arada bulunma ihtiyacı hissedildiği saptanmıştır. Kesendere, Sakin ve Acar'ın (2020) çevrim içi keman eğitimine yönelik öğretmen görüşü aldığı araştırması sonucunda, başlangıç düzeyinde verimsiz kalması, hataları düzeltmenin uzun olması, fiziksel temasın gerekliliği, yapısal zorluklar nedeniyle uzaktan keman eğitiminin yüz yüze eğitimle desteklenmesi gerektiği belirtilmiş bununla birlikte öğretmenin olmadığı yerlerde imkân, zaman ve teknoloji yönünden kolaylık sağladığı ortaya çıkmıştır. Sakarya ve Zahal (2020) ise eş zamanlı ve eş zamanlı olmayan şekilde verilen keman derslerinin olumlu ve olumsuz yönlerini öğrenci görüşleri doğrultusunda tespit etmiştir. Araştırma sonucunda öğrencilerin tamamına yakınının, keman eğitiminin kesinlikle yüz yüze yapılması gerektiği görüşünü savundukları, keman derslerinde öğrencilerin öğretim elemanına eş zamanlı soru sormaması/dönüt alamaması, öğretim elemanı ile karşılıklı etkileşim içinde olamaması, öğretim elemanının kendilerine müdahale edememesi nedeniyle dersten verim alamama şeklinde olumsuz yönlerinin bulunduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca müzik eğitiminde, yüz yüze ve uzaktan eğitimin birlikte uygulandığı harmanlanmış öğrenme modelinin kullanılmasına yönelik görüşler de araştırmanın sonuçları arasında yer almaktadır. Benzer şekilde Okan ve Arapgirlioğlu (2019), uzaktan keman öğretimine yönelik çalışmalarında, eş zamanlı ve eş zamanlı olmayan yaklaşımların birlikte kullanılmasının etkili olduğunu; yüz yüze öğretim ile uzaktan öğretim arasında öğrenciye orta seviyedeki becerileri kazandırma bağlamında bir farklılaşma olmadığını ifade etmektedir.

Töral (2021) her bireyin eğitimde kendi imkânlarıyla yeterli donanımı sağlamasının oldukça zor olduğunu vurgulamış, sürecin devam etmesi durumunda sorunun çözümü için, öğretmenlerin çeşitli çevrim içi öğrenme araçlarını tanınması, güncel teknolojileri takip etmesinin ve karşılaşılan durumlara uyum sağlayabilme becerisinin yüksek olmasının ders verimliliği ve öğrenci motivasyonu açısından faydalı olacağı önerisi ortaya konulmuştur.

Yine bu süreci müzik eğitimi alanında kolaylaştırıcı teknolojik donanımların eğitmen ve öğrenciler tarafından öğrenilmesi ve kullanılmasının hem uzaktan eğitim hem de örgün eğitim sürecine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Örneğin çalgı partiyonlarının bilgisayarda ses dosyalarına dönüştürülerek öğrencilerin çalgılarını eşlikle çalışma olanağı bulması mümkündür. Bununla birlikte yazılan notaları sese çevirebilen ve çalabilen Finale, Mus2, Sibelius vb. yazılımlar, klavye ile kullanabileceğimiz

MIDI teknolojisi veya İnternet üzerinden nota yazıp bestelemeye kullanılabilmektedir. Bu sayede hem eşlikle çalma, dinleme becerisi gelişmekte hem de entonasyon, müzikalite, bütünlük, tempo gibi müzikal unsurlara dikkat edebilmekte yardımcı olacaktır (Yüksel ve Mustul, 2015).

Pandemide eğitim koşulları özellikle piyano ve diğer çalgılara yönelik uygulama derslerinde zorlayıcı olduğu ortadadır. Bu nedenle bu koşulların devam edeceği öngörülürse, en azından ileriki dönemlerde hibrit eğitim anlayışıyla arada birebir ders uygulamaları yaparak online ve birebir dersleri birlikte yürütmenin daha sağlıklı olacağı düşünülmektedir. Bu süreçte karşılaşılan zorluklar ortaya çıkan sonuçlar, ilk yıl için ani gelişen pandemide yeterli olmayan altyapı, öğretmen ve öğrencinin uzaktan eğitim deneyimsizliği gibi nedenlere de bağlanabilmektedir. Bu çalışmada da eğitimcilerin ortak görüşü ve deneyimi ilk yıl bu sürecin zor ve yıpratıcı olduğu şeklindedir. Bu çalışma bir kurum ve iki piyano eğitimcisinin yaşadıklarından yola çıkarak kendi sınırlıkları çerçevesinde ele alınmıştır. Ayrıca öğrenci deneyim ve düşüncelerinden yoksundur ve genellenebilir bir durum oluşturmamaktadır. Bu nedenle uzaktan eğitime dayalı performans çalgıları için yapılan ve yapılacak olan her araştırmanın alana olumlu katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Avcı, A. (2020). Müzik eğitiminin yeni yüzü: Dijital teknopedagojik müzik (Di-TeM) eğitimi. *Turkish Studies Applied Sciences*, 15(3), 269-288. <https://dx.doi.org/10.47844/TurkishStudies.45433>
- Akyürek, R. (2020). The views of lecturers about distance music education process in the pandemic period. *International Journal of Education Technology and Scientific Researches*, 5(13), 1790-1833.
- Cabedo-Mas A. Arriaga-Sanz, C. & Moliner-Miravet, L. (2021) Uses and Perceptions of Music in Times of COVID-19: A Spanish Population Survey. *Front. Psychol.* 11:606180. doi: 10.3389/fpsyg.2020.606180
- Daubney, A. & Fautley, M. (2021). U-turns in the fog: the unfolding story of the impact of COVID-19 on music education in England and the UK. *British Journal of Music Education*, 38(1), 3-12.
- Habe, K. Biasutti, M. & Kajtna, T. (2021). Wellbeing and flow in sports and music students during the COVID-19 pandemic. *Thinking Skills and Creativity*, 39, 100798.
- Joseph, A. (2020). What is the Future of Arts Education in the Midst of a Pandemic? It's Essential, Virtual, and Hybrid for Now! *International Dialogues on Education*, Vol. 7, Special Issue, pp. 61-80
- Kesendere, Y. Sakin, A. Ş. ve Acar, A. K. (2020). Educators' views on online/distance violin education at Covid-19 outbreak term. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*, 1(1), 1-19.
- Mustul, Ö. ve Yüksel, G. (2016). Müzik öğretmeni adaylarının İnternet kaynaklarını performansa yönelik kullanma durumu. *Journal of Research in Education and Teaching*, Ağustos, 5 (3).
- Okan, S. ve Arapgirlioglu, H. (2019). The effect of distance learning model on beginners' level violin instruction. *Turkish Online Journal of Distance Education*, 20(1), 1-16.
- Özer, B. & Üstün, E. (2020). Evaluation of students' views on the covid-19 distance education process in music departments of fine arts faculties. *Asian Journal of Education and Training*, 6(3), 556-568.
- Sağır, T. Eden, A. ve Şallıel, O. (2014). Müzik eğitiminde uzaktan eğitim ve orkestra uygulamaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 69-79.
- Sakarya, G. ve Zahal, O. (2020). Covid-19 pandemi sürecinde uzaktan keman eğitimine ilişkin öğrenci görüşleri. *Electronic Turkish Studies*, 15(6).
- Schiavio, A. Biasutti M. & Philippe, R. A. (2021): Creative pedagogies in the time of pandemic: a case study with conservatory students, *Music Education Research*, doi: 10.1080/14613808.2021.1881054

Töral, D. A. (2021) Covid-19 pandemi sürecinde 4-13 yaş grubu öğrencilerine yönelik uzaktan çalgı öğretimine ilişkin öğretmen görüşleri. Dumlupınar Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 5(1), 21-43.

Yüksel, G. ve Mustul, Ö. (2015). Müzik eğitiminde bilgisayar destekli eşlik uygulaması ve uygulamaya ilişkin öğrenci görüşleri. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 4(3), 10-16.

Bölüm 4

BELA TARR'IN “TORİNO ATI” FİLMİNİN OLUŞ MÜCADELESİNDE HIÇLIĞE VE DÜZENSİZLİĞE SÜRÜKLENEN YAŞAMIN BAŞROL OYUNCUSU: RÜZGÂR İMGESİ

Emrah UYSAL¹

Arzu UYSAL²

Bilal YILDIZ³

1 Doç. Dr. Emrah UYSAL, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, emrah.33@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2565-9533

2 Prof. Dr. Arzu UYSAL, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, arzu.guldali@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2124-7902

3 Görsel Sanatlar Öğretmeni Bilal YILDIZ, Dörtöyl Anadolu Lisesi, ahmedb.yildiz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1931-5793

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ortalarında modernizm sürecinin olumlu gelişimine bağlı teknolojik ilerlemeler, insanlık tarihi için pozitif gelişmelerle sonuçlanmıştır. Dünya savaşlarının ardından toplumsal yapıdaki değişimde görülen kapitalist etki toplumu tüketim kültürüne yönlendirmiştir. Yaşam biçimlerindeki değişimin bireylerde yeni arayışlara yol açmasının yanı sıra edebiyatta, felsefede, sinemada ve sanatta da farklı yaklaşımlara yol açtığı görülür. Postmodern sürecin de etkisiyle özellikle sinemada, felsefe ve sanatta görülmeye başlayan bu yaklaşımlar iç içe geçmiş bazı kavram çiftlerini de anlatı biçimlerine dönüştürmüştür. Felsefi anlamda birçok kavramın türetildiği bu süreçte, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, Fransız felsefe geleneğinde de etkili olan kavram çiftlerine rastlamaktayız. Sanatçı bu süreçte duygu ve düşüncelerini üretimine aktarır ve böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye geçmesini sağlayan bir aracıya dönüşür.

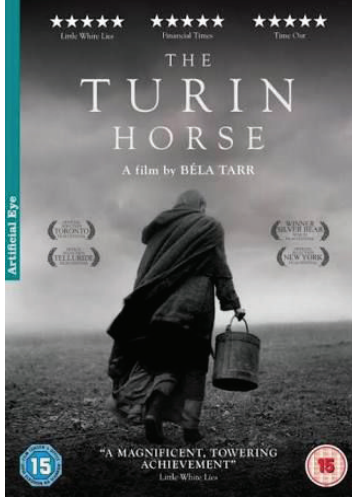
Felsefe alanında ısrarcı hegomonik söylemlere karşı üretilen bu kavram çiftleri sinema ve sanat alanında da alternatif bir bakış açısıyla gündeme gelmiştir. Bu çalışmada ilk olarak 20. yüzyılın Postmodern düşünürlerinden biri olarak adlandırılan ve felsefenin önemli kuramcılarında Fransız düşünür Gilles Deleuze ve arkadaşı Felix Guattari'nin bu söylemlere yeni anlamlar yükleme amacıyla ele aldığı kavram çiftlerinden hareket-imge ve fark-tekrar'a odaklanılacaktır. Filmde her gün tekrar eden rüzgâr vurgusu; Deleuze'ün hareket-imge ve fark-tekrar kavramlarıyla ilişkilendirilmiş, aynı zamanda yıkıcı ve yapıcı bir unsur olarak tartışılmıştır. Sonrasında ise Béla Tarr'ın *Torino Atı* (The Turin Horse, 2011) adlı filminde yer alan kavramsal yapı ve bu filmdeki rüzgâr vurgusundan hareketle sanat tarihinden seçilen üç resim üzerinden rüzgâr imgesinin yine yıkıcı ve yapıcı anlamlarına göndermeler yapılmaya çalışılmıştır. Rüzgâr imgesinin yıkıcı anlamı Adolf Hirémy-Hirschl tarafından yapılan *Acheron'un Kıyılarındaki Ruhlar* yapıtındaki mitolojik bir karakter olan Hermes figürü ile yıkıcı anlamı, Sandro Botticelli'nin *Venus'ün Doğuşu* ve *Bahar Alegorisi* adlı iki yapıtı üzerinden de hem yapıcı hem de yıkıcı anlamları değerlendirilmeye çalışılmıştır. Tüm bu değerlendirmeler ise birçok görsel ile desteklenmiştir.

2011 yapımı olan *Torino Atı* (A Torino Lo) filminin yönetmeni Macar sinema yönetmeni, yapımcısı, senarist Béla Tarr ve yardımcı yönetmeni ise Macar film editörü, yönetmeni Agnes Hranitzky'dir. Filmin senaristleri ise Béla Tarr ve Macar senarist ve romancı László Krasznahorkai'dir. Film 146 dakikadır ve oyuncularını ise Erika Bók, János Derzsi, Mihály Kormos'tur.

Torino Atı (2011), sınırdan kalmış varoluşsal bir zeminde amaçsızlığın, huzursuzluğun ve çaresizliğin filmidir. Sürekli tekrarlanan bir hayatı, karanlığa hapsedilmiş, anlamsız bir hayatı betimlemektedir (Köse ve Alanka, 2014, s. 12). Filmin giriş sahnesinden önceki dış sesin anlatımıyla, Friedrich Nietzsche'nin deneyimlediği bir olay anlatılır. Tarr'ın yakın dostu Macar senarist ve romancı László Krasznahorkai, Tarr'ın birçok filminde olduğu gibi bu konuda da ona ilham veren kişi olmuştur. Tarr, Krasznahorkai'nin bir denemesinin giriş kısmında geçen, Nietzsche'nin deneyimlediği bir olaydan esinlenmiştir. Usta yönetmen Béla Tarr; yaşanan bu olaydan sonra Nietzsche'ye ne olduğunun herkes tarafından bilindiğini varsayarak, ata ne olduğunu merak eder (Koyuncu, 2018, s. 105). Béla Tarr bu film sonrasında sinema dünyasına veda eder.

Filmin giriş sahnesinden önceki dış sesin anlatımıyla Béla Tarr'ın ilham aldığı anekdot şöyledir: 3 Ocak 1889'da Torino'da, Nietzsche her zamanki gibi Carlo Alberto'daki evinin kapısından sokağa çıkar. Yürüyüş yapmak veya postaneden varsa mektuplarını almak üzere taş kaldırım üzerinden ilerlemektedir. Çok geçmeden kendisine uzak olmayan yüklü iki tekerlekli bir at arabasını fark eder. At arabası sürücüsü hareketsiz duran inatçı atına söz geçiremiyor. İyice öfkelenen sürücü çeşitli sesler çıkararak atı yürümeye zorlarsa da tüm baskılarına rağmen, yorgun ve zayıf at hareket etmeyi reddediyordur. Daha sonra, sürücünün sabrı taşar ve kırbacını eline alır, hareketsiz duran atı acımasızca kırbaçlamaya başlar. Nietzsche, kırbaçlanan atı seyreden kalabalığın yanına gelir. Atın ıstırabına son vermek için koşar adımlarla zayıf atın boynuna kollarıyla sımsıkı sarılır. Sağlam yapılı, gür bıyıklı Nietzsche'nin bu sırada hiçkırarak ağlamaya başladığı görülür. Böylece öfkeyle köpüren sürücünün acımasız sahnesini sona erdirir. Gerçekleşen bu olaya şahit olan kalabalığın içindeki Nietzsche'nin komşuları, onu evine bırakırlar. Nietzsche, hareketsiz ve sessizce yattığı divanda iki gün boyunca neredeyse hiç konuşmaz. Ta ki son sözcüklerini kullanıncaya dek: *Mutter, ich bin dumm! (Anne, ben bir aptalım!)* ve yaşamının kalan son on yılını ailesi gözetiminde, yatalak olarak aklını yitirmiş bir vaziyette geçirir. Sonrasında da çıldırarak hayata veda eder. Filmdeki karanlık fondaki dış ses konuşmasını şöyle bitirir: *Atın akıbeti hakkında ise hiçbir şey bilmiyoruz* (Medin ve Çakır, 2021, s. 370-371). Béla Tarr, *Torino Atı* filmini çekerek Nietzsche'nin başından geçen bu olayda, *Torino Atı*'na ne olduğunu bilmeme durumundan uzaklaşarak, atın altı günlük varoluş öyküsünü siyah beyaz fonda kayda almıştır. Tarr'ın sinemada kullandığı yöntem ve mantıkla Deleuze'ün sinema anlayışının aynı perspektifte olduğu bilinmektedir. Deleuze göre sinema, dünyayla yaratıcı bir bağ kurmaktadır. Tarr, benzer bir bakışla, *Torino Atı* filmini çekerek yarım kalan bir öyküyü yaratıcı ve gerçekçi bir şekilde tamamlamıştır (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016, s. 467).

Bu araştırmanın amacı *Torino Atı* filmi nesnelleştirmek ya da somutlaştırmak değil, sanatsal üretim biçimi olarak üslupsal farklılıkların olduğu sinema, felsefe ve sanat tarihi üçgeninde meydana gelen ortaklığı göstergeler bağlamında değerlendirerek bir araya getirmektir.



Resim 1. *Torino Atı*-Film Afışı.

1. *Torino Atı*'nın Altı Günlük Varoluş Öyküsü

Torino Atı filmi, Nietzsche'nin deneyimlediği bir olaya atıfta bulunarak başlar ve devamında atın sonunu konu alır. Macar yönetmen Béla Tarr, filmdeki at arabası sürücüsü olan baba Ohlsdorfer, babanın kızı ve varoluşsal sancılar çeken atın, siyah beyaz ve tekin olmayan öyküsünü kayda almıştır. Kuru ve uçsuz bucaksız Macar ovasında, temel ihtiyaçları dışında herhangi başka bir şeye sahip olmayan bu küçük çiftçi ailesi, yıkık dökük bir evde yaşamaktadırlar. Geçimlerini at üzerinden sağlayan baba ve kızın altı güne yayılmış rutin işlerine Macar besteci, şair, söz yazarı, gitarist, şarkıcı, oyuncu Mihály Vig'in yalın ama bir o kadar da içe işleyen melodisi eşlik etmektedir. (Çam, 2017, s. 24). Filmdeki anlamsal evreni meydana getiren rutin eylemlere, atın hareket etmeyi reddetmesi eylemi de eklenince; kaynaklar tükenmeye başlar ve filmdeki imgeler evreni karanlığa sürüklenir (Medin ve Çakır, 2021, s. 366). Yönetmen, tekrarlarla kurulan bu evrenin içinde *Torino Atı*'nı takip eder.

Birinci gün; Mihály Vig'in rahatsız edici melodisi eşliğinde, çorak Macar ovasında baba Ohlsdorfer, iki tekerlekli atlı arabasıyla rüzgârın etkisiyle toza bulanık arazide görülmektedir. Sinemasal açıdan bakıldığında filmin genelinde anlaşılması zor, belirsiz zaman ve mekân olgusu hâ-

kimdir. Açılış sahnesinde baba Ohlsdorfer, kuvvetli ve inatçı rüzgâr içinde at ve atın çektiği araba üzerinde ilerlemeye çalışmaktadır.



Resim 2. Filmin Açılış Sahnesinden Atın İki Görüntüsü.

Yönetmenin; bu uzun plan sekansla, kameranın farklı hareketleriyle ve kırk beş dereceye yakın açılarıyla yorgun ve zayıf ata dikkat çekmek istediği fark edilmektedir. Sağlam yapılı, gür bıyıklı Nietzsche'nin boynuna sarıldığı at, sisin, rüzgârın ve toz bulutlarının içinde ilerlerken vücudundaki kamçılanması sonucu oluşan yara izleri görülmektedir. Siyah beyaz ekranda güçsüz ata, uğursuz ve rahatsızlık verici melodi eşlik ederek; izleyicinin de atın yok oluş sürecinde pay sahibi olması istenmiştir. Rahatsızlık veren melodinin sesi azalır ve at arabasının tekerlek sesleri duyulur. Bu sesler ve uzun çekimler izleyicide gerçeklik algısı oluşturur. Nihayetinde adam ve at, rüzgârın etkisiyle savrulan toz bulutları ve kurumuş cılız ağaç dalları arasında evine varmıştır. Kızı her gün olduğu gibi babasına yardım ederek atı sessiz ve karanlık ahıra kapatırlar. Baba ve kız, film boyunca sürekli günlük rutin işler yaparlar. Ancak bu rutin, filmde gitgide yavaşlıyor, sessizliğe ve karanlığa doğru gidiyor. Dışarıda su çektikleri bir kuyu ve yiyecek olarak patatesleri vardır. Bu temel ihtiyaçları dışında başka hiçbir şeye sahip olmayan, patates çiftçisi yoksul bir aile yaşantısı görülür (Şimşekcan, T. 2020, 10 Temmuz).

İkinci gün; tedirgin edici rüzgâr şiddetini artırır. Kızın ata su getirmek için kuyuya gittiği görülür. Rahatsızlık veren rüzgârın uğultusu ve uçan toz içinde kamera hareketi kızın takip eder. Verimsiz, uçsuz bucaksız Macar ovasının zor yaşam koşulları kızın takip eden bu uzun kamera çekiminde görülür. At arabası sürücüsü olan baba atı hazırlar. Su kuyusundan dönen kızın babasına yardım eder. Adam atı kırbaçlayarak yola koymak ister. Kırbaç darbelerine rağmen at ilerlemeyi sessizce reddeder (Ulusoy, 2019, s. 117). Kırbaçlanan atın bakışları altında bütün düşüncelerin hiçsizleştiği bir uçurum yükselir. Bu uçurumla birlikte, artık sevgi de acıma da yok olur. Hiçbir varoluşsal beklentisi olmayan atın sessizliği, adam ve kızını tedirgin etmektedir. Bu tedirginlik beraberinde bilinmez bir bekleyiş başlatır. Atın sessizliği algıda bir huzursuzluk, bir amaçsızlık, derin bir boşluk yaratır.



Resim 3. Filmdeki İkinci Günden Görüntüler.

Bu bilinmeze; tekrar eden eylemler ve imgeler dışında, kameranın değişen açıları farklılık katar. Babanın ve kızın haşlanmış patates yemesi, felç olan sağ kolu sebebiyle kızın babaya kıyafet giyinmesine yardım etmesi, rahatsızlık veren rüzgâr ve karamsar müzik sesi, taş ev ve neredeyse aralarında hiç konuşma geçmeyen baba ve kız iletişimi, bazen babanın bazen de kızın pencere önüne oturup dış dünyayı seyre dalması gibi rutinler film boyunca gerçekleşir (Medin ve Çakır, 2020, s. 372). Hayatları bu şekilde ilerleyen baba ve kızın yapacak başka şeyleri olmadığı görülür. İkinci günün sonunda dışarıdan gelen bir adam kısa süreliğine misafirleri olur. Dışarıdan gelen bu davetsiz misafirleri, yozlaşma ve değersizleştirme üzerine filmdeki en uzun konuşmayı yapar. Dünyada olup biten olumsuzluklar hakkında baba ve kız uyarıcı bir konuşmadır bu. Ancak baba Ohlsdorfer, dışarıdan gelen bu adamın uzun ve felsefi konuşmasını saçma bulur. Adam beklediği cevabı alamayınca evden çıkar ve uzaklaşır. Kız pencere kenarına oturarak uzaklaşan adamı ve dış dünyayı kaygılı bir şekilde seyrederek. Rüzgâr ve karamsar melodi sesi yükselir, görüntü yavaşça kararır.



Resim 4. Dışarıdan Gelen Adam ve Kızın Pencereden Dışarıyı Seyretmesi.

Üçüncü gün; önceki günlerde olduğu gibi tekrar eden eylemlerle tek düze yaşam farklı kamera açılarıyla verilir. Dışardaki fırtına şiddetini artırmıştır. Hareket etme eylemini zorlaştıran rüzgâra rağmen baba ve kız

hayatta kalma mücadelelerini sürdürürler. Gündelik yaşamın bütünlüğü sinemasal açılardan aktarılmaya devam eder. Uyurlar, uyanırlar, haşlanmış patates yerler ve pencereden dışarıyı seyredeler. Bunların yanı sıra, at hareket etme eyleminden vazgeçmiştir ve yemeyi içmeyi tüm ısrarlara rağmen reddetmektedir. Dışarıdaki kıyamet gibi esen rüzgâra rağmen baba ve kız günlük rutinlerine devam etmeye çalışırlar. Ancak atın hareket etmeyi reddetmesi onların da yaşamını minimuma çekmektedir.

Karamsar melodi ve rüzgâr bu minimuma giden sürece eşlik etmektedir (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016, s. 472). Belirsizlik gün geçtikçe yavaş yavaş çöküşü beraberinde getirir. Baba, pencere kenarında dışarda kıyameti koparacak gibi esen rüzgârı seyrederek, kızını da masada yarı karanlık evde sessizce oturur. Kamera pencere kenarına konumlanır ve dışardaki felaketi uzun bir çekimle kayda almaya başlar. Çorak Macar ovasında yükselen toz bulutu içinde uzaklardan gelen bir grup çingene at arabalarıyla eve doğru yaklaşmaktadır. Su kuyusundan su almaktır amaçları. Kuyudan su almalarını istemeyen baba, çingeneleri uzaklaştırması için kızını kuyuya gönderir (Medin ve Çakır, 2020, s. 374-376). Çingeneler uzaklaşırken tekrar geri geleceklerini kahkahalar atarak söylerler. Çıkardıkları sesler rüzgâr sesine rağmen duyulur. Çingeneler gittikten sonra kamera kuyunun kurduğunu gösterir. Buradaki sahnede anlaşılıyor ki suyu sahiplenme çatışmasının kazananı olmamıştır. Kuyunun kuruması baba ve kız için yok oluş sürecini başlatır. Karanlık ve hiçlik rüzgârın etkisiyle yavaşça eve siner. Sahip oldukları temel kaynakları bir bir yok olur.



Resim 5. Baba-Kızın Çingenelerle Suyu Sahiplenme Mücadelesi ve Kuyunun Kuruması.

Dördüncü gün; kuyunun kurumasıyla başlayan yok oluş süreci başka eylemlerde de kendi belli eder. Kız atın bulunduğu ahıra gider ve atın yemi yemediği görülür. Ata su vermek istese de at suyu içmez. Tüm olup bitene anlam veremeyen baba Ohlsdorfer ve kızını bu belirsizlikten kurtulmak için evi terk etmeye karar verirler. Evdeki eşyaları toplayıp iki tekerlekli at arabasına yüklerler. Hareket etmek istemeyen güçsüz atı baba, arabanın arkasına bağlar. Sahip oldukları her şeyi yanına alan baba ve kızını, iki

tekerlekli yüklü arabayı çekerek tepedeki ağacın olduğu tarafa ilerlerler. Issız ve çorak Macar ovasında rüzgâr ve yükselen toz kümelerine karşı koymaya çalışarak evi, ahırını ve kuruyan kuyuyu geride bırakırlar. Rüzgâr, gitmelerine engel olmak istiyormuşçasına şiddetini artırır. Karamsar melodinin sesi yükselir. Yeni bir yere gitmeyi umut ederek tepedeki ağaca kadar yürüyebilmişlerdir. Fakat şiddetini artıran fırtınanın inadına yenik düşmüşlerdir. Çok geçmeden gitmekten vazgeçerler ve geri dönerler. Eşyaları geri eve taşırlar ve atı ahırına kapatırlar. Bilinmez bir girdabın kıyısında çaresizce ve umutsuzca evde beklemeye başlarlar.



Resim 6. Belirsizlikten Kurtulmak İçin Yeni Bir Yere Gitme Çabası.

Beşinci gün; baba Ohlsdorfer uykusundan uyanır. Gündelik yaşam eylemleri tekrarlanır. Atın durumunu kontrol etmek amacıyla ahıra giderler. Nietzsche'nin boynuna sarıldığı at iyice bitkin düşmüştür. Baba ve kız, yaklaşan sona tanıklık etmeyi kabullenmişlerdir. Karanlık her yeri kuşatmıştır ve rüzgâr değdiği her yeri ölüme sürükler. Gaz lambası yanmayı ret eder. Soba ateş almaz. Dışarıdaki tüm fırtınaya rağmen evin içindeki ölümün sessizliği her yeri kuşatmış gibidir (Ulusoy, 2019, s. 121). Kızın baba Ohlsdorfer'e "*Bu karanlık neden?*" diye sorsa da, baba sessizce soruyu yanıtsız bırakmıştır. Filmde belirsizlik artmıştır ve hareket etme eylemleri azalmıştır. Torino Atı'nın varoluş serüveni son bulmak üzeredir.

Altıncı gün; rüzgârın sesi duyulmaz. Sadece karanlık vardır ve ölümün her yeri kuşattığı anlaşılır. Baba Ohlsdorfer ve kızı içi boş bir sonsuzluğu hissederlerken her yer karanlığa bürünür. Baba ve kız haşlanmış patates yemek üzere karanlığın içinde masada görülür. Baba sıcak patatesi tek eliyle soymaya çalışırken kız patates almaz. Kız tıpkı at gibi yemeği içmeyi reddeder. Son gün masada başlar ve önceki günlerden farklıdır. Gündelik eylemler gerçekleşmez ve gün başladığı gibi masa da son bulur. Gaz lambasının ışığı yavaşça söner ve ekran tamamen kararır (Medin ve Çakır, 2020, s. 377-378). Baba, kız ve atın birbirine bağlı olan yaşamları, karamsar melodi ve rüzgâr sesi eşliğinde son bulur.



Resim 7. *Son Gün Masada Başlar ve Yine Masada Biter.*

2. Deleuze'ün Hareket-İmge ve Fark-Tekrar Kavramları Işığında *Torino Atı* Filmindeki Rüzgâr İmgesi

Araştırmanın bu kısmında Deleuze'ün sinemaya bakış açısı incelenerek, hareket-imge ve fark-tekrar kavram çiftleri ışığında *Torino Atı* filmindeki rüzgâr imgesi ile bağ kurulmaya çalışılacaktır.

Çağdaş felsefede çok okunan ve sinema üzerine en çok yazan ve en çok düşünen filozoflardan biri Gilles Deleuze olarak kabul edilebilir. Deleuze'e göre, yaşamın içinden tasarlanan bir düşüncenin, zihinlerdeki soyut ve genel tasarımlarla yakınlaşması gereklidir. Deleuze, felsefeyi bir tür yeni olgular ve kavramlar tasarlama pratiği olarak ele alır. Tasarlanan bu yeni olgular ve kavramlar verili, hâlihazırda olan birilerini çağırın şeyler değildir. Bu yeni olgular, kavramların bir filozof tarafından icat edilmesi gereklidir (Deleuze ve Guattari, 2001). Yeni bir icadın hayata geçirilmesi için bir zorunluluğun buna zemin oluşturması gerekir. Gerçekleşen bu zorunluluk, filozofun yeni bir düşünce sistemi oluşturması için uygun zemindir. Bu durumda artık yeni tasarımlar, olgular, kavramlar ve icatlar kaçınılmazdır. Türetilen bu soyut ve genel tasarımların hayatla arasındaki mesafelerinin yok sayılmasıyla yaşam içerisindeki somut deneyimler odağa alınabilir. Böylece yaşamı anlamak daha kolay hale gelir. Deleuze, hayatın gerçekliğini dönüştürebilmenin yolunun felsefenin bir pratik haline gelmesiyle mümkün olduğunu söylemekte ve böyle bir pratikle sinemayı ele almaktadır. Deleuze, sinemanın bütün sürecinde imgelerin ve göstergelerin hâkimiyet kurduğunu söyler. Sinema, imgelerin zihinsel süreçler aracılığıyla ortaya çıkardığı yaratıcı bir alandır. Bu bağlamda Deleuze,

sinemayla birlikte düşünerek birçok problemin çözümüne ulaşabilmiştir. Deleuze, sinemayı meydana getiren imgelerin tek başına düşüncenin yalın hali olduğunu belirtir. Sinemadaki imgelerin hareketi, tek bakış açısından sıyrılarak düşüncenin esnek ve yeniden düzenlenmiş dünyasına götürür (Türkgedi, 2015, s. 117). Bu bakış açısı kapsamında tasarladığı kavramları imgelerle birleştirerek yaratıcı fikirlere zemin oluşturur. Bir film, yönetmenin düşüncelerinde gerçekleşen imgeler, sinemada hareketin ve zamanın içinde saklanmış yeni imgeleri doğurur (İpek, 2017, s. 284). Sinema; hâlihazırda olan verili dünyanın hareket etmeyen, olduğu gibi kalan yapısını yıkmak, sınırları belirlenmiş akışını kontrolden çıkarmak, yeni bir yol, yeni bir hareket algılama biçimi yaratmak kısacası düzensizliğe tanıklık etmek için herhangi bir amacı gerçekleştirmek üzere kullanılabilir olacak uygun bir araçtır (Deleuze, 2004, s. 41).

Deleuze için sinema, bilinen sabit anlamları ele almaz; yeni imgeler yeni anlamlar yaratır. Macar yönetmen Tarr, atın sonunu dert edinerek, atın ayak izini sinema aracılığıyla takip ederek, Deleuzyen anlamda yeniden biçimlendirerek ve son derece özgür bir deneyim haline getirerek yaratıcı bir perspektif sunmaktadır. Bêla Tarr filmi, Torino Atı'nın varoluşsal sebebini gün yüzüne çıkararak, sonu olmayan bir belirsizliğin kıyısında duran izleyicinin kendi hayal dünyasında icat ettiği ve anlamlandırdığı boşluğu yaratıcı bir şekilde doldurarak sonlandırmıştır. İzleyicinin de bu belirsizlikten kurtulmasını ve özgürce yorum yapmasını sağlayabilmiştir. Torino Atı'na ne olduğu sorusuna cevap arayan Tarr, hareket-imge kavramları ışığında atın nesnel varlığını, yeniden bir imge olarak icat etmiştir (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016, s. 470). İmgeler toplamı olan evrenin barındırdığı imgeler, sürekli bir düzensizliğin içinde hareket durumundadır. Sinemadaki güç, insan zihnindeki imgelerle evrende hareket halinde olan imgeleri birleştirme olanağı sağlamaktadır. İzleyicide yeni duyu durumları oluşturarak haz uyandırmaktadır. Düşünceyi hareket biçiminde sunar. İzleyici perdedeki imgeleri bu hareket durumuyla özgür bir şekilde anlamlandırır. Deleuze bu noktadan yola çıkarak hareket-imge kavramını oluşturmuştur. Deleuze, imgenin madde, hareket ve ışıkla aynı şey olduğunu iddia eder. Evren imgeler evrenidir ve bütün her şey belirtilen evrende hareket halindedir. Bu evrende madde hareket eder dolayısıyla imgeler de hareket eder. İmgeler de maddeler gibi birbirini etkiler ve etkilenir. Bu hareket ancak ışığın varlığıyla anlaşılır. Hareket eden maddelerin hareketi sonucu ışık enerjisi ortaya çıkar. Ve biz insanlar bu ışık enerjisi sayesinde maddeleri, imgeleri hareket halinde görürüz. Dolayısıyla ışık da madde gibi bir imgedir. Buradan yola çıkarak enerjinin de bir imge olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda rüzgârın da hareket eden ve hareket ettiren bir imge olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. (Sütçü, 2015, s. 35-37). Deleuze'e göre sinemada hareket-imge iki farklı şekilde oluşturulur. Biri

kamera hareketi bir diğeri ise montajdır. “Montaj, uyuşumlarla, kesmelerle ve uyuşumsuzluklarla bütünün belirlenmesidir” (Deleuze, 2004, s. 49). Tarr’ın *Torino Atı* filminde hareket-ime kavramları, kameranın farklı açılarla sunduğu sekanslar aracılığıyla oluşturulmuştur. Montaja başvurulmamıştır. Filmdeki dış sesler ve sürekli esen rüzgâr imgesi, izleyicinin algısındaki imgeleri kontrol eder ve filmdeki imgelerin hareketini pekiştirmektedir. Sesler görselleri destekler niteliktedir. Aynı zamanda bu sesler plan sekanslar hakkında da bilgi vermektedir (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016, s. 471). Yok oluşu ve çaresizliği betimleyen görselleri destekleyen karamsar melodi ve rüzgârın kıyameti andıran sesinde olduğu gibi. Kıyası dış sesler, imgeleri hareket ettiren ve onları bir bütün olarak bir arada tutan bağlayıcı roledirler. Tarr, filmlerinde (*Şeytanın Tangosu* ve *Lanet* filmleri gibi) bunu sıklıkla yapmakta ve hareket-ime kavramlarını yaratıcı bir şekilde ele alarak izleyicinin duygularına doğrudan müdahale edebilmektedir. Filmdeki neredeyse bütün imgelerin varlığını hissettiren en önemli unsurun rüzgârın uğultusu olduğu söylenebilir. Sürekli hareket halinde olan rüzgâr imgesi diğer nesnelere hareketini belirli ölçüde etkilemektedir. Rüzgâr; imgeler toplamını bir arada tutarak onları istenilen yöne doğru hareket ettirmesiyle aslında bir düzensizliği de beraberinde sürüklemektedir. Rüzgârın sürüklediği bu düzensizlik ile imgeler dünyasında bir hareket yanılması oluşturduğu söylenebilir.

Gilles Deleuze; sinemayı, düşünce üreten ve var olan imgeleri kullanarak yeni imgeler üretebilen bir alan olarak tanımlamaktadır (İpek, 2017, s. 285). Bundan dolayı sinemanın bir varış noktası olmadığını bir tür hareket noktası olduğunu ifade eder.

Deleuze 1970-1980’li yıllarda yazın alanındaki başkalaşımına dikkat çekerken sanatta ve sinemada mantığa ve sözcelere gönderme yapmayan imge ve göstergeleri sınıflandırmayı amaçlar. Burada Deleuze düşüncüyü temel alan heyecan uyandıran yeni kavram arayışlarına yönelir. Bu kavramlar hiçbir şey anlatmazlar ama düşünmeye sevk ederler. Bu filmde yer alan olaylar dizisinde sürekli oluşun tekrarı ve izleyicinin kendisinden kaçmayı arzuladığı ancak kurtulamadığı bir atmosfer yaratılmıştır. Altı günlük tekrar, parçaların hem birbirinden ayrı hem de birbirleriyle temas ettiği aynı zamanda birbirlerini kestikleri alanlara dönüşmüştür. Burada yer alan ortak tekrarların varlığı kesinlik öngören bir sunudan çok farklı düzensizlikleri ve rüzgârın uğultusu ile zaman zaman ortaya çıkan muğlaklığı içe saran bir durumu da ortaya koymaktadır. Filmde rüzgâr imgesi gerçek bir harekettir, izleyiciye etkisi bu süreçte görüntüsü ve sesiyle anlaşılması beklenen başat öğedir. Rüzgârın gerçekliği ve kurgudaki biçimin özülüyle ortaya çıkan anlam, gerçek olanla gerçek olmayanın anlamsal ayırt edilemezliği dilsel ifadeden çok görsel bir düzenle verilmektedir. Kurgulanmış gerçek içerisinde somut göstergelerin yer alması ve zaman zaman

tekrar etmesiyle oluşan zıtlıklar soyut düşüncelerin değer kazanmasını sağlamaktadır. Burada rüzgâr imgesinin akan görüntü içerisinde sarsıntı, titreşim, ses ve hareket olarak fark edilmesi ve tekrar etmesi süreci daha etkili göstermektedir. Filmde Tarr'ın kaosla savaşı her gün yeniden tekrar etmektedir. Deleuze'nin yaklaşımıyla bu yaratım insanın deneyim alanına yönelik bir sorgulama ve neden-sonuç ilişkisi gerçekleştirmeye girişmektir. Akan görüntüyü izlemek ve karşısında ne olup bittiğini sarsıntıyla anlamaya çalışmak bir anlık bile olsa uyandırılmaya çalışılan yüce maneviyatın duygulanımını deneyimlemektir. Filmde gördüğümüz günlük rutin işler uzun plan sekanslarla, az diyalogla kendi içinde tekrar eden büyük bir sessizlikle anlatılmaktadır. Kelimelerle değil diyalog, monolog vb. tekrar eden görüntülerle anlatım gerçekleşmektedir. Film ayrıca bir dizge içinde yani kronolojik olmayan bir zamanı kullanmaktadır. Geçmiş ve gelecek yoktur sadece an vardır. Zamanın akıp gitmesine rağmen an'ın karşısındaki hareket ve imge birlikteliği izleyiciyi farklı bir atmosfere sürüklemektedir. İnsanın varoluşunun kökenleri ile ilgili olduğu düşünülen bu filmde Deleuze felsefesinin temeli olan “oluş” kavramı kendiliğinden olmayı temsil etmektedir. Film bir baba ve kızın günlük eylemlerinin tekrarından oluşmaktadır. Fakat Tarr bu eylemleri bize her seferinde farklı açılardan göstererek yeniden anlatır. Her bir planı bir güne sığdırarak göstermeyi amaçlayan Tarr tekrarların kendi içindeki oluşan farklılıklarını açı değişimleriyle sağlamaktadır. Böylece çekilmeyen diğer kadrajlarda tekrara dayalı bir eylem olduğu için ne yapıldığına dair bir fikrimiz vardır. Bu tekrarlar izleyicide “oluş” un ne olabileceği ile ilgili sorgulamayı sağlamaktadır. Böylece Tarr kendi içindeki tekrarlarla farkı yaratmaktadır. Bu *fark ve tekrar* ısrarı seyircinin zihninde kurulmak istenen imgeleme ilgilidir. İzleyicide tekrar eden eylemlerin her seferinde sinematografik olarak bıraktıkları etkide farklılaşmaktadır. Zaman burada işlevsiz kılınır. İzleyici de hiçliğe mahkûm edilir. Kendini kaosun ortasında bulan izleyici anlamlandıramadığı bir sürece istemeden de olsa dâhil olur. Tarr bunu kelimelerle, diyalogla değil sinematografik etkiyle vermiştir.

Buraya kadar Deleuze'ün sinema sanatı hakkındaki bazı düşüncelerine değinilmiş ve Deleuze'ün geliştirdiği hareket-imge ve fark-tekrar kavramları ışığında Bêla Tarrı'nın *Torino Atı* adlı filmindeki rüzgâr imgesi anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Elbette, *Torino Atı* filmi ve Deleuze'ün sinemaya bakışı hakkında sayfalarca farklı yorumlar yapılabilir.

Araştırmanın bir alt başlığında *Torino Atı* filmindeki sürekli esen rüzgâr imgesi, Adolf Hirémy-Hirschl'in *Acheron'un Kıyılarındaki Ruhlar* yapıtındaki Hermes figürü ile yıkıcı etkisi ve Sandro Botticelli'nin *Venus'ün Doğuşu* ve *Bahar Alegorisi* adlı yapıtlarındaki Zephyros figürü ile de yapıcı-yıkıcı etkisi tartışılmaya çalışılacak ve aynı zamanda rüzgâr imgesi farklı açılardan da kısaca değerlendirilecektir.

3. Torino Atı Filmindeki Rüzgâr İmgesinin Üç Resim Örneğinde Yıkıcı ve Yapıcı Etkisinin İncelenmesi ve Farklı Açılardan Değerlendirilmesi

Filmdeki bütün öyküyü etkileyen ve imgeler arası hareket yanılsaması veren rüzgâr imgesi, varoluş mücadelesi veren bütün her şeyi hiçliğe ve düzensizliğe sürüklemektedir. Rüzgârın uğultusu, yarattığı bu düzensizlik içinde bulunan mutlak olan bütün değerlerin çözüldüğünün de feryadına dönüşmektedir. Film boyunca neredeyse hiç dinmeyen rüzgâr, imgeleri hareket ettiren hem bir karakterdir hem de Tanrı imgesi belirtisidir. Yönetmen Béla Tarr, filmdeki öykünün yok oluş sürecini betimlerken rüzgârın yıkıcı etkisini kullanmıştır. Bu yıkıcı etkiyi rüzgârın hareketi ve sesiyle sağlamıştır. Rüzgârın sesi yok oluşa, kaosa ve düzensizliğe giden filmdeki bütün imgeleri temsil etmektedir (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016, s. 474). Rüzgârın etkisiyle oluşan kaos, yeryüzünün dört bir yanında yarattığı telaş ve kaldırdığı toz bulutları, dış dünyadan baba ve kızın yaşadığı taş eve ve atın bulunduğu kulübeye doğru bir girdap gibi ilerlemektedir. Yıkımı, felaketi, belirsizliği ve çaresizliği de beraberinde getiren rüzgâr, geçmiş, yaşanmakta olan anı ve geleceği bir bütün halinde sonlandırmak istercesine esmektedir.



Resim 8. Yıkımı Getiren Rüzgârın Şiddetini Gösteren Bazı Kareler.

Rüzgâr; Macar ovasında belirsizliğin kemirdiği bir hayatı yaşayan baba-kız ve ata fanilik duygusunu hissettiren başoyuncudur adeta. Macar ovasında tıpkı bir hayalet gibi dolaşan rüzgârın, Antik dönemde belirtil-

diği gibi ateş, su ve toprak elementleri gibi yeryüzünün yaratım sürecinde önemli rol aldığı söylenir. Bunun yanı sıra rüzgâr imgesine fiziksel özelliğinin yanında tinsel, tanrısal, güç verici olduğu kadar yıkıcı ve yokluk veren gibi birçok özellikte yüklenmiştir (Köse ve Alanka, 2014, s. 22). Rüzgâr imgesi kimi zaman güvensiz, sinsî, yıkıcı bir karakter kimi zaman ise zor anlarda kurtarıcıdır. Rüzgârın bu özellikleri onu birçok destanda, hikâyede, masalda ve mitolojide öne çıkarmıştır. Bu çalışmada, rüzgâr imgesinin filmdeki anlamı (değdiği her şeyi hiçliğe ve varoluşsal sıkıntılara sürüklemesiyle izleyicide oluşturduğu olumsuz anlam) ile ölümlerin ruhlarını yeraltı dünyasına taşıyan Hermes figürü ilişkilendirilmiştir. Hermes, Zeus ve Maia'nın oğlu olarak hayata gelmiştir. Tanrılara ve daha çok Zeus'a haber ulaştırın figür olarak görev alır. Efsanelerde Hermes'in adı çokça geçmektedir. Bir efsaneye göre Hermes'in, henüz daha bir günlük bebekken ayaklanıp bir kaplumbağanın kabuğundan ve bağırsaklarından lir denilen bir müzik aleti yaptığı söylenir. Lirini çalarak kırlarda dolaştığı bir gün, mitolojide şiirin, müziğin ve sanatın tanrısı olarak kabul edilen Apollon'a ait inekleri çaldığı söylenir. Bu duruma öfkelenen Apollon, Hermes'in kolundan kaparak onu baş tanrı Zeus'a götürür. Apollon, baş tanrı Zeus'tan Hermes'e bir ceza vermesini ister. O sırada Hermes elindeki liri etkileyici bir şekilde çalmaktadır. Apollon ve Zeus lirden çıkan büyüleyici sese hayranlık duyar. Zeus, Hermes'e ceza vermek yerine, büyüleyici lirin sesi etkisiyle, onun daha hızlı olmasını sağlayacak bir çift kanatlı ayakkabı ve kanatlı şapka armağan ederek tanrıların habercisi yapmıştır (Erhat, 2007, s. 140-141). Tanrıların hızlı ve kurnaz habercisi Hermes, yeryüzünde ölümü gerçekleştiren varlıkların ruhlarını yeraltı dünyası olan Hades'e götürme görevini de üstlenmiştir. Zeus, Hermes'i kendine ulak olarak seçer. Hermes aracılığıyla bütün buyruklarını yeryüzündeki insanlara ulaştırır. Hermes, haber taşıyıcı, kurtarıcı, süratli, yıkıcı ve hareketli olduğundan rüzgâr imgesiyle özdeşleştirilmektedir.



Resim 9. Rüzgâr Tanrısı Hermes

Resim 10. Hermes'in Kanatlı Ayaklarından Ayrıntı

Yunan mitolojisinde rüzgâr imgesinin tanrısal bir güce sahip olduğu bilinmektedir. Tanrılar bu güçle kimi zaman insanlara felaketi götürürken kimi zaman ise insanlara yardımı sağlamaktadırlar. *Torino Atı* filmindeki rüzgâr imgesinin ise Tanrının insanları yok etmek için kullandığı bir araç olduğu görülür. Bêla Tarr, Tanrının bu yıkıcı gücünü kullanarak Torino Atı'nın belirsiz ve tekensiz evrenini sonlandırmıştır (Köse ve Alanka, 2014, s. 23). Farklı açılarla gösterilen sekanslarda dış seslerin de yardımıyla filmdeki rüzgâr imgesi, çaresiz ruhların üzerine düşen karanlık, ayak bileklerinden tutularak Hades'e götürülen ruhlar ve yaşamın ışığını söndüren bir el gibi film boyunca susmayan Tanrısal bir güç konumdadır. Ölümün ritmi şeklinde yaklaşan rüzgârın uğultusu, doğanın ıssız düzensizliğine fırlatılmış Torino Atı'nın yıkımını gerçekleştirirken aynı zamanda Macar ovasındaki belirsizliğe ve çaresizliğe de son vermektedir.



Resim 11. Adolf Hirémy-Hirschl, *Acheron'un Kıyılarındaki Ruhlar*, 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya, 215,9x340,4 cm. Belvedere Sarayı ve Müzesi, Viyana, Avusturya.

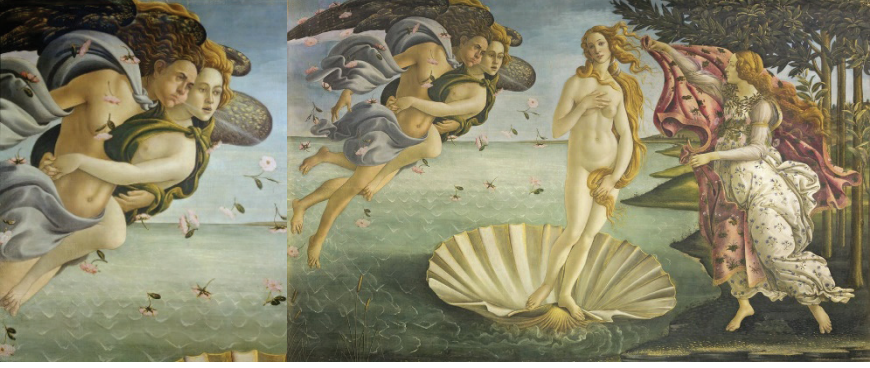
Tarihi ve mitolojik konular çalışan Macar sanatçı Adolf Hirémy-Hirschl tarafından 1898 yılında yapılan *Acheron'un Kıyılarındaki Ruhlar* (Resim 11) isimli yapıtta Hermes'in ölü ruhları Hades'e götürmesi konu edilmektedir-Hades yunan mitolojisinde ölümlere hükmeden yeraltı tanrısıdır. Acheron ise Hades'te yer alan yeraltı nehirlerinden biri olarak geçmektedir.

Bu resimde, nihai hedeflerine ulaşmadan önce Charon'un teknesiyle, geçmeleri gereken aşağı dünyanın nehrinin kıyısında uçan yeni ölüleri görüyoruz. Hermes ölümlerin gölgelerini yukarıdan, aşağı dünyaya iletmek gibi önemli işlevini burada yerine getiriyor. Hirschl'in yorumunda bu ruhların çok azı güneşli dünyayı arkalarında bırakmaktan memnun. Sevinçleri ve çekicilikleri onları hala büyülemiş durumda, sadece birkaçı,

çoğunlukla küçük çocuklar ve yaşlılar, ölümlü kaderlerine boyun eğdiler. Memnun olmayan gölgeler, aralarında adım atarken Hermes'in etrafında toplanıyor ve adımlarını gevşetmesi, kıyamet yürüyüşünü durdurması için ona yalvarıyor. Ama Hermes, her şeye rağmen, bir tanrının dingin amansızlığıyla yürür, can çekişen kalabalığın yanından geçer ve geçer (Gurney, 2011, par.1-2).

Resmin sağ tarafında, ölü ruhların arasında ve ayakta, başında kanatlı şapkası ve sağ elinde asası (tepesinde kanatları ve üzerinde iki yılan sarırlı altın asa-Caduceus), lacivert kıyafeti ile Hermes görülmektedir. Başı öne eğik ve ama dik duruşu ile de çok kararlı bir şekilde betimlenmiştir. Etrafındaki ruhların bazılarının bu eylemini durdurmak için ona yalvarır bir biçimde bazılarının ise bu durumu kabullenmiş olarak resmedildiği görülmektedir. Resmin solundaki ruhların bir kısmı onları son meskenlerine götürecek olan Charon'u beklemektedirler. Charon'un ise resmin sol arka planından teknesiyle yaklaşmakta olduğu görülüyor. Hermes'in sol tarafında oturan, ona doğru bakan ve sağ eliyle yine Hermes'e uzanan, başında çiçekli tacıyla açık mavi elbiseli kadın, elbisesinin rengiyle Hermes figürünü daha da öne çıkarmaktadır. Asasının üzerine vuran ışık ve tepesinden geçen çizgilerden de anlaşılabilceği gibi bir esintiyle yeraltına henüz inmiş gibi görünüyor. Hermes'in başının etrafı merkezi şekilde aydınlatılarak Tanrısal gücü vurgulamak için bir hâle oluşturulmuştur.

İtalyan Erken Rönesans dönemi sanatçılarından Sandro Botticelli'nin yapıtlarında ele aldığı rüzgâr imgesi ise Tornino Atı filmindeki rüzgâr imgesinin hem yapıcı hem de yıkıcı etkisi ile ilişkilendirilmiştir. Botticelli 1482-1486 yılları arasında tuval üzerine tempera tekniği ile yaptığı *Venus'ün Doğuşu* isimli yapıtını dönemin ünlü şairlerinden biri olan Angelo Poliziano'nun Yunan Mitolojisindeki Afrodit'e yazılmış bir şiirinden esinlenerek yapmıştır-Afrodit, Venüs'ün Yunan Mitolojisindeki karşılığıdır. Yapıtta ilk baktığımızda, denizin kıyısında ve resmin merkezinde bir deniz kabuğu üzerinde ayakta duran çıplak bir kadın figürü görülmektedir. Başı hafif sağa doğru eğik, açık kızıl saçları yarı toplanmış ve sol taraftan gelen rüzgârla sağa doğru havalanmış, sağ eli sağ göğsünü, sol eliyle ise uzun saçları aracılığıyla cinsel organını kapatmaktadır. Deniz kabuğunun kıyıya henüz geldiği gözlenmektedir. Yapıtın sol tarafında kızıl saçlı, kahverengi kıyafetli, kanatlı bir kadın ve kahverengi saçlı, mavi kıyafetli, kanatlı bir erkek figürünün birbirlerine sarılmış bir şekilde uçarak resme giriş yaptıkları görülmektedir. Uçarlarken yarattıkları rüzgârla birlikte etraflarına çiçekler saçtıkları izlenmektedir. Resmin sağ tarafında ise, kıyıda ve ağaçların hemen önünde ayakta duran kızıl saçlı kadın beyaz çiçekli kabarık elbisesi ile dikkat çekmektedir. Bu figürün iki eliyle tuttuğu çiçek desenli pembe örtü ile merkezdeki çıplak kadın figürünü örtmek üzere olduğu görülmektedir.



Resim 12. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486, Tuval Üzerine Tempera Tekniği, 172x278 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.

Resmin sol tarafında, mitolojide Batı rüzgârı Tanrısını simgeleyen Zephyros ve ona sarılmış şekilde betimlenen eşi, ilkbaharın habercisi, çiçek tanrıçası Chloris, resmin sağ tarafında ise mevsim tanrılarında Horae görülmektedir. Horae'nın boynunda Venüs'ü temsil eden mersin ağacından bir çelenk ve belinde Venüs'ün simgesi beyaz güllerden bir kemer yer almaktadır. Yapıtta aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün doğuşu betimlenmektedir. Yapıtta yer alan diğer beyaz güllerde yine Venüs'ü simgelemektedir. Mitolojideki anlatıya göre, Kronos (Zeus'un babası), babası Uranüs'ü hadım ederek cinsel organını denize atmış ve deniz döllenerken Venüs'ün doğumu bir deniz kabuğu üzerinde yükselerek gerçekleşmiştir. Batı rüzgârı Zephyros, deniz kabuğu içinde duran Venüs'e üfleyerek onu deniz kabuğuyla birlikte kıyıya doğru sürükler. Batı rüzgârı tanrısı Zephyros, Venüs'ün içinde olduğu deniz kabuğunun su üstünde yol almasını sağlayarak yeniden doğuşa katkı sağlamaktadır (Carr-Gomm, 2014, s. 21). *Torino Atı* filmindeki rüzgârın yıkıcı ve hayatı zorlaştırıcı etkisine rağmen bir yandan da baba ve kızın hayatta kalma çabalarını destekleyen resimdeki gibi yapıcı bir güç olduğu izlenir.

Botticelli 1477 yılında yaptığı Bahar Alegorisi isimli yapıtında da mitolojik figürler resmederek benzer konuya değinmiştir. Resimde, biri resmin ortasında ve yukarıda resmedilmiş kanatlı çocuk figürü, diğerleri ise ikisi erkek altısı kadın figüründen oluşan toplamda dokuz figür olduğu görülmektedir. Merkezde ayakta ve diğer figürlerden biraz daha yukarıda duran, başı sağa eğik, beyaz ve kahve grilerle boyanmış elbisesiyle, sağ eli bilekten yukarıya doğru kalkmış, sol eliyle de üzerindeki kırmızı pelelerini tutar şekilde betimlenmiş kızıl saçlı kadın figürü dikkat çekmektedir. Bu figürün sağında yer alan yine kızıl saçlı kadın figürü ise başında çiçekli tacı, üzeri çiçek desenli elbisesi, boynunda çiçekli çelenk ve belinde çiçekli kemeriyle, sağ eliyle topladığı çiçekleri elbisesinden oluşturduğu katmandan alarak sol eliyle etrafa savurmak üzere resmedilmiştir. Onun

hemen sağında yer alan kızıl saçlı beyaz elbiseli kadın figürü ise başı sağa ve yukarıya dönük ve ağzından çıkan çiçekler ile sağındaki erkek figürünün onun bedenini kavrama hareketiyle yeryüzünden havalanmak üzere betimlenmiştir. En sağda yer alan bu mavi kıyafetli erkek figürü ise başı sağa eğik, yanakları şişirilmiş üfler biçimde ve uçarken resmedilmiştir. Resmin solunda ise kızıl saçlı üç kadın figürünün birbirlerine bakar şekilde, beyaz tül elbiseleriyle, ellerini birleştirerek bir arada durdukları ya da dans ettikleri görülmektedir. Birinin sırtı izleyiciye dönük olarak resmedilmiştir. En solda yer alan erkek figürü ise sağ elinde asasıyla meyve ağaçlarına uzanmış, başı yukarıya doğru resmedilmiştir. Üzerinde kanatlar olan şapkası, kırmızı kıyafeti, belinde kılıcı ayağında kanatlı sandaleti ile bu figürün diğer figürlerden biraz daha farklı tasvir edildiği görülmektedir. Resimde arka planda portakal meyvesi ile dolu ağaçlar ve onların dalları arasından gökyüzü görülmektedir. Figürlerin ayaklarını bastığı zemin üzerinde ise birçok çiçek yer almaktadır.



Resim 13. Sandro Botticelli, Bahar Alegorisi, 1477-1482, Ahşap Üzerine Tempera, 203x314 cm. Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.

Resimde yer alan figür topluluğunun Yunan mitolojisinde karşılıkları şöyledir: Yapıtın merkezinde yer alan figür aşk, güzellik ve bereket tanrıçası Venüs (Afrodit), sağ tarafındaki iki kadın figüründen soldaki ilkbahar tanrıçası Chloris (Flora), sağdaki ise orman perisi olarak da bilinen yine Chloris, en sağdaki figür Batı rüzgârı tanrısı Zephyros, Venüs'ün solundaki üç kadın figürü ilkbaharın gelişini kutlayan Zeus'un kızları Kharitler (Üç Güzeller), resmin en solundaki figür ise tanrıların habercisi aynı zamanda rüzgar tanrısı olarak da bilinen Hermes, resmin üst kısmında ortada yer alan kanatlı gözleri kapalı çocuk figürü ise aşk ve şehvet tanrısı Eros'tur. Ağaçların arasında resme giriş yapan mavi tonlardaki figür Zephyros, Venüs'ün bahar bahçesine girerek yanaklarını rüzgâr üflemek üzere şişirmiştir, hemen önündeki orman perisi Chloris'i yakalamak üzeredir. Zephyros'un üflemesiyle birlikte bahar bahçesine yağmur damlacıkları düşmekte ve onun hemen solundaki orman perisi rüzgârın etkisiyle nefesinden kır çiçekleri çıkarır ve onun da solundaki ilkbahar tanrıçası Chloris'e dönüşür. Sol tarafta üç güzeller olarak bilinen tanrıçalar dans

etmektedirler. En soldaki Hermes, Eros'un oku Üç Güzeller'in merkezi figürüne doğru hedeflenmiş görünüyor. Yapıtta bütün tanrı ve tanrıçalar eylemleri ve simgesel anlamlarıyla baharın gelişini haber vermektedirler.

Resimde dikkat çekilmek istenen nokta rüzgâr tanrısı Zephyros'tur. Zephyros'un Chloris'i kaçırma eylemi ile rüzgâr imgesinin olumsuz anlamı ilişkilendirildiğinde, tıpkı *Torino Atı* filmindeki eylemlilik hali ve anlamlar bütünü gibi bir durumla karşılaşılmaktadır. Âşık olduğu Chloris'i kaçırıp zorla sahip olan Zephyros'un kaçırma eyleminin resmedildiği yapıtta, kaçırılma sırasında bağırma anının göstergesi olarak Chloris ağzı açık resmedilmiştir. Karşı koyulması güçle mücadele bile edemezken teslimiyetin betimlendiği bu an, *Torino Atı* filmindeki gibi tanrısal güç olarak nitelenen rüzgâr imgesinin aileyi hiçliğe sürüklemesi ve sonunda teslim olunan durum gibi yıkıcı anın ortak gösterenleridir.

Botticelli'nin resimlerinde rüzgâr imgesiyle ilişkilendirilen Hermes ve Zephyros'un, yapıcı ve hayat verici nitelikleri olduğu kadar Zephyros'un aynı zamanda yıkıcı etkisinin de olduğu anlaşılmaktadır.

Rüzgâr imgesi, yukarıdaki örneklerinden de anlaşılabilceği gibi birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar, mitolojik öykülerden ya da dinsel anlatılardan yola çıkarak yapıtlarında rüzgâr imgesini Tanrısal bir güç imgesi olarak vurgulamışlardır. Mitolojiden teolojiye uzanan bu öykülerden hareketle üretilen yapıtlarda rüzgâr, bazen felaketi getiren yıkıcı bir figür olurken bazen de hayat getirici bir güç olmaktadır. *Torino Atı* filminde de rüzgâr imgesinin yıkım sürecindeki en önemli imge olduğu ancak bir diğer taraftan da aileyi bir araya getiren yapıcı etkisinin olduğu da göz ardı edilmemelidir.

SONUÇ

Bu araştırmanın nesnesi Béla Tarr'ın *Torino Atı* (The Turin Horse, 2011) filmindeki rüzgâr imgesi anlatısı, birincil olarak Deleuze'nin "hareket-imge" ve "fark ve tekrar" kavram çiftlerinden hareketle sinematografik anlatılar çerçevesinde incelenmiştir. Görselliğin izleyici üzerindeki etkisinin daha da güçlendiği bu filmde hareketle ikinci olarak Yunan mitolojisinde rüzgâr ve haberci tanrı olarak bilinen Hermes ve rüzgâr tanrısı Zephyros figürlerinin yer aldığı sanat tarihine konu olmuş yapıtlar üzerinden rüzgâr imgesinin yıkıcı ve yapıcı etkileri disiplinlerarası bir yaklaşıma ele alınmıştır.

Filmdeki anlatıya gerçekçi ve sadeleştirilmiş bir dil hakimdir. Gündelik yaşamın ayrıntılı incelenmesi olarak karşımıza çıkan filmde, her bir gün tekdüze hareketlerin tekrarlarından oluşmaktadır. Baba, kız ve at üçlemesinden oluşan kurgu, müzik ve rüzgâr sesleri ile oluşturulan kaotik bir atmosferde zaman ve mekan bütünselliği içinde izleyiciye sunulmuş-

tur. Kadrajların her gün için yeniden planlanması Tarr açısından önem arz etmektedir. İzleyiciye eksiltilerek sunulan planlar tekrarın kendi içindeki döngüsünden hareketle yorum yapmaya zorlarken manipülasyona izin vermez. Rüzgâr imgesinin günlük yaşantıya olumlu ve olumsuz etkileri altı gün boyunca tekrar eden sekanslarla, film içindeki karakterlerin zaman-mekan ve karakter bilgisi verilmeden parçalar halinde ilerlemektedir. Bu parçalılık Deleuzeyen bir yaklaşımın etkisi olduğunu hissettirmektedir. *Torino Atı*, insanın iç dünyasında bir hesaplaşmanın öyküsüdür. Rüzgârın uğultusu etkisinde kalan tüm figürler ve imgeler, çaresiz ve değersiz birer nesneye dönüşmüştür. Deleuze'ün sinema anlayışında, var olan gerçeklerin yeniden yapılandırılması, anlamlandırılması yoktur. Gerçekliği olduğu gibi yansıtılması gerekliliğini savunmuştur. Bêla Tarr'da bu bağlamda *Torino Atı* filminde yaratılan gerçekliği değiştirmeden izleyiciye yansıtmıştır. Filmdeki plan-sekanslar, imgeler, mekânlar ve figürler olduğu gibi tüm gerçekliğiyle yansıtılmıştır. Bu perspektiften bakıldığında Tarr'ın sinemada kullandığı yöntem Deleuze'ün sinema felsefesiyle tam olarak örtüşmektedir. Deleuzeyen bir bakış yöneltilerek hareket-imge kavramları ışığında anlamlandırılmaya çalışılan filmdeki rüzgâr imgesi, değdiği her şeyi yok oluşa ve ürkütücü ıssızlığa sürükleyen olarak karşımıza çıkmaktadır. *Torino Atı* filmindeki ana karakterler olan baba-kız ve at arasında neredeyse yok denecek kadar az konuşma geçer. Bu figürler kameranın oluşturduğu sekanslar yardımıyla iletişim kurmuşlardır. Kameranın değişik yönlerdeki hareketine ve açılara rüzgârın hareketi de eşlik etmiştir. Filmdeki karakterlerin içinde yaşadıkları görsel dünyadaki imgelerin hareketi, kamera açılarıyla ve rüzgâr imgesiyle pekiştirilmiştir.

Filmde tekrar eden rüzgâr imgesinin zaman zaman yarattığı sisli atmosfer müzik eşliğinde tekinsiz bir ortam içinde yansıtılır. Böylece izleyici hikâyenin akışına eşlik etmek için kendini davet eden bu sürece dâhil olur. Gün geçtikçe rüzgârın şiddetini arttırdığı hayatı zorlaştırdığı sahnelere şahitlik edilir. İzleyiciyi de merakla beklemeye zorlayan rüzgâr görüntüsü ve sesi, hayatı olumsuz etkilerken diğer taraftan da baba ve kız için yapıcı yönde hayatta kalma mücadelesini güçlendirmektedir. Başarmak için birbirlerine ihtiyaçları olduğunu anlayan baba ve kızın hikâyesini daha da gerçekçi kılmaktadır. Aynı zamanda filmdeki sahneleme mantığındaki bu gerçeklik ve acının giderek artan dozuyla sunumu, izleyicinin dikkatini arttırması açısından yapıcı yönde etki olarak nitelendirilmiştir.

Torino Atı filmdeki rüzgâr imgesinin değdiği her şeyi hiçliğe ve varoluşsal sıkıntılara sürüklemesi eylemi; Adolf Hirémy-Hirsch tarafından 1898 yılında yapılan *Acheron'un Kıyılarındaki Ruhlar* adlı yapıttaki Antik Yunan Mitolojisindeki geçen Hermes'in ölümlerin ruhlarını Hades'e götürmesi eylemi ile bağdaştırılmıştır. Rüzgâr imgesinin Tanrısal bir güç olarak anlamlandırılması birçok hikâyede öne çıkmıştır. Bazen sinsî,

uğursuz bir karakter olurken bazen de yardım getirici, yol gösterici bir karakter olmuştur. Yine rüzgâr imgesinin yapıcı ve yıkıcı etkileri Sandro Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* resmindeki Yunan mitolojisinde rüzgâr tanrısı olarak bilinen Zephyros figürü ile yapıcı etkisi ve *Bahar Alegorisi* adlı yapıtta yer alan yine Zephyros figürü ile yıkıcı eylemlilik hali değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Torino'da kırbaçlanan bir atın boynuna sarılarak ağlayan Nietzsche'nin yaşadığı dramdan yola çıkarak çekilen *Torino Atı* filmi, farklı bakış açılarıyla tartışma konusu olabilir. Filmde birçok açıdan bu çalışmanın amacını zorlayan farklı imgeler mevcuttur. Gerek mekânsal-zamansal anlamda gerekse filmdeki karakterlerin gerçekliği ve diğer tüm nesnelere izleyici tarafından farklı açılardan yorumlanabilir niteliktedir. Bu araştırmada okuyucuya filmde seçilen bir imgeden hareketle ve yapılan diğer araştırmalardan da esinlenerek yeniden geliştirilen düşünme biçimi sunulmuştur. Bunu yaparken de Tarr'ın ünlü filozof Nietzsche'ye ne olduğu değil de ata ne olduğu konusunu merak etmesi üzerine ürettiği *Torino Atı* filmindeki gibi, filmde bir imge seçilerek hem filmdeki anlamı sorgulanmış hem de farklı yönlerde düşünme biçimlerine doğru evrilmesi sağlanmıştır.

Kaynakça

- Carr-Gomm, S. (2014). *Sanat: Sanatın Gizli Dili*. Lizet. Deadato (Çev.). İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Çam, A. (2017). Dünyanın Sonu ya da Torino Atı'nın Bazı Planları Hakkında Bir Yazı. *Duvar Dergisi*, 29, 24-31.
- Deleuze, G. (2004). *Sinema 1: Hareket-İmge*. Soner Özdemir (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2001). *Felsefe Nedir?* Turhan Ilgaz (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erhat, A. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Koyuncu, E. (2018). Torino Atı'nda Bir Felaketin Tasviri, *Kebikeç: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırma Dergisi*, 45, 103-115.
- Medin, B. ve Çakır, O. (2021). Bêla Tarr Sinemasında Plan Sekans Kullanımı: Torino Atı Filmi Örneği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31 (1), 365-380.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık
- Ulusoy, S. (2019). *Bêla Tarr Sinemasının Varoluşsal Felsefe Bağlamında İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.
- Tarr, B. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2011). *Torino Atı* [Film]. Macaristan, Fransa, Almanya: TT Filmmühely, Vega Film.

İnternet Kaynakçası

- İpek, Ö. (2017). F. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (1), 282-294. doi:10.17680/erciyesakademia.2918
- James, G. (2011, 14 Ağustos). Souls on the Banks of the Acheron. <http://gurneyjourney.blogspot.com/2011/08/souls-on-banks-of-acheron.html> adresinden alındı
- Köse, H. ve Alanka, Ö. (2014). Tekdüze Yaşamın Metafizik Şiddeti: *Torino Atı*. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (20), 9-31. <https://doi.org/10.16878/gsuilet.97078> adresinden alındı
- Şimşekcan, T. (2020, 10 Temmuz). The Turin Horse (*Torino Atı*) Film Çözümlemesi / Bêla Tarr (Youtube Videosu). <https://www.youtube.com/watch?v=-K2A0w0GnWCE> adresinden alındı

Türkgeldi, S. K. (2015). Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda “21 Gram” a Bir Bakış. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (24), 114-131. <https://doi.org/10.31123/akil.437433> adresinden alındı

Yüzüncüyıl, K. ve Buluş, B. (2016). Hareket İmge ve Zaman İmge Kavramları Çerçevesinde Torino Atı'nın Ayak İzleri. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3 (2). 467-482. <https://doi.org/10.17572/mj2016.2.467482> adresinden alındı

Görsel Kaynakçası

Resim 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 <https://www.sinemalar.com/film/192871/torino-ati>

Resim 9. <http://eylulesintisi.com/Icerik/ruzgartanrisimerkurhermes-352.html>

Resim 10. <https://okuryazarim.com/yunan-mitolojisinde-hermes/>

Resim 11. <https://www.rhdickerson.com/wp-content/uploads/2018/01/hirschl-acheron.jpg>

Resim 12. <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>

Resim 13. <https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-spring>

Bölüm 5

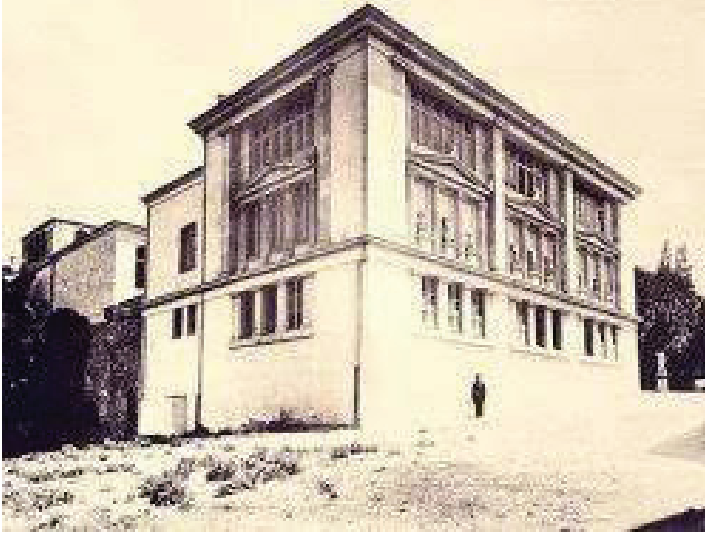
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ YENİLİKLER

Serpil YAYMAN ATASEVEN¹

¹ Doç.Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,Uşak,TÜRKİYE, ORCID:
<http://orcid.org/0000-0002-8966-9119>, Mail: yayman_@hotmail.com

GİRİŞ

19. yüzyılın ilk yarısında başlayan çağdaş yeniliklerin devlet programların içinde alınması resim öğreniminde yansımıştır. Türkiye’de Batılı anlamda ilk resim eğitimi mühendislik ve askeri okullarda başlamıştır. Bu okullarda eğitim alan asker ressam, teknik resim olarak başlayan eğitimleri daha sonraları normal resim eğitiminide kapsamıştır. Bu dönemde resim eğitimini daha iyi verebilmek için batıdan öğretmenler getirilmiştir. Batı uygarlığı örnek alındığı için sivil okullarda açılmıştır. İstanbul’da açılan bu okullar Galatasaray Mektebi Sultani’si (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) dir. Bu okullarda o dönemin şartları altında resim eğitimi de verilmeye başlanmıştır. 19 yüzyılın sonlarına doğru sanat ve alanında ilk olarak bilinen Sanayi-i Nefise Mektebi 1 Mart 1883’te açılmıştır. 1923’ de Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte okulun ismi, Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilerek günümüze kadar bu isimle anılmıştır. Ahmet Köksal bu dönemi şöyle açıklamıştır; “1860’tan 19. Yüzyıl sonlarına değin geçen süre, Türk resminde Batı’ya yönelme ya da çağdaşlaşma sürecinde ikinci ya da orta dönemi oluşturur. 1882’de Sanayi-i Nefise’nin kurulması, resim sanatımızın çağa ayak uydurmasını akademik bir çözüme yönlendirmesiyle önemli bir aşamadır” (Köksal, 1987: 40).



Görsel 1: Sanayi-i Nefise Mektebi, 1882, İstanbul

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ YENİLİKLER

Bu dönemde, Tanzimat ile başlayan Batılılaşma hareketleri her alanda büyük bir hızla devam etmiştir. “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1908’deki

II.Meşrutiyet döneminin yarattığı özgürlük ortamı içinde yer almakla birlikte, çıkarılan mecmua çok ağır bir dille yazılıyordu. Çallı kuşağı olarak bilinen bu kuşağın üyeleri ile, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya gibi tüm ressamları bu cemiyete üye olmuşlardır. Cemiyet 1916 yılından itibaren düzenli olarak sergi etkinliklerini başlattı. İtalyanların “Societa Operaira”adlı salonunu “Galatasaraylılar Yurdu”na çevirerek sergi etkinlikleri için yer elde ettiler. Gelecekte “Galatasaray Sergileri ‘’olarak anılacak sergi etkinlikleri böylece başlamış oldu” (Gören,1993 :23). Galatasaray sergilerinde Şevket Dağ,M.Ali Laga,Vecihi Bereketoğlu,Mihri Müşvik,Ömer Adil,İsmail Hakkı ve Tahsin gibi ressamalarda yer almıştır. Bu sergiler 1952 yılına kadar devam etmiştir (Gören,1994 :16).



Görsel 2: Güzel Sanatlar Akademisi 'nde on üçüncü sergide Nurullah Berk Haşan Âli Yücel'e izahat veriyor

Türkiye’de Cumhuriyetin kuruluşu ile çağdaş bir Türkiye yaratmak için devletin kısıtlı imkanlarına rağmen kültürel etkinlikler desteklenmiştir. “1916’dan itibaren düzenli olarak yenilenen Galatasaray Sergileri Ankara’ya da taşınmış; bu sergiler ve benzerlerinden devlet kurumlarınca yapıtlar satın alınmış;1932’den itibaren “İnkılap Sergileri’ ’düzenlenmiş, ilki 1939’da olmak üzere Devlet Resim ve Heykel Sergileri her yıl açılmaya başlanmış;1938-45 arasında da “Ressamların Yurt Gezileri’ ’gene resmî ya da yarı resmî kurumlar tarafından “bir sanat programı ‘’olarak yürürlüğe konulmuştur” (İskender,1996: 42). 1923’te Cumhuriyet’in ilanından sonra sanat hareketlerinde görülen hız giderek artmıştır. Özellikle İstanbul’un dışında da sergiler açılmaya başlanmıştır. Cumhuriyet devleti İnkılabın sanatını yapmak amacıyla, sanata yeni ve önemli bir işlev kazandırmış-

tır. Kemal İskender, Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde sanatın yeni işlevi hakkında şunları söylemiştir; “Resim ve heykele bunca destek sağlayan ve hatta bu alandaki amatör verime profesyonel bir boyut kazandıran devletin, bu verimin kendi varlık nedeni ideolojisine göre biçimlendirilmesini talep etmek en doğal hakkı olduğundan başka, bunun aksine bir gelişmeyi beklemek de, eşyanın tabiatına aykırı olurdu kuşkusuz.” (İskender, 1996 :42).1923’de Cumhuriyetin ilan edildiği gün Birinci Ankara Sergisi açılmıştır. Aynı yıl Galatasaray Sergilerinin beşincisi açılmıştır. Bu sergide, sanat alanında desteğini esirgemeyen Cumhuriyetin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün mesajı şöyledir; “Sanatkarlarımızın mütamadil ve feyyaz mesaisinin daima takdircarı bulunduğumu selam ve hürmetlerimle beraber cemiyet azasına tebliğ etmenizi rica ederim.” (Duben, 2007: 203).

Bu sergide ve sonra açılan sergilerden birçok resim satın alınarak devlet koleksiyonu zenginleştirilmiştir.1924 yılında altıncısı açılan Galatasaray Sergisi’nde “Çallı İbrahim Yunan Üserasının Millet Meclisi Önünden Geçışı, Afyon Karahisar’ında Akıncılar, Alaşehir’de Zeybekler, Sami Bey Anadolu Harbinde Cephane Nakliyatı, Kağrı Arabası ‘adlı resimler sergilenmiştir (Duben, 2007: 203). Bu dönemde yapılan resimler genelde dönemin ruhunu yansıtmaya amaçlı yapıldığı için realist bir anlayışta gerçekleştirilmiştir. Toplumsal işleve sahip olan resimler de üslup farklılığına dayanan bazı ayrılıklarda gözlemlenmiştir.



Görsel 3: İbrahim Çallı, Zeybekler,1917, Tuval Üzerine Yağlıboya,154 x186cm

Bu yıllarda ,1914 kuşağı sanatçıları zengin bir tarihe sahip olan Türk milletinin yaşadığı olayları konu alan resimler yapmışlardır. 1914 kuşağında bulunan sanatçılar üç büyük savaşın bütün yıkımını ve vahşetini yaşadıkları için, yaptıkları çalışmalar gözlemin dışında sanatçıların hislerini

de taşımıştır. Sanatçılar, resimlerinde dönemi anlatan savaş sahnelerine de yer vermişlerdir. Bu amaçla, I. Dünya Savaşının yaşandığı (1914-1918) arasında savaş resimlerinin yapılması için İstanbul'un Şişli semtinde bir atölye kurulmuştur. Şişli atölyesi olarak adlandırılan bu atölyenin kurulma emrini Harbiye Nazırı Enver Paşa vermiştir.1914 kuşağı sanatçıları, atölyede savaş sahneleri ve askerlerin cephedeki yaşamını konu alan resimler yapmışlardır (Tansuğ, 1986: 151). Şişli atölyesinde yapılan resimler 1917 'de Galatasaraylı Harp Levhaları resim sergisinde ilk defa sergilenmiştir. Ahmet Kâmil Gören, sanat eserlerinin buldukları dönemin izlerini taşıdığını şu ifadelerle dile getirmiştir; “Sanat yapıtları, içinden geçtikleri ülkelerin, dönemlerin, süreçlerin izlerini taşırlar. Başka bir ifadeyle her sanat yapıtı dolayısıyla da sanatçısı, sözü edilen bu niteliklerden dolayı kendi özgür koşulları bağlamında incelenmelidir. Sanatçının, dış dünyası, yeni bir yaratım edimiyle içselleştirerek imgeye dönüştürdüğü o sancılı süreçte, sanatçıyı kuşatan değerler yanında, sanatçının içinde yaşadığı dünyayı görme, bilme, sonuç çıkarma ve yansıtma biçimi de önemli bir rol oynamaktadır. Sanatçıların yapıtları, yaşadıkları dönemlerin adeta izdüşümleri gibidirler” (Gören, 2003: 26).

Şişli atölyesi ordunun destek ve koruması altında çalışmalarını sürdürmüştür. Bu atölyede resim heyecanının yaşanmasının sebeplerinden biri I. Dünya Savaşı tarihinin en büyük olaylarından biri olan Çanakkale Boğazı savunması sırasında yaşanan kahramanlık destanının yaşanması olmuştur. Cumhuriyetin kurucusu olan Gazi Mustafa Kemal Atatürk, bu cephe gösterdiği başarısı sonucunda, askeri dehasının bütün dünya tarafından ilk kez tanınmış olmasıdır (Tansuğ, 1986: 152). Şişli atölyesinde çalışan sanatçılar faaliyetlerini sürdürebilmeleri için model olarak kullandıkları savaş araçları atölyeye getirilerek çalışmalarının gerçekçi bir şekilde sürdürülmesi sağlanmıştır. I.Dünya Savaşı yıllarında resim yapmak için malzeme bulmak hemen hemen imkânsız olduğu için atölyenin bahçesine hendekler kazılmış, model olarak askerler getirilmiş, top ve askeri araç ve gereçlerle zenginleştirilmiştir. Şişli atölyesinde çalışan Çallı kuşağı olarak bilinen bu ressamlar I. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'ya gönderilerek orada sanat eğitimi almaları sağlanmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanı sonrasında Sami Yetik, Nazmi Ziya ,Feyhaman Duran, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, M.Ruhi Arel, gibi Sanayi-i Nefise Mektebi mezunları,1910'lu yıllarda Paris'te eğitim almışlardır(Sağlam,2008,s. ?)Savaşın çıkmasıyla birlikte yurda geri çağrılan sanatçılar, çalışmalarını İstanbul'da sürdürmeye devam etmişlerdir.1914 kuşağı sanatçılarının o döneme ait yaptıkları etkinlikleri Burcu Pelvanoğlu şöyle anlatmıştır; “1914 Kuşağı sanatçılarının 1917 yılında Şişli Atölyesi'nde savaş konulu resimler gerçekleştirdiklerini biliyoruz.1916 yılında Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesinde başlattıkları ve 1951'e kadar sürecek olan Galatasaray Sergilerini de yine 1914

Kuşağı'na borçluyuz. Dolayısıyla Cumhuriyet'in hemen öncesinde Türk plastik sanatlar tarihinde bir grup ile bir sistemleşmeyle karşılaşmaktayız” (Pelvanoğlu, 2008: 35).

1914 kuşağı sanatçıları her biri farklı bir üslupla resimler yapmışlardır. Bu sanatçılar doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine kendi duygularını resme aktarmışlardır. Nazmi Ziya'nın ışığı kullanımındaki ustalık, Avni Lifiş'in lirik duyarlılığı, İbrahim Çallı'nın renk kullanımı ve portrelerindeki ifade gücü gibi birbirinden farklı üslup özelliklerine sahip olan bu sanatçılar, yaptıkları çalışmalar ile günümüze ışık tutmuşlardır. Bu kuşak, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ali Sami Boyer, Avni Lifiş, Sami Yetik, Nijad Sirel, Nazmi Ziya Güran, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Mehmet Ali Laga 'dan oluşmuştur. Büyük bir çoğunluğu Sanayi Nefise çıkışlı olan sanatçıların bir kısmı Deniz Harp Okulunu bitirdikten sonra ordudan ayrılarak bu okulda eğitim almışlardır. Empresyonist üslubu benimsemiş olan bu sanatçılar üslubun rahat ve güçlü anlatımını resimlerinde oldukça iyi kullanmışlardır. Resimlerinde ayrıntıya önem vermeden işledikleri doğa ve figür yorumları, canlı renklerle öne çıkmıştır. “Çallı kuşağı Empresyonistleri için “yaşanan içerik” ’Empresyonizme getirilen kişisel ya da grupsal yorum payıdır. Daha önce de bir nedenle değinildiği gibi, Çallı kuşağı Empresyonistleri Fransız Empresyonizmi ile kıyaslandığında aleyhlerine çıkarılan fatura neyse, Empresyonizme kattıkları içerik de odur. Ve bu içerik Çallı kuşağının artı puanıdır. Bir diğer deyişle Türk Empresyonistleri, Empresyonizmin sistematik programı dışına çıktıkları oranda, resimlerine doğa/yöre sevgisi ya da ruhu olarak tanımlayabileceğimiz bir özellik kazandırabilmişlerdir” (İskender, 1992: 23). 1914 kuşağı sanatçıları, 1916 yılından itibaren Galatasaray Lisesinde düzenlenmeye başlayan, resim sergilerine birlikte katılmışlardır. Bu sergilere genç sanatçılarda kabul edilerek desteklenmiştir. Sergilerde, konu olarak peyzaj ve portre ve figür kompozisyonlarını içeren resimler görülmüştür.

Çallı kuşağı içinde oldukça hareketli fırça darbeleri ile izlenimci etkileri belirgin bir şekilde taşıyan resimleriyle bilinen Nazmi Ziya, daha çok peyzajlarıyla tanınmıştır.



Görsel 4: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı ,1935, Tuval Üzerine Yağlıboya,73.5 x 92 cm

Resimlerini geleneksel tarzda yapan, yarı izlenimci bir yüzey çözümlemesi ile belirginlik kazandıran Feyhaman Duran ise genellikle portreleriyle tanınmıştır. Çallı kuşağının diğer üyesi olan Ruhi Arel sanat anlayışı açısından diğer sanatçılardan daha yerel konulara yer vermiştir. Çallı ve Namık İsmail farklı resim türlerinde eserler yapmışlar, figürü ustalıkla işlemişlerdir. Avni Lifiş ise resimlerinde kendine özgü kişisel bir duyarlılık, renkçi ve serbest fırça vuruşları ve lirik bir anlatımla belirginlik göstermiştir. Çallı kuşağı ressamları resimde ilk nü ve kompozisyon türünü kullanan kuşak olmuştur (İskender, 1988 :18).

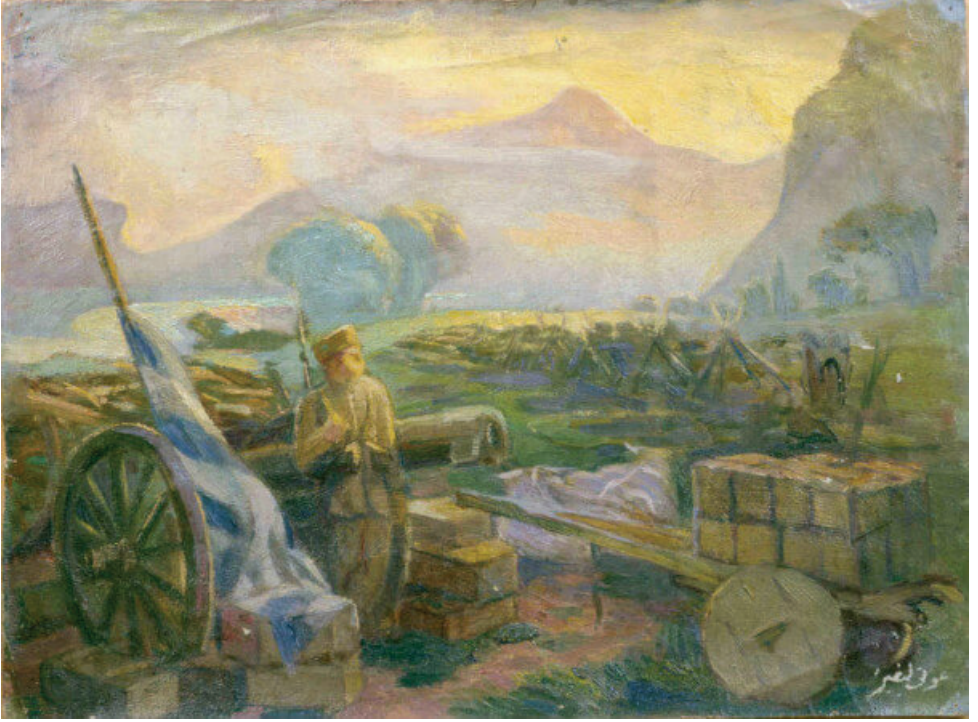
1914 kuşağı sanatçılarından bir diğeri olan Sami Yetik, hocası Osman Hamdi Bey gibi büyük boy tuvallere yaptığı çalışmalarıyla tanınmış bir sanatçıdır. Sanat eğilimini Kuleli Askerî Lisesi'nde ilk resim öğretmeni olan Osman Nuri Paşa'dan almıştır. Bundan sonra Harbiye Mektebi'nde hocası Hoca Ali Rıza Bey ile bu çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı daha çok manzara resimleri ile tanınmıştır. İstanbul ve çeşitli şehirlerde, resmettiği peyzajlarında serbest fırça vuruşları, kalın pentür dokusu, renklerdeki uyum ve lekeci tavrı ile dikkat çekmiştir. Asker kökenli bir ressam olan Sami Yetik önce Balkan Savaşında görev almış sonra I. Dünya Savaşı'na katılmış ve buradan edindiği izlenimleri resimlerinde kullanmıştır. "1917'de

Celal Esat Arseven ‘in girişimiyle İstihbarat Dairesi Reisi Seyfi Paşa’nın desteğiyle açılan “Şişli Atölyesi”nde ‘İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Sami Boyar ile birlikte görev almıştır” (Üstünipek,2007:1).



Görsel 5: Sami Yetik, *Cephane Taşıyan Köylüler*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 91x131,5 cm

1914 kuşağı ressamı savaşı temalı resimler yaparken figüratif tarzda resme ağırlık vermişlerdir. “Lifiş’in “Akgün ‘ve “Karagün”, Çallı’nın “Top Arabası, R.Arel’in “Taşçılar”ı Türk resminde kompozisyon türünün ilk örnekleridir. Batılı sanat anlayışında bir gelenekten yoksun olan Türk resim sanatı içinde, hemen hemen bütün sanatçılar büyük zorluklar çekmişlerdir. Figür sorununu aşmada Halil Paşa, Osman Hamdi gibi sanatçılardan sonra 1914 Kuşağı (ya da Çallı Kuşağı) en büyük çabayı harcamıştır. Bu dönemin sanatçıları Batı’da eğitim görmelerinin yanında, çağın çok hızlı gelişen teknolojisini de yakından izleme fırsatı bulabilmişlerdir” (Gören, 1993: 23).



Görsel 6: Hüseyin Avni Lifiş, Akgün, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 25,5 x 34 cm

Hüseyin Avni Lifiş, Akgün adlı resmi sipariş olarak yaptığı iki resimden bir diğeridir. Resim, 9 Eylül 1922 günü düşmanın denize döküldüğü anı simgelemektedir. Resmin sol tarafında yenilgiyi simgeleyen düşman bayrağını ve ayakta duran bir asker görülmektedir. Sanatçı tabloda, ülkenin emperyalist güçlerden kurtuluşunu canlandırmıştır (Leblebito, 2016:1).

Hüseyin Avni Lifiş, izlenimci ve sembolist tarzda yaptığı çalışmalarında, kişiliğini yansıtan duygusal ve melankolik etkilerle tanınmıştır. Sanatçı Paris'te kaldığı sürede ressam Cormon'un atölyesinde öğrenim görmüştür. Bu atölyede desen ağırlıklı bir eğitim almıştır. Sanatçı rengi duygularını ifade eden bir araç olarak kullanmıştır. Lekeseli tarzda yaptığı resimlerinde yaşadığı dönemin izlerini yansıtmıştır. Savaş konulu resimlerinde kahramanlık temasının yanı sıra Türk halkının çektiği acı, yokluk ve çaresizliği de dile getirmiştir. Sanatçı 1943 yılında, Hükümet tarafından "Yurt Gezileri" adı altında düzenlenen bir programa dahil edilmiş ve Siirt'e gitmiştir. Oradaki izlenimlerini resimlerine aktarmıştır.



GörSEL 7: Hüseyin Avni Lifiş, Karagün ,1923, Tuval Üzerine Yağlıboya,93 x118 cm

Hüseyin Avni Lifiş Karagün adlı tablosunda Türk Kurtuluş Savaşı sırasında işgal altında kalan yurdun o yıllardaki durumu anlatmıştır. Sanatçı resminde savaş sırasında düşman askerlerinin yakıp yıktığı bir köyde tecavüz edilip öldürülmüş bir köylü kadın ile ölen bebeğini konu almıştır. Yıkıntılar arasında elleri arkaya bağlanmış bir kadın ve onun arkasında beşiği ters dönmüş, sadece sol ayağı görünen bir bebeği resimlemiştir. Sanatçı alegorik bir anlatımla kurguladığı resimde beşik ve kilim Anadolu'yu, kartal ise düşman güçlerini simgelemektedir. (Vikipedi ,2020:1)



GörSEL 8: Ali Sami Boyar, Son Mermi,1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya,162 x 223 cm

Ali Sami Boyarın bu dönemde yapılan resimleri destekleyen sözleri şunlardır; “Fakat her nedense ressam arkadaşlarımız henüz milli vazifelerine başlayamamışlardır. Bu durgunluğun sebepleri oldukça tetkike layıktır. Bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evvel, millî mefahirimizi tespit edecek, inkılabı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lazımdır. Müzelerimizi, galerilerimizi bunlarla süslemeliyiz...” demektedir (Yaman, 1994: 30).



Görsel 9: Mehmet Ruhi Arel, *Taşçılar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 229 x168 cm

Mehmet Ruhi Arel, 1903 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitime başlamış, 1909 yılında ise Paris’te resim eğitimi almaya hak kazanmıştır. Paris’te Güzel Sanatlar Akademisinde Fernand Cormon atölyesine devam etmiştir. Sanatçı resimlerinde figürlü kompozisyonlara ağırlık vermiştir. 1914 yılında Paris’ten yurda döndükten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi’nde hocalık yapmıştır. Bu dönemde daha çok Kurtuluş Savaşı temalı resimlere ağırlık vermiştir. Toplumsal gerçekçi konularında dönemin yaşam tarzını tuallerine aktarmıştır. Sanatçının “Taşçılar” adlı eserinde taş işçilerinin çalışma anını resmini konu olarak almıştır. Tablonun sağ tarafında iki işçi tüm güçleri ile taşları kırmaya çalışmaktadırlar. Tablonun sol tarafında karşıda duran işçi de yapılan işe destek olmaktadır. Kahverengi rengin hâkim olduğu resim, sağdan gelen ışık ile aydınlatılmıştır (Akdaş, 2021: 91-94).

Cumhuriyetin ilanı ile bilim ve sanat eğitimi alanında yapılan yenilikler hızla yerine gelmeye başlamıştır. Bu yeniliklerin ilki Sanayii Nefise Mektebinin, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmesi olmuştur. Böylece akademik anlamda bir sanat eğitiminin gerçekleşmesi

Serpil Yayman Ataseven

KAYNAKÇA

- Akdaş, S. (2011). Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri ve Önemi. Konya, Selcuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk ve İslam Sanatları Tarihi Bilim Dalı
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28693>,Erişim Tarihi;04.11.2021)
- Duben,İ . (2007).Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- GÖREN, M.A. (1994). Türk Resim Sanatında Figür Sorununun Evreleri, *Sanat Çevresi*, (16), 190- 191
- GÖREN, A.K.M.A. (1993). Türk Resim Sanatının Gelişim Süreci İçinde Batılı Anlamda Figür Sorunu, *Artist Plastik Sanatlar Dergisi*, (18),23
- Hüseyin Avni Lifiş'in 22 Eseri ve Hayatı, (2016).
<http://www.leblebitozu.com/huseyin-avni-lifijin-22-eseri-ve-hayati/> Erişim Tarihi:29.11.2021
- İskender, K. (1992). Modernizm ve Türk Resmi, *Türkiye'de Sanat*, 3 (1), 23.
- İskender, K. (1996). Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri, *Türkiye'de Sanat*, ,22,42.
- İskender. (1988). Türk resminin dünü, bugünü ve geleceği, *Gergedan Dergisi*, (19) ,18
- Köksal A. (1987). Modern Sanat Müzesini Gündeme Getiren Bir Sergi, *Milliyet Sanat Dergisi*, (167),40
- Mümtaz Sağlam, Tartışılan Modernlik, Bir Kitap ve Ötesi, *Sanat Dünyamız*, Bahar 2008, Sayı:106.
- Pelvanoğlu,B.(2008). Türk Resminde Modernleşmenin Serüveni, *Milliyet Sanat Dergisi*, (586) ,35
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Karag%C3%BCn>,Erişim Tarihi:29.11.2021)
- Sezer, T. (1986). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Üstünipek, M. (2007). Sami Yetik (1878-1945)
<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2670> Erişim Tarihi:25.04.2021
- Yasa Yaman, Z. (1994). Demokrasi ve Sanat, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, 15,30.
- ## GÖRSEL KAYNAKÇA
- Görsel 1:** Sanayi-i Nefise Mektebi,1882, İstanbul
https://www.google.com/search?q=sanayii+nefise+mektebi&rlz=1C1CH-ZN_trTR910TR910&sxsrf=AOaemvInZ70pusoZg69J5O_bp-1kG-

5CwpQ:1637868881054&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiovN-GobT0AhXP-aQKHx_IDx8Q_AUoAnoECAEQBA&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgsrc=OtdwADt6uSHJjM Erişim Tarihi:23.11.2021

Görsel 2: Güzel Sanatlar Akademisi'nde on üçüncü sergide Nurullah Berk Haşan Âli Yücel'e izahat veriyor

https://www.google.com/search?q=galatasaray+sergileri&rlz=1C1CHZN_trTR910TR910&sxsrf=A0aemvKHbpo3b6VEWzvSn84LucPqN-v-DPw:1637870508306&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiigteOp7T0AhUK7rsIHY7JCGwQ_AUoAnoECAEQBA&biw=1536&bih=696&dpr=1.25#imgsrc=RbcjFf8w2LLAKM&imgdii=krTKSGIFPdwGJM ,Erişim Tarihi: 24,11,2021)

Görsel 3: İbrahim Çallı, Zeybekler,1917, Tuval Üzerine Yağlıboya,154 x186cm

<https://salutatorium.com/2018/07/13/ibrahim-calli-136-yasinda/> ,Erişim Tarihi:27.11.2021

Görsel 4: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı ,1935, Tuval Üzerine Yağlıboya,73.5 x 92 cm

<https://10layn.com/turk-resminde-empresyonizm-ve-calli-kusagi/10-nazmi-ziya-guran/> , Erişim Tarihi,28.11.2021

Görsel 5: Sami Yetik, Cephane Taşıyan Köylüler, 1917, Tuval üzerine yağlıboya,91x131,5 cm

<https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/19/cephane-tasiyan-koyluler> , Erişim tarihi,04.12.2021

Görsel 6: Hüseyin Avni Lifiş, Akgün ,1923, Tuval Üzerine Yağlıboya,25,5 x34 cm

<http://www.leblebitozu.com/huseyin-avni-lifijin-22-eseri-ve-hayati/> ,Erişim Tarihi:27.11.2021

Görsel 7: Hüseyin Avni Lifiş, Karagün ,1923

<https://wannart.com/icerik/8145-bir-milletin-mucadelesi-istiklal-savasinin-sanata-yansimalari> ,Erişim Tarihi,27.11.2021

Görsel 8: Ali Sami Boyar, Millî Mücadele, Son Mermi,1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya,162 x 223 cm

<https://www.gidahatti.com/ali-sami-boyar-kimdir-ali-sami-boyar-hayati-201971/> ,Erişim Tarihi,04.12.2021

Görsel 9: Mehmet Ruhi Arel,Taşcılar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 229 x168 cm
<https://www.biyografi.info/kisi/ruhi-arel> , Erişim Tarihi,04.12.2021

Bölüm 6

USÛL-HECE VEZNI İLİŞKİSİ¹

Oğuzhan ERMAHİŞ²

Kubilay YILMAZ³

1 Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsünde yürütülmekte olan ‘Sivas Türküleri Özelinde Usûl-Hece Vezni İlişkisi’ isimli tezden üretilmiştir.

2 Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans öğrencisi, Sivas/ Türkiye, oguzhann058@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8535-657X

3 Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Sivas/Türkiye, kubilaylmz@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9317-3549

En eski toplumlardan bu yana edebiyat, müzik ve raksın dâima yan yana olduğunu dile getiren Uysal, eski Yunanda şâirlerin şiirlerini lir adı verilen sazlarla okuduklarını ve bugün sanat değeri yüksek şiirlere lirik şiir denmesinin sebebinin bu olduğunu ifade etmektedir (2010, s. 23). Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere müzik-edebiyat ilişkisinin izleri ilkçağ uygarlıklarına kadar sürülebilmektedir. Budak (2000, 28-29), Uçan (2015, s. 25) ve Göher Vural'ın (2019, 70) kitaplarında yer verilen; “Orta Asya Türk topluluklarında şamanların dinî ritüellerde dile getirdikleri çeşitli inançsal sözlerin ezgili olduğu ve sıklıkla kam/şaman davulu adı verilen çalgı ile eşlik ettikleri ve yine o dönemdeki toylarda belli çalgılar eşliğinde koşmalar söyledikleri” gibi bilgilerden hareketle Türk kültüründe müzik ve edebiyat birlikteliğini de milattan önceki Türk toplulukları dönemine kadar götürmek mümkündür.

Müziğin bir ritmi olduğu gibi en azından ölçülü bir şiirin de ritminin olduğu aşikârdır. Müzikte ritm olgusu kuvvetli ve zayıf zamanlı vuruşların düzenli bir akış içerisinde tekrarlanmasıyla oluştuğu gibi şiirlerde de kelimeleri oluşturan hecelerin vurgulu ve vurgusuz olarak sıralı kullanılması, tamamen düzenli olmasa bile, belli bir ritm olgusunun varlığına işaret eder. Buna paralel olarak müzik eserinde ölçüler kısa ve uzun notaların sistematik bir şekilde birleştirilmesiyle oluşturulurken şiirlerde de mısralar, kelimeler veya kelime öbekleri açık/kısa ve kapalı/uzun hecelerin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Yine müzikte ölçüler, “3+2”, “2+2+2+3” vb. düzümlemlerle ifade edildiği gibi şiirde de mısralar “4+3”, “6+5” vb. düzümlemlerle ifade edilebilmektedir. Bu örneklerin müzik ve edebiyat arasındaki organik bağı net şeklide gösterdiği düşünülmektedir. Belviranlı'nın “Mûsikî, ses ahengini konu edinir, arûz ise nazım ahengini işler. Arûzla mûsikî arasında ahenk ve mevzû yönünden çok benzerlik vardır. Arûza diğer bir tâbirle nazım mûsikîsi de diyebiliriz” ifadeleri, kısmen yukarıda anlatılmak istenilenin bir özetidir (Belviranlı, 1995: 35). Arûz üzerine sözlenmiş bu fikirlere ek olarak hece vezni ile yazılmış birçok örnekte de benzer âhenge rastlanabileceği düşünülmektedir. Örneğin Kul Yusuf'un sekizli hece ölçüsüyle yazılmış şiirinin aşağıda paylaşılan bir dördlüğünde arûzda olduğu gibi açık-kapalı hece sıralanışı birebir aynı olmasa da mısralardaki açık-kapalı hece sayıları aynıdır. Bu durumun bestelemeyi kolaylaştıran, şiirin içindeki mûsikîye katkı sağladığı düşünülmektedir. Benzer şiir örneklerini çoğaltmak mümkündür. Şiirlerin besteyi anımsatan bu âhengi Ahmet Hâşim'in (2013, s. 111) şiir tanımında şöyle ifade buluyor; “şiir, hikâye değil sessiz bir şarkıdır”.

Kiminin meskeni külhan

Kimi derviş kimi sultan

Kimi yâre olur mihman

Fakir yârden cüda düştü

Âşık Kul Yusuf

Usûl ile vezin arasındaki bağ muhakkak ki birçok bestekâra ve müzik araştırmacısına yol göstermiş; klasik Türk müziği eserleri üzerinde yapılan bazı araştırmalarda arûz vezni ile seçilen usûl arasında bir ilişkinin olduğu saptanmıştır. Örneğin; Tanrıkorur, Türk mûsikîsinde usûl-vezin münâsebeti isimli çalışmasında Ağır Semâî, Yürük Semâî ve Şarkı formlarında bestelenmiş altı yüzden fazla eseri incelediği çalışmasında şu sonuçlara ulaşmıştır;

Bu araştırmaya göre, Arûz'un Remel bahrine giren Fâilâtün (_ . _ _) / Fe'ilâtün (. . _ _) ve Recez bahrine giren Müstef'ilün (_ _ . _) / Müstef'ilâtün (_ _ . _ _) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en fazla Ağır Aksak, Aksak ve daha az Devrihindî, Curcuna, Müsemmen usûlleri kullanılarak; Arûz'un Hezec bahrine giren Mef'ûlü (_ _ .) veya Mefâilün / Mefâilün (. _ _ _ / . _ . _) ve Müctess bahrine giren Mefâilün / Fe'ilâtün (. _ . _ / . . _ _) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok Sengin Semâî, Semâî ve daha az Aksak ve Türk Aksağı usûlleri kullanılarak; daha az güfte yazılmış olan Müzârî, Münserih vd. bahirlerdeki şiirlerin de yine belirli usûller kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır. Sadece bu kadar da değil; aynı güfteyi besteleyen aynı, yakın veya uzak çağın bestekârları da değişik makamlardaki eserlerinde hep aynı usûlü kullanmışlardır (2011, s. 85-86).

Tanrıkorur'un kapsamlı ve çok önemli tespitler içerdiği düşünülen çalışmasının sonuçlarına bakıldığında arûz vezni ile usûl arasında anlamlı bir ilişki olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Çolakoğlu Sarı'nın belli usûller ve belli arûz kalıpları üzerinde yapmış olduğu çalışmada da "her arûz kalıbının bestelenebileceği belirli usûllerin olduğu gibi her usûlde kullanılacak arûz kalıplarının bulunduğu" sonucuna varılmıştır (2018, s. 16). Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin Beste formunda ve Zencir usûlündeki eserlerini usûl-arûz vezni ilişkisi bağlamında ele alan bir başka makalede; çalışmaya konu edilen üç bestekârın da Zencir usûlünde ve Beste formundaki eserlerinde çoğunlukla 'Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fe'ilün (Fa'lün)' vezin kalıbını tercih ettikleri saptanmıştır (Gargun ve Karaman, 2012, s. 377-381). Usûl ile arûz vezni arasındaki ilişkiye dikkat çeken kaynakları çoğaltmak mümkündür (Çıpan ve Karaman, 2010; Çelik, 2007; Yılmaz, 2019; Parlar ve Pınarbaşı, 2019; Dilber, 2020; Aksın Çevik, 2011; Türkel Otel ve Yıldırım, 2010; Güneş, 2011; İlhan, 2009; Köroğlu ve Karaman, 2020; vb.). Çalışmanın hacmini çok artırmak adına burada bilgileri verilen kaynakların hepsinden benzer örnekler verilmemiş; konu hakkında net veriler sunan birkaç kaynak özetlenmiştir.

Arap edebiyatının öz malı olan arûz ölçüsü Türk edebiyatına doğrudan değil, dolaylı olarak İran edebiyatından geçmiştir. X. yüzyılda İslamiyet'i benimseyerek Arap kültürü ve edebiyatının etkisine girmelerinden önce de Türklerin yüzyıllar boyu nazım şekilleriyle şiir ölçüleri vardı. Bu zamana kadar Türkçe şiirler dörtlükler halinde ve hece sayısına dayanan millî bir nazım ölçüsüne göre söyleniyordu. Bu yüzyıldan başlayarak Arap kültürü edebiyatı İran kültürü ve edebiyatını etkilediği gibi, gittikçe artan bir hızla Türk edebiyatını da etkisi altına almaya başlamıştır. Bu arada Türkçe şiirlerde eski nazım şekilleri olan dörtlükler ve hece ölçüsü halk şiirleri ve tasavvuf şiirlerinde kullanılmaya devam ederken, öte yandan İran'da uzun denemeler sonunda gelişip yerleşen arûz ölçüsü de Türk şiirinde kullanılmaya başlamıştır. Türk edebiyatında kullanılan ilk arûz kalıplarında hece sayısına dayanan şiir ölçüsünün etkileri açıkça görülür (İpekten, 2001, s. 140).

Yukarıdaki örnek çalışmalarda görüleceği üzere üsul ve arûz vezni arasındaki anlamlı ilişki birçok araştırma ile ortaya konulmuştur. Kuvvetle muhtemeldir ki bu çalışmalarda incelenen klasik Türk müziği eserleri, bestekârları tarafından bilinçli bir şekilde; yani üzerine düşünülerek, 'ölçülerek-tartılarak', sanatsal bir kaygı ile üretilmişlerdir. Bu durum, 'acaba sanatsal bakışla bestelenen eserlerden ziyade doğaçlama olarak ortaya çıkarılmış eserlerde üsul-vezin ilişkisi ne durumdadır?' sorusunu akla getirmiştir. Bu sorunun cevabı, doğaçlama olarak üretilen eserlerdeki olası bir müzik-vezin uyumunun müzik ve edebiyat arasındaki organik bağa önemli bir katkı sunacak olması bakımından önemlidir. Bunun yanı sıra 'usûl ile arûz vezni arasında olduğu gibi usûl ile hece vezni arasında da anlamlı bir ilişkinin olup olmadığı' sorusunun da önemli olduğu düşünülmektedir. Literatür taraması sonucunda yukarıdaki iki soruya da cevap bulunamadığı için bu eksikliği giderme arzusu ortaya çıkmış; literatürdeki bu eksikliği gidermek için doğaçlama ve hece vezni ile üretilmiş eserlerin incelenmesi kararlaştırılmıştır. Türkülerin büyük çoğunluğunun hem doğaçlama olarak hem de hece vezni ile üretildiği genel kabul görmüş bir durumdur. Dolayısıyla bu araştırma sorularına cevap bulabilmek için incelenen örnek eserlerin türkülerden seçilmesi planlanmıştır. Muhakkak ki seçilen türkülerin hepsinin doğaçlama yoluyla üretilip üretilmediklerini ispat etmek mümkün değildir. Dolayısıyla 'doğaçlama olarak ortaya çıkarılmış eserlerde üsul-vezin ilişkisi ne durumdadır?' sorusuna kesin bir cevap verilemeyeceği; bu konuda söylenecek sözlerin kişisel yorum değeri dışında bilimsel bir anlam taşımayacağı düşünülmektedir. Fakat seçilen eserlerin güftelerinde hangi vezinlerin kullanıldıklarını tespit etmek ve bu yolla usûl-hece vezni arasındaki ilişki durumunu sayısal verilerle ortaya koymak mümkündür. Bu düşünceden hareketle Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Türk halk müziği (THM) repertuarına kayıtlı eserleri

incelemek yoluyla araştırma sorularına cevap aranmıştır. Örnek eserlerin hem çalışmanın evrenini temsil edebilecek kadar çok olması gerekliliği hem de sistematik bir sınırlama yapılması gerekliliği de düşünülerek TRT THM repertuarında en çok türküsü olan Sivas iline ait türküler inceleme-ye tâbi tutulmuştur. Bunun yanı sıra yine sanatsal kaygıdan uzak, çoğunlukla doğaçlama yoluyla üretildikleri için türkülerin büyük çoğunluğunda prozodik hatalar olduğu gerçeği göz önüne alınarak eserlerde prozodi açısından bir tahlil yapılmamıştır. Aşağıda bu araştırmanın temelinde yer alan *usûl*, *arûz* ve *hece vezni* kavramları hakkında kısaca bilgi verilmiştir.

Usûl: “Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş gruplarına usûl denir” (Özkan, 2013, s. 606). Say (2005, s. 55) da usûlü, “geleneksel müziğimizde nağmelerin ölçülebilmesini sağlayan vuruş kalıplarının hepsine birden verilen ad” şeklinde tanımlamakta; Özkan’ın ifadelerine paralel bir şekilde vuruş değerlerinin birbirine eşit veya eşit olmayabileceğini, ancak belirli kalıplar içinde tekrarlandığını ifade etmektedir. Ayrıca Say, usûlün ritim kavramıyla karıştırılmaması gerektiği uyarısını yapmakta ve ritim vuruşlarının çeşitlenmesi ve bu çeşitlenmelerin ritmik kalıplar biçimini almasının usûl kavramının temelini oluşturduğunu belirtmektedir.

Arûz: “Arap diltçilerinden imam Halil’in, eski Arap şiirlerini esas tutarak, bir sisteme bağladığı rivayet edilen, hecelerın uzunluğu ve kısalığı esasına dayanan, esas Arap nazmında, muayyen kalıpları, Türk, Fars, Efgan, Pakistan ve kısmen Hindistan nazımlarında kullanılan vezindir” (Devellioğlu, 2001, s. 39). Arûzun, İslâmî kültür dairesine bağlı milletlerin ortak şiir ölçüsü olduğunu dile getiren Tanrıkorur, Arapçada ‘çadırın orta direği’ demek olan arûz kelimesinin Arapçanın, uzun ve kısa vurguların nöbetleşmesine dayalı kendi iç müsikîsinden doğduğunu ve yukarıda Devellioğlu’nun tanımında da yer verilen, bir kısım milletlerin de klasik şiir vezni haline geldiğini ifade etmiştir (2011, s. 87). Arûzda kısa ve uzun hecelerın sembolü haline gelmiş hecelerden oluşan, ‘tef’ile’ adı verilen belli kalıplar vardır: fâilâtün, mefâîlün, müstef’ilün vb. Temel olarak, sesli harfle biten heceler açık, sessiz veya şapkalı harfle (â,î,û) biten heceler ise kapalı olarak kabul edilir. Açık heceler ‘.’ kapalı heceler de ‘_’ işaretleriyle gösterilirler. Örneğin fâilâtün, ‘_ . __’ şeklinde; mefâîlün ise ‘. _ __’ şeklinde ifade edilir.

Hece Vezni: Nazmın her mısraında yer alan hece sayısının birbirlerine eşit olması esasına dayanan; Türklerin İslamiyet’i kabulünden önce de kullandığı kabul gören bir sistemdir. Örneğin bir mısrada 8 hece varsa diğer mısralarda da 8; bir mısrada 11 hece varsa diğer mısralarda da 11 hece yer alır. Doğaçlama üretilen şiir örneklerinde bazen bir ve ya daha fazla

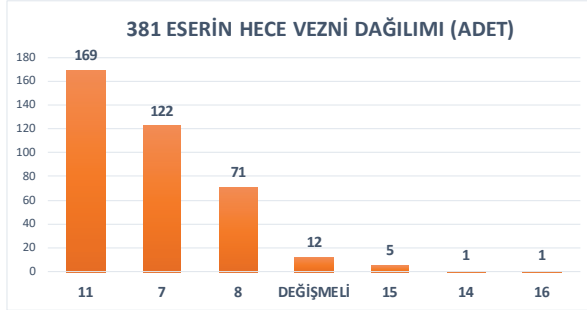
mısraın bir hece eksik veya fazla olduğu örnekler de vardır ki bunlar irticalen üretimden kaynaklı istisnai durumlardır. Arûzda olduğu gibi açık ve kapalı heceler büyük çoğunlukla birebir paralel gitmez.

YÖNTEM

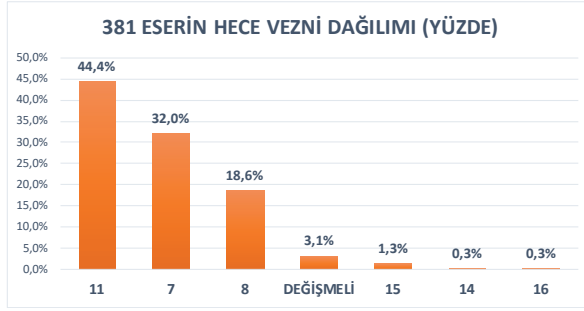
Araştırmada öncelikle 6 Mart 2021 tarihi itibarıyla TRT THM repertuvarına kayıtlı olan Sivas iline ait tüm kırık havalar belgesel tarama yöntemi ile taranarak eserlerin detaylı künye bilgileri kayıt altına alınmıştır. Bu aşamada toplam 382 eser ismine rastlanmıştır; fakat ‘5112’ repertuvar numaralı ‘Behey gardaş ne gamlanıp durursun’ isimli eserin notasına ulaşılammış; bu yüzden incelemeler 381 örnek eser üzerinde devam ettirilmiştir. Söz konusu 381 eser tek tek incelenerek güftelerinin ölçülü olup olmadıklarına bakılmış; ölçülü olan eserlerin vezin türünün ne olduğu tespit edilmiştir. Hepsinin hece vezni ile yazıldığıının saptanmasından sonra usûl-hece vezni ilişkisi bağlamında inceleme aşamasına geçilmiştir. Bu doğrultuda eserlerin önce hece ölçüsü bakımından, ardından usûl bakımından dağılımları betimsel istatistik yöntemiyle ele alınmış ve frekans-yüzde grafikleri oluşturulmuştur. Bu aşamada 381 eser güftesinin kaç tanesinin hangi hece ölçüsüyle yazıldığını ve toplam sayıya oranını; kaç tanesinin hangi usûlde bestelendiğini ve toplam sayıya oranını gösteren iki temel grafik oluşturulmuştur. Bu yolla güftelerde en çok kullanılan hece ölçüleri ve usûller tespit edilmiş; bu hece ölçüleri ve usûller en çok kullanılanlardan az kullanılanlara doğru sıralanarak tek tek ele alınmıştır. Güftelerde ağırlıkla kullanılan on birli, yedili ve sekizli hece ölçüleri ile çok kullanılan 4/4’lük, 2/4’lük, 7/8’lik, 12/8’lik, 10/8’lik, 5/8’lik ve 9/8’lik usûller özelinde frekans analizleri yapılmış ve usûl-hece vezni ilişkisi bakımından yorumlanmıştır. İncelenen tüm eserlerin repertuvar numarası, isim, vezin ve usûl bilgilerini içeren tablo ekler bölümünde verilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Araştırmada incelenen TRT THM repertuvarına kayıtlı Sivas iline ait 381 eserden elde edilen bulgular aşağıda grafikler eşliğinde sunulmuştur. Grafiklerde hem adet hem de yüzdelik dilimler bir arada verilince verilerin çokluğundan sayıların birbirine karıştığı görülmüş; bu yüzden ‘frekans’ grafikleri ayrı ‘yüzde’ grafikleri ayrı verilmiştir. Ayrıca Grafik 1’de görüleceği üzere incelenen eserlerin güftelerinde en çok kullanılan on birli, yedili ve sekizli hece ölçüleri özelinde de usûl dağılımı grafikleri oluşturulmuş; yalnızca birkaç eserin güftesinde tercih edilen on dördü, on beşli ve on altılı hece ölçüleri için ayrıca grafik oluşturulmamıştır.

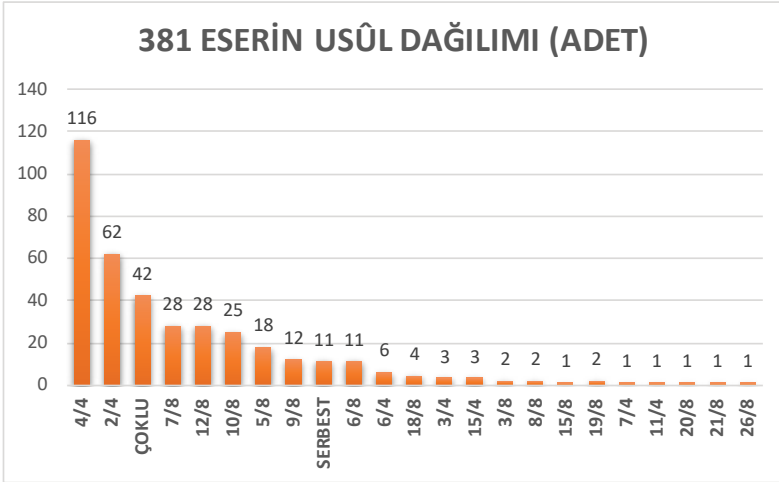


Grafik 1. İncelenen türkülerin güftelerinin hece vezni dağılımı (F) (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)

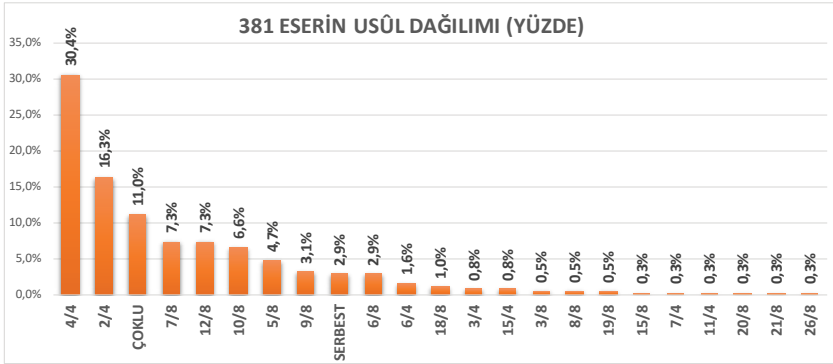


Grafik 2. İncelenen türkülerin güftelerinin hece vezni dağılımı (%) (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)

1 ve 2 numaralı grafiklerde görüleceği üzere; hece vezni açısından ele alınan 381 eserin güfteleri 169’unda (%44,4) on birli; 122’sinde (%32,0) yedili ve 71’inde (%18,6) ise sekizli hece ölçüsüyle yazılmıştır. On birli, yedili ve sekizli hece ölçüleriyle yazılan eserlerin toplam sayısı 362’dir ve incelenen eserlerin toplamının %95,01’ini oluşturmaktadır. Dolayısıyla Sivas türkülerinin güftelerinin çok büyük çoğunluğunun bu üç hece ölçüsüyle yazıldığı söylenebilir. Halk edebiyatı örneklerine bakıldığında yine bu üç hece ölçüsünün en çok tercih edilen hece ölçülerinden oldukları görülmektedir. Söz konusu grafiklerde yer alan ‘değişmeli’ ifadesi o güfteye birden fazla hece ölçüsünün değişmeli olarak kullanıldığını ifade etmektedir.



Grafik 3. İncelenen türkülerin usûl dağılımı (F) (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)



Grafik 4. İncelenen türkülerin usûl dağılımı (%) (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)

Grafik 3 ve 4'e bakıldığında; 381 eserin 116'sının (%30,4) 4/4'lük; 62'sinin (%16,3) 2/4'lük ve 42'sinin (%11,0) çoklu usûlde bestelendiği görülmektedir. Grafiklerde yer alan 'çoklu' ifadesi eserde birden fazla usûlün değişmeli olarak kullanıldığını; 'serbest' ifadesi ise eserin serbest usulle devam edip bazı bölümlerinin belirli bir usûlle bestelendiğini ifade etmektedir. Bu araştırmada değişmeli hece ölçüsüyle ve çoklu usûlde üretilmiş eserlere araştırmamızın hacmini açacağı için detaylı yer verilmemiş; yalnızca aşağıda bilgileri verilen, 589 repertuar numaralı 'Çekin haley dizilsin' isimli eser üzerinde yapılan bazı tespitler paylaşılmıştır. Bu eserin özelliği hem değişmeli hece ölçüsü ile yazılmış hem de birden fazla usûlle bestelenmiş olmasıdır.

Birinci kısım: Yedili hece vezni - 4/4'lük usûl

Çekin halayı dizilsin
Ela gözler süzölsün
Halaya girmeyenin
Vurun boynu özölsün
(Ah lili yar lili)

Yörü aslanım yörü
Yörü elmasım yörü
Kalma yolundan geri
Zehir olsa içerim
Bade dolduktan geri
(Ah lili yar lili)

İkinci kısım: Sekizli hece vezni – 10/8'lik usûl

Sabahtan bizim pınara
İki gelin üç kız gelmiş
Kuğul kuğul ötüşürler
Civil civil söyleşirler

Birisinin adı fatma
Benleri var çatma çatma
Aman şafak erken atma
Aman horoz erken ötme
(Ah bir yar elinden
Yandım bir yar elinden)

Bugün ben bir güzel gördüm
Bakar cennet sarayından
Kamaştı gözümün nuru
Onun hüsnü cemalinden
(Ah bir yar elinden
Yandım bir yar elinden)

Salındı bahçeye girdi
Çiçekler selama durdu
Mor menevşe boyun eğdi
Gül kızardı hicabından
(Ah bir yar elinden
Yandım bir yar elinden)

Üçüncü kısım: Yedili hece vezni - 2/4'lük usûl

Keçi vurdum bayıra
Kımır kımır yayıla
Senden bana fayda yok
Mevlam beni kayıra

Gemici başı mısın
Cevahir taşı mısın
Sana bir nişan versem
Koynunda taşır mısın

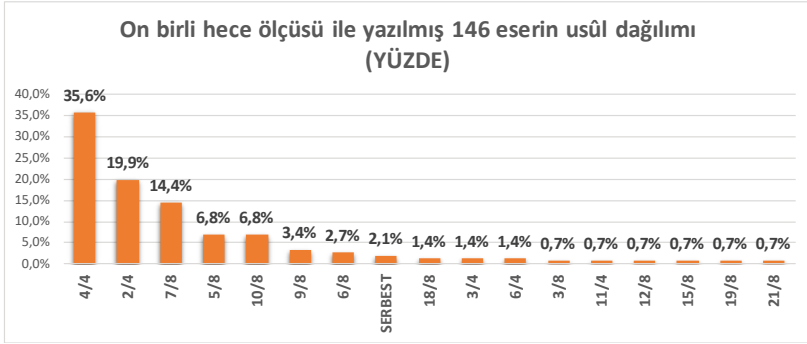
Gemideyim gemide
Ayağım yemenide
Alacaksan al beni
Nişanlım var geride

Hey tavrallı tavrallı
Paraları turalı
Görmedim senin gibi
Bu cihan kurulalı

Türkünün notasının 6 sayfa olması ve notalara ulaşmanın günümüzde yeterince kolay olması münasebetiyle nota paylaşmak yerine eserin usûl-vezin bilgisi özetlenmiştir. Bu eserde ilk bölümdeki 2 kıta yedili hece vezni ile yazılıp 4/4'lük usûlle; ardından gelen ikinci bölümdeki 4 kıta sekizli hece vezni ile yazılıp 10/8'lik usûlle; son bölümdeki 4 kıta ise yedili hece vezni ile yazılıp 2/4'lük usûl ile bestelenmiştir. Hece ölçüsünün değişmesine paralel olarak usûlün de değişmesi usûl-hece vezni ilişkisinin varlığına önemli bir katkı sunmaktadır. Şiirde parantez içinde verilen yerler katma söz olarak nitelendirilebilirler.



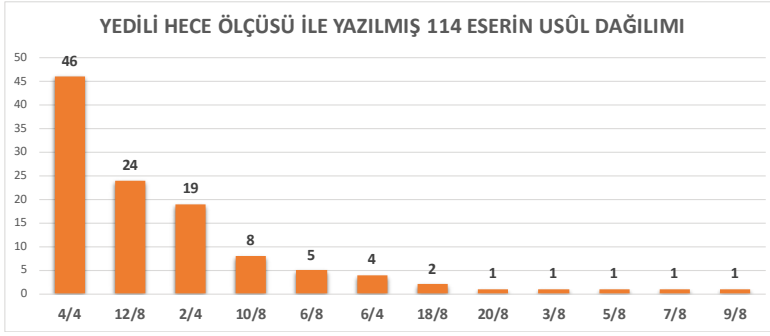
Grafik 5. Güfteleri on birli hece ölçüsüyle yazılmış 146¹ eserin usûl dağılımı (F) (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)



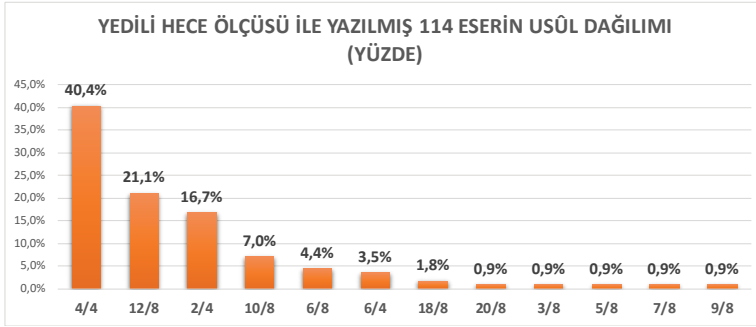
Grafik 6. Güfteleri on birli hece ölçüsüyle yazılmış 146 eserin usûl dağılımı (%) (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)

Güfteleri on birli hece ölçüsüyle yazılan toplam 146 eserin hangi usûller ile bestelendiğini gösteren 5 ve 6 numaralı grafiklerde görüleceği üzere; bu hece ölçüsü ile yazılmış eserlerin 52'sinde (%35,6) 4/4'lük, 29'unda (%19,9) 2/4'lük, 21'inde (%14,4) ise 7/8'lik usûl tercih edilmiştir. İlk iki sırada yer alan 4/4'lik ve 2/4'lük usûller 381 eserin usûl dağılımlarını gösteren grafik 4'te de ilk iki sırada yer almaktadır. Grafik 4'te çoklu usûlün ardından dördüncü sırada yer alan 7/8'lik usûl ise on birli hece ölçüsüyle yazılmış eserlerde tercih edilen usullerde üçüncü sırada yer almaktadır. Diğer bir taraftan bakışla 7/8'lik usûl ile bestelenmiş ve güftesi değişmeli olmayan 27 eserden 21'inin (%77,8) güftesinin on birli hece ölçüsüyle yazılmış olması dikkate değer bir durumdur.

¹ Aslında 381 eser içerisinde on birli hece ölçüsüyle yazılmış toplam 169 eser bulunmaktadır. Fakat grafik 4'ün açıklamasında gerekçesi belirtilen, çoklu usûl ile bestelenen 42 eser devre dışı bırakıldığında tek bir usûl ile bestelenmiş eser sayısı 339'a; bu eserler içerisinde güfteleri on birli hece ölçüsü ile yazılan eser sayısı 169'dan 146'ya; yedili hece ölçüsüyle yazılan eser sayısı 122'den 113'e; sekizli hece ölçüsüyle yazılan eser sayısı da 71'den 63'e düşmüştür. Vezin özelinde usûl dağılımları, oluşan yeni sayılara göre ele alınmıştır.

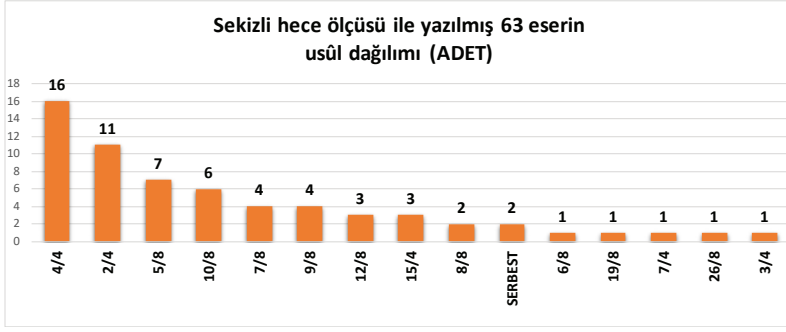


Grafik 7. Güfteleri yedili hece ölçüsüyle yazılmış 113 eserin usûl dağılımı (F) (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)

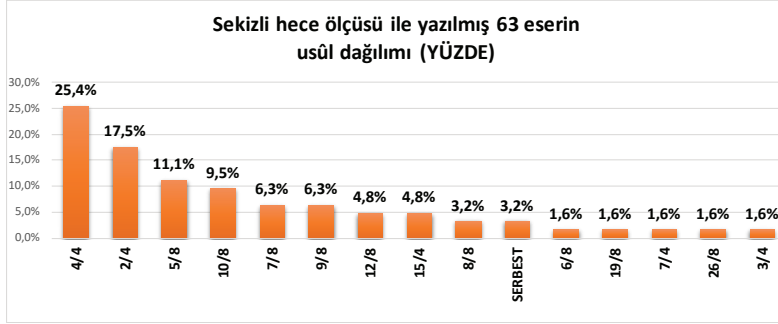


Grafik 8. Güfteleri yedili hece ölçüsüyle yazılmış 113 eserin usûl dağılımı (%) (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)

Güfteleri yedili hece ölçüsüyle yazılan 113 eserin hangi usûller ile bestelendiğini gösteren 7 ve 8 numaralı grafiklere bakıldığında; yedili hece ölçüsü ile yazılmış eserlerin 46'sında (%40,4) 4/4'lük, 24'ünde (%21,1) 12/8'lik, 19'unda (%16,7) ise 2/4'lük usûlün tercih edildiği görülmektedir. İncelenen tüm eserlerin usûl dağılımlarını gösteren grafik 4'e göre ikinci sırada yer alan 2/4 lük usûlün grafik 8'de üçüncü sırada; grafik 4'te beşinci sırada yer alan 12/8'lik usûlün ise grafik 8'de ikinci sırada yer alması dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra 12/8'lik usûlle bestelenmiş toplam 28 eserden %85,7 gibi büyük bir çoğunluğunu oluşturan 24'ünün güftesi yedili hece ölçüsü ile yazılmıştır.



Grafik 9. Güfteleri sekizli hece ölçüsüyle yazılmış 63 eserin usûl dağılımı (F)
(Ermahiş ve Yılmaz, 2021)



Grafik 10. Güfteleri sekizli hece ölçüsüyle yazılmış 63 eserin usûl dağılımı (%)
(Ermahiş ve Yılmaz, 2021)

Güfteleri sekizli hece ölçüsüyle yazılan toplam 63 eserin hangi usûller ile bestelendiğini gösteren 10 ve 11 numaralı grafiklerde görüleceği üzere; bu hece ölçüsü ile yazılmış eserlerin 16'sında (%25,4) 4/4'lük, 11'inde (%17,5) 2/4'lük, 7'sinde (%11,1) ise 5/8'lik usûl tercih edilmiştir. İlk iki sırada yer alan 4/4'lük ve 2/4'lük usûller grafik 4'te de ilk iki sırada yer almaktadır. 4 numaralı grafikte %4,7 oran ile yedinci sırada yer alan 5/8'lik usûlün grafik 10'da %11,1 oran ile üçüncü sırada yer alması dikkat çekicidir.

SONUÇ

Araştırma bulgularından elde edilen veriler tablo 1 ve tablo 2'de özetlenmiş; dikkat çeken veriler tablolarda kalın yazı stiliyle vurgulanmıştır. İlgili tablolar yorumlanarak önemli sonuçlara ulaşılmış ve sonuçlar aşağıda maddeler halinde sunulmuştur.

Tablo 1. *En çok kullanılan hece ölçüleri ve bunlarda tercih edilen usûller (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)*

Usûl	On birli hece ölçüsü (146) F / %	Yedili hece ölçüsü (113) F / %	Sekizli hece ölçüsü (63) F / %
4/4	52 / % 35,6	46 / % 40,7	16 / % 25,4
2/4	29 / % 19,9	19 / % 16,8	11 / % 17,5
12/8	1 / % 0,7	24 / % 21,2	3 / % 4,8
7/8	21 / % 14,4	1 / % 0,9	4 / % 6,3
5/8	10 / % 6,8	1 / % 0,9	7 / % 11,1
9/8	5 / % 3,4	1 / % 0,9	4 / % 6,3

Tablo 2. *En çok kullanılan usûller ve bunlarda tercih edilen hece ölçüleri (Ermahiş ve Yılmaz, 2021)*

Hece Ölçüsü	4/4' lük Usûl(114) F/%	2/4' lük Usûl(62) F/%	12/8' lik Usûl(28) F/%	7/8' lik Usûl(27) F/%	5/8' lik Usûl(18) F/%	9/8' lik Usûl(10) F/%	10/8' lik Usûl(25) F/%
Yedili	46 / % 40,3	19 / % 30,6	24 / % 85,7	1 / % 3,7	1 / % 5,5	1 / % 10,0	8 / % 32
Sekizli	16 / % 14,0	11 / % 17,7	3 / % 10,7	4 / % 14,8	7 / % 38,8	4 / % 40,0	6 / % 24
On birli	52 / % 45,6	29 / % 46,7	1 / % 3,5	21 / % 77,8	10 / % 55,5	5 / % 50,0	10 / % 40

- Araştırmada incelenen 381 eser içerisinde en çok kullanılan usûl, toplam 116 eserde kullanılan 4/4'lük usûldür. Ayrıca bu usûl, güfteleri on birli, yedili ve sekizli hece ölçüsüyle yazılmış eserlerde de en çok tercih edilen usûldür. Bunun yanı sıra 4/4'lük usûlde bestelenmiş ve güftesi değişmeli vezin ile yazılan 2 eser dışındaki toplam 114 eserin tamamında yalnızca on birli, yedili ve sekizli hece ölçüleri kullanılmıştır.
- On birli (169), yedili (122), ve sekizli (71) hece ölçüleriyle yazılan eserlerin toplam sayısı 362'dir. Bu sayı incelenen 381 eserin %95,01'ini oluşturmaktadır. Dolayısıyla Sivas türkülerinin güftelerinin çok büyük çoğunluğunun bu üç hece ölçüsüyle yazıldığı söylenebilir.
- 12/8'lik usûlle bestelenmiş toplam 28 eserin % 85,7 gibi büyük bir oranını oluşturan 24 eserin güfteleri yedili hece ölçüsüyle yazılmıştır. Buradaki oran dikkat çekicidir.
- 7/8'lik usûlle bestelenen toplam 28 eserden 1'inin güftesi değişmeli hece ölçüsüyle yazılmıştır. Bu eser dışındaki 27 eserin %

77,8'lik bir oranını oluşturan 21 eserin güfteleri on birli hece ölçüsüyle yazılmıştır. Buradaki oran da oldukça yüksektir.

- 5/8'lik usülle yazılmış toplam 18 eserin güftelerinde on birli hece ölçüsü 10 ve sekizli hece ölçüsü 7 kere kullanılmışken yedili hece ölçüsü yalnızca 1 kere tercih edilmiştir.
- Türkülerde çokça kullanılan 5/8'lik, 7/8'lik ve 9/8'lik usüllerle bestelenmiş ve yedili hece ölçüsü ile yazılmış yalnızca 1'er eser mevcuttur.
- 2/4'lük usül, hem 381 eserin ortalamasında hem de güfteleri on birli ve sekizli hece vezniyle yazılmış eserlerde ikinci sırada yer alırken yedili hece vezniyle yazılmış eserlerde üçüncü sırada yer almıştır. Burada 2/4'lük usülün üçüncü sıraya gerilemesinin sebebi yedili hece vezniyle yazılmış güftelerde 12/8'lik usülün oldukça fazla tercih edilmiş olmasıdır.

Maddeler halinde sunulan tüm bu sonuçlar, usül ile hece vezni arasındaki organik bağı doğrular nitelikte verilerdir. Başka yörelere veya bölgelere ait çok sayıda eser bu yolla ele alındığında benzer sonuçlar çıkacağı tahmin edilmektedir. Fakat örneklem grubunun artmasıyla bulguların güvenilirliğinin de artacağı kesindir. Bu yüzden mümkün olduğunca fazla eser üzerinde buna benzer çalışmaların yapılmasının usül-hece vezni ilişkisinin ne düzeyde olduğunu göstermek adına önemli olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksın Çevik, A. E. (2011). *Sultân III. Selîm'in beste formundaki eserlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Belviranlı, A. K. (1995). *Arûz ve Âhenk*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Budak, O. A. (2000). *Türk müziğinin kökeni ve gelişimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çelik, H. E. (2007) *Güftesi divan şairlerinden Leyla Hanım'a ait bestelerin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Çıpan, M. ve Karaman, S. (2010). Dede Efendi'nin yürük semâîlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden İncelenmesi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 28, 485-522. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Çolakoğlu Sarı, G. (2018). Osmanlı-Türk müziği 'besteleme' geleneğinde gizli kalan aritmetik: Vezin-usûl ve güfte. *Sosyal Bilimler Dergisi*. 5(20), 1-17.
- Devellioğlu, F. (2001). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat* (3. bs.). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları
- Dilber, M. C. (2020). Sermüezzîn Rifat Bey'in Hicâzkâr makamındaki eserlerinin usûl-arûz ilişkisi açısından incelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 5(2), 135-156. Doi: <https://doi.org/10.31811/ojomus.840566> -
- Gargun, A. ve Karaman, S. (2012). Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzade'nin beste formunda, Zencir usûlündeki eserlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 32, 351-383. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Göher Vural, F. (2019). *İslamiyet'ten önce Türklerde kültür ve müzik- Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri* (2. bs). İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Güneş, G. (2011). *Tanburî Ali Efendi'nin Ağır Semâî formunda bestelenmiş eserlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Hâşim, A. (2013). *Seçme şiiirler ve yazılar* (ed. Rifat Özçöllü). İstanbul: Kapı Yayınları
- İlhan, A. B. (2009). XIX. yüzyıla kadar olan Mevlevî ayinlerinde usûl-vezin ilişkisi. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 36, 255-276. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk müzikîsi nazariyatı ve usûlleri-Kudüm velveleleri* (12. bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- İpekten, Haluk. (2001). *Eski Türk Edebiyatı- Nazım Şekilleri ve Arûz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Köroğlu, G. ve N. Karaman, S. (2020). Zekâî Dede'nin Lenk Fahte usûlündeki Nakış bestesinin usûl-arûz vezni ilişkisi açısından incelenmesi ve makamsal analizi. *Fine Arts*, 15(1), 32-43 Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Parlar, N. ve Pınarbaşı, E. (2019). Nâ't-ı Mevlânâ'nın usûl-vezin açısından incelenmesi. *İdil Dergisi*, 64, 1777-1793. doi: 10.7816/idil-08-64-14
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi, cilt 3*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı dönemi Türk müzikîsi* (3. bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tokaç, Murat Salim. (2018). Buhûrizâde Mustafa Efendi (İtrî)'Nin Eserlerinin Dönemsel Olarak Müzikal Kompozisyon ve Usûl Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Türkel Oter, S. ve Yıldırım, A. (2010). Şeyh Gâlib'in bestelenmiş şiirlerinde usûl-vezin ilişkisi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 27, 211-247. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Uçan, A. (2015). *Türk müzik kültürü* (3. bs.). Ankara: Evrensel Müzik Yayın Evi.
- Uysal, R. S. (2010). *Mûsikî Edebiyatı* (3. bs.). İstanbul: Doğu Kitabevi
- Yakınlar, Ö. (2018). *Evsat usûlünde ve teşvîh formunda bestelenmiş eserlerin usûl-arûz yönünden incelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yılmaz, N. (2019) Mefâ 'ilü/ mefâ 'ilü/ fe 'ülün vezninde Devr-i Kebîr ve Remel usûlündeki iki eserin usûl-ezgi ve usûl-vezin yönünden incelenmesi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 4(7), 228-242. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

<https://dergipark.org.tr/tr/>

<https://www.repertukul.com/>

EKLER**Ek 1. İncelenen 381 eserin repertuvar numarası, isim, vezin ve usûl bilgileri**

Sıra No	Repertuvar No	Eserin Adı	Vezin	Usûl
1	1	YÖRÜ BİRE ÇİÇEK DAĞI	8	7/8
2	4	KALENİN BAŞINDA EKERLER DARI -TEMİRAĞA	11	2/4
3	6	KAR YAĞAR BARDAN BARDAN	7	20/8
4	16	BENİM ADIM DERTLİ DOLAP	8	8/8
5	17	KALEDEN İNDİM ANCAK	7	4/4
6	21	GEL HA GÖNÜL HAVALANMA	8	4/4
7	47	SABAHTAN ERKEN GELMİŞ ÇEŞMEYE	11	7/8
8	79	ÇAY AŞAĞI İNERKEN	7/11	12/8+18+8
9	82	YAYLADAN GELİRİM YÜKÜM ÜZÜMDÜR	11	5/8
10	112	HALİL OĞLAN GEL SENİNLE KAÇALIM	11	9/8
11	116	KARA DUTA YASLANDIM	7	4/4
12	180	ŞU DERENİN UZUNU	7	2/4
13	203	ÖTME BÜLBÜL ÖTME	11	2/4
14	205	YİĞİTLER SIKINIP ATA BİNİNCE	11	5/8
15	210	İREYHAN EKERMİSİN	7	2/4
16	215	GELİNE BAK GELİNE	7	2/4
17	223	OCAKTA KAHVE PİŞİRİR	8	10/8
18	224	KEKLİK İDİM VURDULAR	7	2/4
19	244	EŞİMDEN AYRILDIM YOKTUR KARARIM	11	2/4
20	246	İZZETİ ÇAĞIRIN EY KALBI MERMER	11	4/4
21	247	DAĞLAR SİZ NE DAĞLARSIZ	7	4/4
22	250	KAŞLARIN DEDİ BENİ	7	2/4
23	256	İPEK MENDİL DANE DANE	8	12/8
24	259	BENİ ŞAD ETMEDİ BU ÇARKI FELEK	11	4/4
25	263	ENDİM DAVET ETTİM KOÇ BABAYI	11	4/4
26	269	MECNUN'UM LEYLA'MI GÖRDÜM	8	2/4
27	273	BİCO NERDEN GELİYON	7	3/8
28	277	İNCE ELEĞİM DUVARDA	7	6/8
29	279	KAYA DİBİ KAR İMİŞ	7	2/4
30	290	TÜRKMEN KIZI UN ELİYOR	8	2/4
31	292	BAHÇELERDE VEZ OLUR	7	2/4
32	297	ÇİĞDEM DERKİ BEN ELAYIM	8	2/4
33	301	AMAN ECEL AMAN ÜÇ GÜN ARA VER	11	2/4+6/8
34	303	AŞAĞIDAN GELİR ELİ DEVELİ	11	7/8
35	305	YAZ GELİNCE İRENÇBERLER HERG EKER	11	4/4
36	308	ALÇACIK DUVAR ÜSTÜ	7	4/4
37	309	NASİP OLSA GİNE GİTSEM YAYLAYA	11	10/8
38	314	TEVEKTE ÜZÜM KARA	7	2/4
39	315	FİNCANI TAŞTAN OYARLAR	8	5/8
40	319	ATLADI GEÇTİ EŞİĞİ	8/11	9/8
41	324	DERE GEÇİT VERMEZSE	7	4/4
42	331	ZEYNEP BU GÜZELLİK VAR MI SOYUNDA	11	15/8
43	332	GÜLLÜM GÜLE DARILMIŞ	7	6/4
44	336	BENDE ŞAŞTIM BU GÖNLÜMÜN ELİNDEN	11	2/4

45	349	DENİZ KENARINDA BİR EV YAPMIŞIM	11	10/8
46	378	BÜLBÜL BAĞA GİRİP YAPMIŞ YUVAYI	11	2/4
47	394	GİTTİ GELİRİM DEYİ-ALLIM GUGUK DURNALAR	7	2/4
48	396	SABAH GÜNEŞİ DOĞMUŞ	7	12/8
49	402	ANAM BENİ SOĞUK SUYA YOLLADI	11	9/8
50	413	BİR SİGARA VER BANA	7	2/4
51	428	KÖPRÜYE VARINCA KÖPRÜ YIKILDI	11	5/8
52	437	DEĞİRMEN ÜSTÜ ÇİÇEK	7	4/4
53	440	DOST DOST DİYE HAYALINA YELDİĞİM	11	2/4
54	443	ŞU BENİM DİVANE GÖNLÜM	8	10/8
55	449	ŞU KARŞIKI KARLI DAĞLAR	8	7/8 4/4 5/8 3/8
56	450	HAVALANMA TELLİ TURNAM	8	2/4serbest
57	463	KİREMİT BACALARI	7	7/8
58	477	BU YIL DAĞLARIN KARI ERİMEZ	11	5/8
59	498	AÇIL MOR MENEVSEM BAHAR ERİŞDİ	11	2/4
60	512	EZİM EZİM EZİLİYOR YÜREĞİM	11	10/8
61	538	DUMLUCA'NIN BAYIRINA	8	9/8
62	543	BUGÜN BEN GÜZELLER ŞAHINI GÖRDÜM	11	4/4
63	544	ÇAMLİBELE SÜREYDİM YOLUNU	11-8	5/8+4/4
64	547	ÇAYA İNDİM TAŞI YOK	7	10/8
65	555	DURNAMIN KANADI YEŞİL	8	4/4
66	568	DEDİM DİLBER DİDELERİN ISLANMIŞ	11	2/4 serbest
67	589	ÇEKİN HALAY DİZİLSİN(SİVAS HALAYI)	7-8	4/4+10/8+2/4
68	595	MADIMAH BİTTİ M'OLA	7	2/4
69	603	ÇEMBERİMİ ÇALDIM TAŞA	8	2/4+6/8
70	605	KOYUN GELİR YATA YATA-GELİN AYŞE	8	9/8
71	607	HEY GÜZELLER GÜZELER	7	6/8
72	626	HOROZUMU KAÇIRDILAR	8	4/4
73	646	DAM ÜSTÜNDE ÇUL SERER	7	2/4
74	650	SABAHTAN BİZİM PINARA	8	9/8
75	659	KARA KOYUN AK KOYUN	7	2/4 6/8
76	660	KOÇLARI VURDUM DEREYE	8	12/8
77	661	BAHÇENİN GEDİĞİNDEN	7	4/4
78	667	BEN YÜRÜREM YANE YANE	8	15/4
79	668	DERMAN ARARDIM DİRDİME	8	15/4
80	686	GİTME YARİM UZAĞA	7	6/8+2/4
81	697	YAKIŞIR ALLAR SANA	7	4/4
82	709	ÇAKTILAR ÇAKMAK TAŞINI	11-12-13	9/8
83	740	KOYUN SENİ GÜDE GÜDE GETİRDİM	11	10/8
84	748	TÜRKMEN KIZI BAR OYNUYOR	8	2/4
85	755	KIRATA VURDUM KAŞAĞI	8	4/4+6/4
86	774	AĞILIN ALTI KENGER	7	4/4+2/4
87	779	ÖRDEK ÇALKANIR GÖLLERDE	8	15/4
88	784	NE ÖTERSİN DERTLİ DERTLİ	8	10/8+8/8
89	785	KEKLİĞİDİM VURDULAR Egmeler	7	6/4
90	809	SABA MÜLKÜN VERİR BADE	8	4/4
91	819	SU BULANIK İÇİLMEZ	7	12/8
92	820	KAVUN ELMANIN YILI	7	4/4
93	826	SEHERDE AĞLAYAN BÜLBÜL	8	2/4

94	836	PINARDAN DUDU GEÇTİ	7	4/4
95	856	KARŞIDAN KARŞIYA HERG İDEN KOMŞU	11	4/4
96	874	ÇALI KOYDUM OCAĞA	7	4/4
97	881	KERPİÇ DUVAR YAN UÇTU	7	2/4
98	882	KAVAKTA KURU DAL VAR	7	12/8
99	883	OY DERELER DERELER	7	12/8
100	890	VARDIM DÜŞTÜM ISIRGANLI KOYAĞA	11	6/8
101	896	BİR SABAH UĞRADIM GÖL KENARINA	11	12/8
102	909	AKŞAM OLUR GARANLIĞA GALIRSIN	11	3/8
103	919	AŞAN BİLİR KARLI DAĞIN ARDINI	11	2/4
104	953	BÜLBÜL BİR YUMURTA GUZLAR	8	2/4 6/4
105	967	BİR GÜZEL ŞUHA DEDİM	15	10/8
106	996	EVLİYALAR MENZİLİDİR	15	2/4
107	999	EMİNE'M DAĞDAN KAR GETİR	7	2/4
108	1016	EVLERİNİN ÖNÜ ÜÇ AĞAÇ ÜZÜM YERİ	16	2/4
109	1020	EKİNİ BİÇER OLDUM	7	12/8
110	1057	KALEDEN İNDİM İNiŞ	7	2/4
111	1135	YANDIM ALLAH YANDIM YATAMIYORUM	11	4/4
112	1146	YARİMİN KAŞLARI KALEM	8	5/8
113	1166	KARŞIDA FİĞ OTLANIR	7	4/4
114	1172	KAHPE FELEK ŞAŞIRTTI YOLUMU	11	2/4
115	1191	BEN DE HAYDARLI'DAN BELİ GELİRİM	11	6/4
116	1192	YAPRAK GAZANIN ALTI SÖKÜLDÜ	11	6/4+4/4
117	1194	YUMURTANIN SARISI	7	12/8
118	1195	YÜCE DAĞ BAŞINDA TURNA TELEĞİ	11	18/8
119	1196	MERDİVEN ÜSTÜNDEYİM	7	4/4+6/4
120	1201	KAYALAR GÖLGELENDİ	7	4/4
121	1205	BU YARAYI DOSTTAN ALDIM EZELİ	11	4/4
122	1209	ÇAY AŞIĞI İZ GİDER	7	18/8
123	1211	HALAY BAŞI KİM ÇEKER	7	4/4
124	1234	SUYA GİDEN BACILAR	7	12/8
125	1281	ENTARİSİ DIM DIM YAR	7	4/4
126	1341	GAPIYA ÇIKTIM Kİ YELLER ESİYOR	11	4/4
127	1431	İZMİR'İN İÇİNDE AL YEŞİL BAYRAK	11	2/4
128	1442	BİN CEFALAR ETSEM ALMAM ÜSTÜME	11	2/4+11/8
129	1444	GİDERSEN GÖNDEREYİM	7	12/8
130	1452	YÜCE DAĞ BAŞINDA BİR KUŞ UÇURDUM	11	9/8+5/8
131	1459	KABA ÇAMI BÜYÜK ÇAMI OYDULAR	11	6/8
132	1460	KIR AT BU DAĞLARI AŞMALI BUGÜN	8-11	10/8+2/4 +9/8
133	1461	AKÇAYIM BOYDAN BOYA	7	4/4
134	1462	AŞAĞIDAN GELEN YARE BAK	11	18/8
135	1465	GELDİ GEÇTİ GÜZELLERİN KERVANI	11	7/8
136	1469	GELDİM ŞU ALEMİ ISLAH EDEYİM	11	10/8
137	1479	HELKELER GOLUNDA SUYA GİDİYOR	11	4/4
138	1506	GELİN AĞLAYALIM YURDU SEVENLER	11	7/8
139	1507	DAĞDA ARDIÇ KURUSU	7	18/8
140	1522	ÇİĞRİŞİR BÜLBÜLLER GELMİYOR BAĞBAN	11	4/4
141	1539	NAZAR GİL GÖNLÜM ŞEHRİNE	8	8/8
142	1562	BU YIL DAĞLARIN KARI ERİMEZ	11	5/8
143	1581	GİNE GAM YÜKÜNÜN KERVANI GELDİ	11	4/4

144	1594	GEL GÖNÜL GİDELİM AŞK ELLERİNE	11	2/4
145	1603	GİNE DERTLİ DERTLİ İNİLİYORSUN	11	9/8+8/8+2/4+3/4
146	1605	GAM ELİNDEN BENİM ZÜLFÜ SİYAHIM	11	10/8
147	1610	GİDERSEN BİZE UĞRA	7	4/4
148	1633	KALEDEN İNİŞ M'OLUR	7	10/8+5/8
149	1674	TÜRKMEN KIZI SÜT PİŞİRİR	8	4/4
150	1676	TAZE KARLAR YAĞMIŞ KARIN ÜSTÜNE	11	4/4
151	1677	ULU TANRI SENİ ÖVMÜŞ YARATMIŞ	11	4/4
152	1680	DIYARBEKİR OCAKTIR	7	10/8
153	1707	KATI HAVADAN UÇARSIN	8	10/8
154	1719	KAŞLARIN KARASINA	7	4/4
155	1732	KALE KALEYE KARŞI	7	4/4
156	1735	KUL OLAYIM KALEM TUTAN ELLERE	11	2/4
157	1737	MADIMAK OYLUM OYLUM	7	4/4
158	1752	KAHPE FELEK SANA NETTİM NEYLEDİM	11	4/4
159	1779	TUMB ÜSTÜNE OTURDUM	7	4/4
160	1802	ÜÇ KUŞUDUK UÇAR İDİK HAVADA	11	9/8+7/8+11/8
161	1822	SARARDIM BEN SARARDIM	7	5/4+4/4
162	1825	ZEYNEP NERDEN GELİYON	7	4/4
163	1920	BAĞLANDI YOLLARIM GALDIM ÇARESİZ	11	19/8+13/8+10/8+14/8
164	1936	EY ŞAHİN BAKIŞLIM BÜLBÜL AVAZLIM	11	4/4
165	1943	BİR KARARDA DURMAYALIM	8	2/4
166	2004	YÜCE DAĞ BAŞINA KAR YAĞMIŞ GİBİ	11	2/4
167	2097	İNSAN KISIM KISIM YER DAMAR DAMAR	11	4/4
168	2110	AKIL GEL BERİ GEL BERİ	8	4/4
169	2123	ZULMET DERYASINDA KAPILDIM SELE	11	10/8
170	2124	NİÇİN AĞLAMAYIM NİÇİN GÜLMİYİM	11	11/4
171	2128	DAĞLAR SENİ DELİK DELİK DELERİM	11	2/4
172	2136	YAZ BAHAR GELİP GEÇENDE Ömrüm	11	5/8
173	2281	OSANDIM SENİN ELİNDEN	8	19/8
174	2363	YEŞİL ÖRDEK GİBİ DALDIM GÖLLERE	11	4/4
175	2398	AŞAĞIDAN BİR YEL ESTİ	8	9/8
176	2447	KEKLİĞİ VURDUM UÇTU SÜRME LİM	7	6/4
177	2448	GARŞIDAN GAZ GELİYOR	7	4/4
178	2459	BİCO'YUN ELLERİNDE	7	4/4
179	2467	BENİ GÖRÜP YÜZÜN ÖTE DÖNDERME	11	4/4
180	2469	BİZ CANLARI GÜLE VERMİŞİZ	9-8	7/8
181	2533	SİYAH SAÇLARIN DA HATEM YÜZLERİN	11	2/4
182	2543	BACANIZDA OT MUVDUM	8	3/4
183	2549	MAKİNENİN KOLUYUM	7	4/4
184	2550	GİDEN AY DUTULUR MU	7	10/8
185	2579	GALDIRMA KOLLARIN DURSUN BOYNUMDA	11	21/8
186	2580	BİR DAŞ ATDIM ALICA	7	6/8
187	2580	SANA NASİHATİM VAR	11	4/4
188	2652	BAHÇELERDE HIYAR	6-7	4/4
189	2659	DOST BAĞININ MEYVALARI ERİŞTİ	11	4/4
190	2669	GELMİŞ İKEN HABERCİK SORAYIM	11	2/4
191	2670	AH EDİP AĞLAMA ZÜLFÜ SİYAHIM	11	2/4 serbest
192	2671	YOL VER BANA YOL VER EY YÜCE DAĞLAR	11	2/4

193	2673	KÖPRÜNÜN ALTI DİKEN	7	4/4
194	2683	BİR CEYLAN BAHÇEYE GÖTÜRDÜ BENİ	11	4/4
195	2694	YÜRÜ YÜRÜ YALAN DÜNYA	8	4/4
196	2739	AŞAĞIDAN ACI POYRAZ ACILAR	11	3/4
197	2742	ÜĞRÜNÜ ÜĞRÜNÜ GELİR DEREDEN-BEDİR	11	4/4
198	2744	İNCELDİM FİDAN OLDUM	7	12/8
199	2746	MERHAMET KIL KAŞI KEMAN	8	5/8
200	2747	ŞU DEREDEN ÇIKTIM OMUZ OMUZA	11	4/4
201	2749	SULTAN SUYU GİBİ ÇAĞLAYIP AKMA	11	4/4+6/4
202	2750	ÜÇ BEŞ ÂŞIK BİR ARAYA GELMİŞLER	11	4/4+6/4
203	2751	YÜRÜ YALAN DÜNYA SENDEN USANDIM	11	7/8
204	2789	KUZU GELİR ÜTÜKTEN-ALLILAR	7	18/8+8/8
205	2800	DEĞİRMEN DÖRT DOLANIR	7	4/4
206	2805	EVLERİ FADİME' LİM	7-10	15/8 serbest
207	2806	EVLERİNİN ÖNÜ BUDUR	8	12/8
208	2809	GİDERİM KIRAĞINAN	7	4/4+2/4
209	2841	GEL BENİ HALIMA BIRAK	8	7/8
210	2891	KAMİL OLANLARIN BELLİDİR YERİ	11	2/4
211	2893	AKLİM FİKRİM ZAR EYLEDİ YAR BENİM	11	9/8
212	2894	ÇIKTIM YÜCESİNE SEYRAN EYLEDİM	11	7/8
213	2895	MELÜLLENME DELİ GÖNÜL	8	10/8
214	2915	BUNDAN SONRA BEN O YARE KÜSKÜNÜM	11	4/4
215	2961	SEN BİR CEYLAN OLSAN BEN DE BİR AVCI	11	4/4
216	2972	TİREN GELDİ MORMANA'YA DAYANDI	11	2/4
217	2973	UZUN İNCE BİR YOLDAYIM	8	4/4
218	3001	GEL SENİNLE DANIŞALIM SEVDİĞİM	11	7/8
219	3006	HAVA BULANIYOR GAR MI YAĞACAK	11	6/4
220	3046	EY BÜLBÜL-Ü ŞEYDA YİNE EFGAME Mİ GELDİN	14	6/8
221	3052	KURBANLAR TIĞLANIP GÜLBENK ÇEKİLDİ	11	7/8
222	3060	ASMANIN TEPESİNDE	7	4/4
223	3061	ANLATMAM DERDİMİ DERTSİZ İNSANA	11	2/4
224	3062	BİR ULU AĞAÇTAN BİR YAPRAK DÜŞSE	11	4/4
225	3063	BİR KÜÇÜK DÜNYAM VAR İÇİMDE	11	5/8
226	3064	BENİ HORMA GÖRME GARDAŞIM	8	4/4
227	3065	BEN GİDERSEM SAZIM SEN KAL DÜNYADA	11	2/4
228	3066	DÜNYADA TÜKENMEZ MURAT VAR İMİŞ	11	5/8
229	3067	DOST DOST DİYE NİCESİNE SARILDIM	11	4/4
230	3068	DERDİMİ DÖKERSEM DERİN DEREYE	11	2/4
231	3069	ESTİ BAHAR YELİ KARLAR ERİDİ	11	4/4
232	3070	GÜZELLİĞİN ON PAR'ETMEZ	8	4/4
233	3102	YÜCE DAĞ BAŞINDA YANAR BİR IŞIK	11	2/4
234	3181	EZRAİL SERİME ÇÖKTÜĞÜ ZAMAN	11	7/8
235	3188	GÜL MENEKŞE SENDEN ALMIŞ KOKUYU	11	10/8+12/8
236	3189	HAZAN İLE GEÇTİ ŞU BENİM ÖMRÜM	11	7/8
237	3235	AY DOĞDU BATMADI MI MAVİLİ	7	12/8
238	3273	NE BEK UZAĞIMIŞ BOZ YERİN YOLU	11	20/8+18/8
239	3275	HACEL OBASI'NI ENGİN Mİ SANDIN	11	4/4
240	3276	SÖZÜN BİLMEZ BAZI CAHİL ELİNDEN	11	3/4
241	3381	PINAR BAŞINDA DURMA	7	9/8

242	3487	DAM BAŞINDA HEZEN VAR	7	12/8
243	3511	MURSAL'DAN ÇIKTIM HEKMEYE DOĞRU(BARABAR)	9-10-13-15	2/4+5/8+5/4 serbest
244	3616	BEKLERİM SELAMIN SEHER ZAMANI	11	10/8
245	3627	ARAYI ARAYI BULSAM İZİNİ	11	4/4
246	3646	DAMA ÇIKMA ÜŞÜRSÜN	7	4/4
247	3660	BAD-I SELAM SÖYLE O YARE	11	4/4
248	3662	KEKLİĞİ UÇURDULAR	7	12/8
249	3710	KULAK VER SESİME DİNLE VATANDAŞ	11	4/4+6/4
250	3718	GİDERİM BÖYLESİNE	7	4/4
251	3724	SÖĞÜT YAPRAĞI İNCE	7	10/8
252	3740	GÖRDÜM Kİ GÜLŞENDE EDERSİN NİDA	11	4/4
253	3742	ALLAH BİRDİR PEYGAMBER HAK	8	7/8
254	3770	GARŞİDADIR EVLERİ MAVULU	7	4/4
255	3771	DAĞLAR KEVEN KURUSU	7	6/4
256	3772	ÇÖKLEĞİ ÇÖKERTTİM	7	4/4
257	3773	DUT AĞACI DUT VERİR	7	12/8
258	3788	AMAN NAZELİM NAZELİM	8	5/8
259	3789	KAVAKTA KURU DALLAR- MAVİLİM	7	4/4
260	3793	ÇERMİĞİN ALTINDA BÜYÜK BİR DERE	11	6/8
261	3794	GİTME DURNAM GİTME YOLLAR IRAKTIR	11	4/4
262	3803	EKİNLER DESTE DESTE	7	12/8
263	3804	PANCAR PEZÜK DEĞİL Mİ	7	12/8
264	3814	ATIM YOK Kİ BİNEYİM	7	10/8
265	3817	GİDİYOM GİDEMİYOM	7	4/4
266	3838	NEFES HARCAYLEME	11	7/8
267	3842	TİRENİN PAFTALARI	7	4/4
268	3849	YOL ÜSTÜNDE KARAKOL	7	2/4
269	3883	EY SEVDİĞİM SANA ŞİKAYETİM VAR	11	2/4
270	3894	MARAŞ ABALI ÇOBAN	7	4/4
271	3907	TÜRKMEN KIZI	8	2/4
272	3909	IRMAĞIN GEÇELERİ	7	4/4
273	3914	ELİF'İM YAR BEYİM YAR	7	2/4 serbest
274	3918	BENİM ADIM BENLİ AYŞE	8	4/4
275	3920	ÇEKİRGEMİN AYAĞINDA NALİNİ	11	10/8
276	3927	ÖMÜR BAHÇASININ GÜLÜ SOLMADAN	11	7/8
277	3932	İNCELEM YAR İNCELEM	7	4/4
278	4009	ERZURUM OVALARI Seksen Örük	8	10/8
279	4010	ARPALAR ORAK OLDU	7	10/8
280	4011	GAYALAR GÖLGELENDİ	7	10/8
281	4017	GARA TİREN GAY DA GEL	7	4/4
282	4052	EL NE BİLİR YAR AŞKINA YANDIĞIM	11	5/8
283	4054	ELA GÖZLÜ NAZLI DİLBER	8-9	9/8+7/8
284	4055	GEL SENİNLE BİR KARARDA DURALIM	11	7/8
285	4056	BİRGÜN BAŞIM ALIP ÇIKARIM	11	4/4
286	4064	HARMANA ÇIKTIM DA KOYUNLAR KUZU	11	9/8
287	4138	BUGÜN DOST YARALANMIŞ	7	4/4
288	4139	DİYAR DİYAR GEZDİM	11	4/4
289	4142	SEN TABİBSİN SARAMAZSIN YARAMI	11	4/4
290	4146	BU KAVAK MEŞE KAVAK	7	4/4

291	4213	KİMSE BANA YARAN OLMAZ YAR OLMAZ	11	2/4
292	4245	GAH ÇIKARIM GÖKYÜZÜNE	15	2/4
293	4262	KALK GİDELİM DELİ GÖNÜL	8	2/4
294	4268	İZİ KAYIP KENDİ GİZLİ BİR YARE	11	9/8
295	4269	SEHER VAKTİ SENİN AHU ZARINDAN	11	12/8+6/8+7/8 serbest
296	4270	ASIRLAR ELİNDE BİR TESBİH GİBİ	11	4/4+6/4
297	4271	GEL EY AŞIK BU BİR ESRAR-I HAKTIR	11	4/4
298	4272	BEN MEYLİMİ ÜÇ GÜZELE DÜŞÜRDÜM	11	4/4
299	4273	DÜN GECE YAR EŞİĞİNDE	15	4/4 serbest
300	4274	OKUDUM MEKTEPTE VARDIM BİR ERE	11	7/8+9/8+13/8
301	4275	ÇIRPINIP İÇİNDE DÖNDÜĞÜM DENİZ	11	4/4
302	4277	BAHAR GELİR GUDURURSUN Kızlırmak	8	4/4
303	4278	GEÇTİ BAHAR GELDİ YAZIN	8	4/4
304	4279	GONCA GÜLÜN KOKUSUNA MEFTUNUM	11	2/4 serbest
305	4280	BOŞ GİTME KÖYÜNE EY BAD-I SABA	11	4/4
306	4282	SALINI SALINI GELEN EFENDİM	11	4/4+7/4
307	4283	ÇOKTAN BERİ HASİRETİN ÇEKERİM	11	4/4
308	4285	YÜKLEDİM GÖCEMEDİM	7	6/8
309	4307	GÖNÜL NİÇİN AHVALİMİ BİLMEZSİN	11	7/8
310	4309	DELİ GÖNÜL FERYAT ETME BOŞUNA	11	7/8
311	4334	SABAH OLDU ŞAVKIN BATMAZ	8	2/4
312	4387	AĞLAYALIM ATATÜRK'E	8	7/8+8/8
313	4425	GİDİYORDUM VURDULAR	7	12/8
314	4471	GİTME TURNAM GİTME	11	4/4
315	4562	MÜHÜR GÖZLÜM SENİ ELDEN	8	2/4
316	4579	BOZARIK BOZARIK DAĞLARIN OTU	11	7/8+5/8+6/8+9/8
317	4580	UYANDIM Kİ AĞ BEBEĞİM AĞLIYOR	11	4/4+3/4
318	4581	ALİM PINARININ ARKASI MEZER	11	7/8+5/8
319	4582	TUFAN GELİYOR TUFAN Çevirmeli Kadın Halayı	7	12/8
320	4583	MEZARINA KARLAR YAĞDI	8	9/8+12/8
321	4626	ACI KAVAK SENİN MEYVEN YENİLMEZ	11	4/4
322	4672	DOLANI DOLANI GELİR	8	7/8
323	4783	KANGALLI'NIN KAYASI	7	4/4
324	4785	AKŞAMINA YOLCU GETME SEVDİĞİM	11	6/8
325	4786	AY GİDER AYAN AYAN	7	2/4
326	4788	BAYRAĞIM BENEK BENEK	7	12/8
327	4794	AY GİDER AYAN AYAN (KADIN HALAYI)	7	4/4
328	4795	SAP KAĞNISI GİDİYOR	7	12/8
329	4796	KÜP İÇİNDE TENTENE	8	2/4
330	4797	KESDİM GISIR GEÇİYİ Gara Gız	7	12/8
331	4798	GAŞLARIYIN UCUYUM	7	12/8
332	4801	ENTARENİ AL EYLE	7	6/8
333	4802	ÇIK YOKARI BEN BAĞLAYIM BAŞINI	11	4/4
334	4803	DUT AĞACI KIRILDI	7	12/8
335	4804	ÇIKAMAM ÇARDAĞA ÇARDAK ÇÜRÜKTÜR	6-5-7	4/4
336	4805	DAM BAŞINDA HEZE VAR GİZ AĞCA	7	2/4
337	4806	ÇIK YOKARI BEN BAĞLAYIM BAŞINI	11	4/4
338	4834	AK MELEĞİM GÖÇ EYLEMİŞ YURDUNDAN	11	7/8

339	4855	ŞU GİDEN ALİ M'OLA	7	4/4
340	4856	ÜÇ MİNARESİ VAR BİRİSİ KISA	11	4/4+5/4
341	4857	SUYA ENDİ SAKÇALAR	7	4/4
342	4858	SİVAS'TAN ALDIM ELEĞİ	8	5/8
343	4859	GİZ BABBAN ŞEHRE VARDI MI	8	6/8
344	4860	YILAN AKTI GAMIŞA	7	4/4
345	4876	ESKİ LİBAS GİBİ AŞIĞIN GÖNLÜ	11	4/4
346	4877	BİR AY DOĞDU BAŞIMA	7	2/4
347	4879	AŞIK İSEN MÜŞKÜLÜMÜ HAL EYLE	11	2/4
348	4882	SABAHINAN KALKTIM KIŞIN AYAZI	11	2/4
349	4883	DOST ELİNDEN GELEN TURNALAR	11	2/4
350	4902	NE DEYİM Kİ DÜNYA SENİN HALINA	11	11/8+5/8+13/8
351	4938	ŞU KARŞIDAN GELEN DEVE-CELAL AĞIDI	8	4/4
352	4939	ARZUM GUÇCÜK GUCAĞIMDA UYUDU	11	7/8
353	4940	SİVAS'TAKİ BÖYÜK ORDU-CELAL AĞIDI	8	5/8
354	4941	YÜCE DAĞ BAŞINDA KANDİL OLAYIM	11	4/4
355	4942	ŞİMDİ BİZİM ARAMIZA BİLEN GELSİN	8	10/8
356	4943	BİR KELAM EKLEYİM GEL DOSTUM SANA	11	4/4
357	4944	HAR İÇİN BİTEN GONCA GÜLE	15	7/8
358	4945	HAK MUHAMMET ALİ İLE BİRLEŞTİK	11	4/4
359	4957	BULGAR DAĞI-BOLKAR DAĞI	8	7/4
360	4958	SİVAS'TAN ALDIM ELEĞİ-YENGE BAŞI ÖVME	8	5/8
361	4959	ŞARGIŞLA İÇİNDE SEÇTİM BİR DURNA	11	19/8
362	4960	GADİR'İM DE DESTE DESTE GÜL İDİ	11	4/4+7/4
363	4964	DERMAN ARARDIM DİRDİME	8	4/4
364	4992	ZEHEN ZEHEN BÖRÜLCE	7	12/8
365	4995	AHİR BU DERT BENİ SİNE GÖTÜRÜR	11	7/8
366	4996	CAMİ DUVARINDA MEKTUP OKUNUR	11	4/4
367	4999	KEVSER IRMAĞINDA SAKI OLAN YAR	11	5/8
368	5001	BENDE YAKUP İDİM KENDİ HALİMDE	11	4/4
369	5086	KAFU'NUN HİTABİ İZHAR OLMADAN	11	7/8
370	5111	BANA DA BANAZ'DA PİR SULTAN DERLER	11	6/4+4/4
371	5113	HAYAL BANA YAKIN YAR BANA UZAK	11	7/8
372	5117	GAREFİLİM EK BENİ	7	12/8
373	5118	TASTA GINA EZİLİYOR	8	26/8
374	5119	GICILAR GAVAK GICILAR	8	9/8+12/8 serbest
375	5162	TÜRK MİLLETİ TÜRK MİLLETİ CUMHURİYET TÜRKÜSÜ	8	4/4
376	5163	DİLBER YOL ÜSTÜNÜ KIŞ EYLEMİŞSİN	11	2/4
377	5165	KARA OLA BÖYLE YAZI	8	4/4 serbest
378	5166	MERDÜĞENDEN YUKARI-YILDIZ EY	7	5/8
379	5167	DEREYE AŞAĞI İNMIŞ KURT İZİ	11	10/8
380	5171	EMİNE'MİN GUNDURASI MEŞİNDEN	11	7/8
381	5196	GÜRÜN YOLU İNCECİK VAY VAY FELEK	7	10/8

Bölüm 7

TARİHÖNCESİ ÇAĞLARIN KEMİK FLÜTLERİNDEN GÜNÜMÜZÜN MODERN FLÜTÜNE “FLÜTÜN TARİHÇESİ”¹

Yunus YAPALI^{2}*

Fatma ŞEKER^{3}*

1 Bu çalışma Prof. Dr. M. Hilmi Bulut danışmanlığında “Yapalı, Y (2015). Ülkemizde Flüt Ve Flüt Eğitimi Alanlarında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi (1987-2014). Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas” başlıklı tezden türetilmiştir.

2 * Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Hafik Kamer Örnek Meslek Yüksekokulu, Sivas/ Türkiye. E-posta: yunusyapalı@cumhuriyet.edu.tr/ Orcid No: 0000-0003-4225-9005.

3 * * Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Hafik Kamer Örnek Meslek Yüksekokulu, Sivas/Türkiye. E-posta: fatmaseker@cumhuriyet.edu.tr/ Orcid No: 0000-0003-2118-1798.

İnsanlık tarihi kadar eski bir tarihi olan yan flüt çalgılar içerisinde belki de en eski çalgı olarak kabul edilebilir. Slovenya/ Divje Babe’de ele geçen Orta Paleolitik Döneme tarihlendirilen kemikten yapılmış delikli eser “Mousterian Flüt” olarak tanımlanarak kayıtlara geçmiştir (Masalcı Şahin, 2020: 87).

Doğduğu andan itibaren ses üretmeye başlayan insan sesleri farklı biçimlerde üretmenin yollarını da bulmuştu. Tarihin ilk flütleri kim bilir daha hangi malzemelerden üretildi .Doğanın şarkısını taklit etme çabasını güden insanların doğal bir gayretinin sonucuydu üfleme eylemi. Kimi zaman ağaç kovuğuna, bambuya,bulduğu boş bir kemik parçasına, kimi zaman da herhangi bir deniz hayvanının kabuğuna üfledi insanoğlu. Şekil 1’de Neandertal insanların yaptığı kemik flüt gösterilmiştir. Bu flüt üzerinde yapılan hesaplamalar, deliklerin doğru notalarda ses verecek biçimde ustalıkla açıldığını göstermiştir.



Şekil 1. *Divje Babe Kemik Flütü (Masalcı Şahin, 2020: 88)*

Günümüzde bu konuya yönelik ortaya atılan düşünceler ancak günümüze ulaşabilen kalıntılarla sınırlı kalmıştır. Yaşadığı o dönemde ağaca, kemiğe, kabuğa üfleyen insan zaman içerisinde tanıştığı yeni malzemelerde üfleme eylemini gerçekleştirmiş ve ürettiği sesin kalitesini artırma yolunda yüzyıllar boyunca uğraşlar vererek bugünkü seviyeye ulaştırmıştır.

Yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan kalıntılar sayesinde flütün tarih içerisinde çok farklı malzemelerden ve farklı şekillerde oluşturulduğu görülmektedir. Tarih içerisinde her uygarlık üfleme eylemini gerçekleştiren

sesi insan için vazgeçilmez bir güzelliğe büründürmüşlerdir. Her uygarlık yaşamış olduğu coğrafyada kendine has üflemeli çalgı türleri geliştirmiştir. Şekil 2’de ilk çağlarda flüt çalan insanı resmeden bir figür verilmiştir



Şekil 2. İlk Çağlarda Flüt Çalan İnsan Figürü. (Ergüder ve diğerleri, 2014:2)

“Mezopotamya Uygarlıklarında görülen üflemeli çağlar arasında; Sümerlerde yan ve düz çalınan flüt, ‘tiğ’ ya da ‘tiggi’ Kaldelilerde kamıştan üretilen düdükle ‘masrogitha’, Fenikelilerde ‘çift aulos’, Yahudi müziğinde kullanılan ‘Şofar’ örnek olarak gösterilebilir. Mısır uygarlığında üflemeli çalgı olarak ‘kaval’ ve ‘çifte kaval’ olduğu çifte kavalın Fenikelilerden geçmiş olabildiği ‘met’ adını verdikleri bambu kamışından yapılmış çifte klarnetin yapıldığı kaynaklarda geçmektedir” (Say, 2012: 35-41).

Karagöz (2011:57) ün çalışmasında “Flütün yapısal olarak geçmişinin incelenmek istenilirse eski Çin ve Mısır uygarlıklarına kadar inmek zorunda kalınacağı belirtilmektedir. Yapılan kazılarda M.Ö 3000 ve daha eski devirlere ait olduğu sanılan eşya bulgularında üfleme ile çalınan çalgıların Şekillerine rastlanıldığını, o tarihlere ait olduğu sanılan bu çalgıların diatonik dizinin bazı seslerini verdiğinin fark edildiğini ve bu eski çalgıların çalınış biçimleri, yapısal biçimleri ve çıkardıkları sesler bakımından bugünkü çalgılarla az da olsa bir benzerlikleri olduğu belirtilmiştir. Bu çalgılar arasında bugünkü flüte en yakın benzerlikte olan çalgının eski Çinlilerin TSE (çe) dedikleri çalgı olduğu; ancak son olarak 200’da Almanya’daki kazı çalışmaları sırasında ortaya çıkarılan, akbaba kemiğinden yapılmış Şekil:7’de gösterilen 35 bin yıllık flütün, Arkeolog Nicholas Conard tarafından 12 parça halinde, Güney Almanya’daki Hohle Fels Mağarası’ndan çıkarıldığını söylemektedir. 5 delikli bu flüt kolay kırılabilir yapıda ol-

duğundan Conard işlevselliğini test etmek için aynı cins kemikten flütün birebir kopyasını oluşturmuştur.”



Şekil 3. Arkeolog Conard tarafından 12 Parça Halinde Bulunmuş Flüt(Karagöz, 2011:57)

“Hint uygarlığında ‘bunsi’ adını verdikleri burundan üflenerek çalınan bir çeşit dilli düdük olan üflemeli bir çalgı görülmektedir. İbrani uygarlığında da üflemeli çalgılara rastlanmıştır. Bunlar içinde en önemli ‘maskorita’ adı verilen kavala ve ‘ halil’ adı verilen flütlerdir. Mısır uygarlığında en temel çalgı günümüzde varlığını devam ettiren ve flüt çeşitlerinin en eskisi olarak kabul edilen ‘ney’ dir. Ayrıca uzun bir borudan yapılmış çift kamışlı flütlerde görülmektedir bunlar ağız kısmına bir çift saman çöpü takılarak çalınmaktadırlar. Roma uygarlığında en çok flüt ve trompet kullanılmıştır. Ayrıca bütün yunan çalgıları kullanılmıştır. Yunan uygarlığında ‘syrinks’ (sfenks) adı verilen ‘pan flüt’ ve zurna türünde bir çalgı olan ‘aulos’ görülmektedir” (Ergüder ve diğerleri, 2014:3-5).



Şekil 4. Aulos Çalan Müzisyen(www.hafif.org)

“Yunanlılar antik yunan döneminde ‘Phontix’ adını verdikleri flüt resmi Perusa yakınlarında Etruskan kabartması olarak bulunduğu ve II. yy. başlarında yapıldığı bilinmektedir. O döneme ait bulunan kabartmalar, el yazmaları bunu belirtmektedir. O döneme ait madeni paraların çoğunda görülen flüt kabartmaları da flütün ne derece benimsendiğini kanıtlar niteliktedir. Antik yazarların günümüze kadar ulaşan eserleri aynı zaman da antik dönemlerde flüt hakkında bilgi edinmemizi sağlayan yazılı kaynakları oluşturmaktadır. Platon *İdeal Devlet* adlı eserinde flüt ile ilgili şu şekilde bilgi vermektedir:

“Bütün enstrümanlar içinde en çeşitli sesleri çıkarabilen müzik aleti flüt.Hatta, diğer bütün çeşitli sesleri çıkaran aletler flüte öykünülerek yapılmıştır. O halde kentimizde kullanılabilecek aletler olarak geriye sadece ‘lyra’ (lir) ile ‘kithara’ bir de kırsalda çobanların ‘syrinx’i kalıyor. İncelememizden ortaya böyle bir sonuç çıkıyor.” (Platon: 399d).¶

Platon ayrıca, diğer müzik aletlerinin aksine *syrinx*’i (*panflüt*)’ü çobanların da kullanmasına izin verildiğinden ancak Marsyas’ın enstrümanı olarak bilinen *Aulos* (*Çifte kaval*)’ın kullanımının yasak olduğunu belirtmektedir. Yunanlı yazar Euripides ise *Aulos* (*Çifte kaval*) ve *Obua*’yı Frigler ait bir müzik aleti olarak tanımlamıştır. Parmenides ise yazılarında “*syrinx*” olarak tanımladığı flütün, Antik Yunanlıların başka bir dünyaya girdikleri, çıkardığı tıslama ya da ıslık sesi ile şifaya yatma anlarını işaret eden işaretlerden bir olduğunu belirtmiştir. (Kingsley, 2006: 113). Mitolojik Yunan metinleri *flüt* (*syrinx*) sesi ’nin sessizliğin sesi, yaradılışın sesi,

yıldızların ve gezegenlerin dönerken çıkardıkları ses olarak aktarmaktadır. Mağaraların üstüne inşa edilen, Apollo'nun yer altına indiği tapınakların birinin üzerinde şiirsel bir ifadeyle yer alan kehanet metninde, bu ses için "sıradan bir ses olmadığı" ifade edilmektedir. Kehanet metni;

*" insan bu ses ile irtibata geçtikten sonra kişinin kalbinin çekip gide-
meyeceği, çünkü onun ayrılığa izin vermeyeceğini"* ifade etmektedir (Kingsley, 2006: 113).

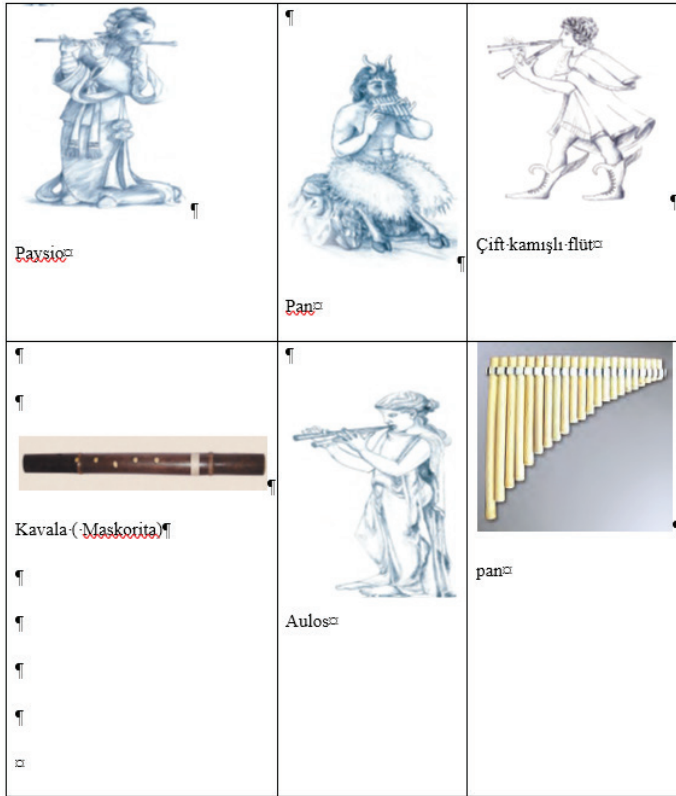
Yan flütün ilk çizimleri 10. yy. da Bizans'ta görülmüştür. 10. ve 11. yy. da Bizans'ta genellikle çobanların elinde ve sıklıkla tiyatro eserlerine iliştilmiş olarak görünen yüzlerce flüt resmi bulunmaktadır. Bizans dönemine ait kalıntılar incelendiğinde o dönem flütlerinin fildişinden yapıldığını göstermektedir. 10. yy. da flütlerin nasıl olduğu veya ne tür müzik çaldıkları konusunda bir bilgi bulunmamaktadır. Ayrıca bu dönemde sol tarafta çalınan flütün 11. yy. da sağ tarafta çalındığına dair şekiller bulunmuştur"(Dik,2006: 6).



Şekil 5. 10. ve 11. yy a ait resimler. (<https://musicedresource.wikispaces.com>)

Aşağıda verilen alıntı metinde flütün dünyanın birçok yerinde farklı formlarda görüldüğü ve yapılan arkeolojik kazılar sayesinde çıkarılan tarihin değişik dönemlerine ait flütler anlatılmaktadır.

“Üflemeli çalgıların en eskisi olarak bilinen flüt, dünyanın birçok bölgesinde farklı formlarda görülmüştür. Dünya çapında yapılan kazılarda hala yüzyıllar öncedeğişik malzemelerden yapılan flüt benzeri çalgıların bulunduğu bilinmektedir. Kazılardan çıkan bu çalgıların, hayvan kemiklerinden ya da dişlerinden yapıldığı tespit edilmiştir. Slovenya’nın DivjeBabe bölgesinde yapılan kazılarda 43000 yıl öncesine ait olduğu düşünülen ayı kemiğinden yapılmış bir nefesli çalgı, tartışmalı da olsa tarihte bulunan en eski flüt olarak kabul edilmektedir. 2004 yılında Almanya’nın Baden-Württemberg eyaletine bağlı Swabian Alb’da 30000-37000 yıl öncesine ait olduğu düşünülen 18.7 cm uzunluğunda, Mamut azı dişinden yapılmış üç delikli, Geißenklösterle mağarasında ise 36000 yıl öncesine ait olduğu düşünülen kuğu kemiğinden yapılmış yedi delikli bir nefesli çalgı bulunmuştur....” (Kara 2010:13)



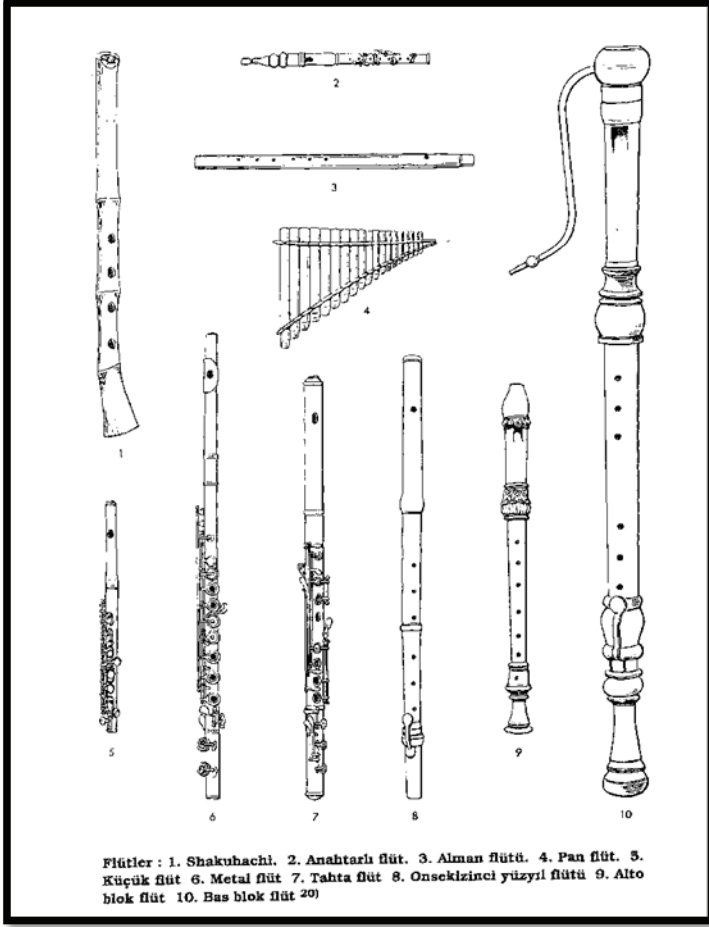
Şekil 6 Uygarlıklarda Kullanılan Üflemeli Çalgılara Örnekler: Pansyos, pan, aulos, kavala. (Ergüder ve diğerleri, 2014:3-5)

Modern Flüt (Orkestra Flütü)

Farklı ölçülerde üç parçanın birbirine eklenmesiyle oluşan flüt 67 cm. uzunluğunda ve 1,9 cm. çapındadır. Notaların seslendirilmesinde sol anahtarını kullanır. Flüt tarih içerisinde yapıldığı malzeme farklılıklarından dolayı değişik görüntü ve malzeme gruplarıyla oluşturulmuştur.

Atak Yayla (2000: 19)' nın çalışmasında “Yan flüt örneğine ilk kez İ.Ö 2.yy.da Erturya’da yapılmış bir kabartmada rastlandığı, 16.yy. da bu çalgıya ‘Flute Allemand’ denildiği, kaynaklarda bas flütün (sol), tenor flütün (re), la flütün (Flute Dechant) olmak üzere üç türünden bahsedildiği anlatılmıştır. On yedinci yüzyılda ünlü Fransız besteci Jean Baptiste Lully’ in yan flüt için eser yazdığı ve bazı operalarında flütü kullanmaya başladığı, böylelikle çalgının yaygınlık kazandığı belirtilmiştir”.

1600 ve 1700 ‘lü yıllarda yapılan flütlerde abanoz, fildişi, nar ve şimşir gibi sert, dayanıklı ağaçlar kullanılmıştır. Bugün hala tahta üflemeli çalgılar grubunda yer almasının sebebi budur. Aşağıda şekil 7’ de farklı flütler bir arada verilmiştir.



Şekil 7. Farklı Flütler Bir Arada. (Akıncı,1994: 55)

“Rönesans ve barok dönemde abanoz ağacından yapılan flütün perdeleri yoktu. 1847 yılında Boehm adlı alman bir flütçü tarafından flütün üzerine çalgıyı günümüzdeki haline taşıyacak olan mekanizma yapıldı. Bu mekanizmaya Boehm mekanizması denir. Bu noktadan itibaren flüt teknik açıdan en hızlı enstrümanlar arasına girdi” (Çakmaklı 2011: 21).

“Hem solo hem de orkestra çalgısı olarak orkestralarda önemli bir yeri olan yan flüt, flüt ailesinin en gözde üyesidir. Fransızlar tarafından “flute”, Almanlar ‘flöte’, İngilizler ‘flute’ olarak adlandırılırlar” (Say, 2012: 197).

Modern Flüt olarak da bilinen flüt, tahta üflemlî çalgılar grubunda olmasına rağmen tarih içerisinde geçirmiş olduğu değişim ve mekanizmaya kazandırılan yenilikler sayesinde sürekli gelişerek diğer üflemlî çalgılara göre daha çevik ve atak bir çalgı aleti haline gelerek orkestralar için vazgeçilmez bir çalgı olmuştur. Süslemelerin ve atlamalı pasajların rahatlıkla

çalınabildiği bu çalgı parlak ve temiz bir sese sahiptir.

“Flütün teknik olarak sürekli ilerlemesi, ilave perdelerin eklenmesi bestecilerin çalışmalarında büyük olanaklar sağlamış, yalnızca Wolfgang Amadeus Mozart gibi büyük isimler değil bütün Klasik Dönem bestecileri flüt ile ilgilenmiş ve dönem boyunca keman ile beraber en çok eser yazılan enstrüman haline gelmiştir” (Barut, 2007:31).

“Flüt çoğunlukla gümüşten yapılan ve bir ucunda parabolik bir kapak taşıyan silindirik şeklinde bir boruyu andırır ve yatay olarak tutulur. Uç kısmı diye adlandırılan kısmında içerisine havanın üflendiği ‘embouchure’ denilen bir ağızlık vardır. Üzerinde bulunan deliklerin açılıp kapatılmasıyla istenilen seslerin çıkması sağlanır” (Karolyi, 2011:149) .

“Solo çalgı ve orkestra çalgısı olan flüt, dört çeşidiyle bir aile oluşturur: Bas flüt, alto flüt, flüt ve küçük flüt (pikolo). Bas flüt daha çok çağdaş flüt eserlerinde kullanılır. Alto flüt derinlikli ve koyu sesi ile, normal flütten biraz daha büyük ve kalın seslere inebilme özelliğine sahiptir. Pikolo boyut olarak flütten daha küçük, sesi ise flütten bir oktav daha tiz duyulur” (Say, A. , 2010: 602-603).

“Günümüzde farklı tonlarda yapılan flütlerin tümünün ses sınırı üç oktav civarındadır. Flütleri üretmiş oldukları ses gruplarına göre en kalından itibaren sıralayacak olursak ;

1-Oktav Küçük Flüt 5-Soprano D5

2-Oktav İnce Küçük Flüt 6-Askeri Bando Küçük Flüt

3-Soprano F6 7-Orkestra Küçük Flüt(piccolo)

4-Soprano Eb5 8-Ezgi Flütü

9-İnce Flüt 17-Alto Flüt

10-Oktav Tenor Flüt 18- Tenor Flüt

11-İnce Flüt Eb5 19-Bas Flüt

12-Konser Flütü(1850 öncesi) 20-Kontralto Flüt F2

13-Konser Flütü D4 21-Kontralto Flüt C2

14-Flute D’amour (aşk flütü) Bb3 22- Kontralto Flüt F1

15-Flute D’amour A3 23- Alt Kontrbas Flüt

16- Flute D’amour Ab3

Orkestralarda kullanılan flüt çeşitleri:

1- Büyük Flüt

2- Küçük Flüt

3- Alto Flüt

4- Bas Flüt” (Kalmukoğlu, 1998: 15).

Osmanlı Devleti Döneminde Flüt

“Osmanlı müziği imparatorluktaki azınlık çeşitliliğinden dolayı oldukça zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Kendi müziğiyle farklı ülkeleri etkilediği gibi kendi devletine katılan yeni ülkelerin müziklerinden de etkilenmiştir. Flüt çalgısı Osmanlı devletinde kullanılmamış fakat askeri birliklere eşlik edecek bandolar kurulması zorunluluğu sonucunda 1831 de Mızıka-i Hümayun kurulmuştur” (Ergüder ve Yılmaz, 2014: 2).

“O dönemde İstanbul’da bulunan Fransız uyruklu Manguel isimli kişi bandonun başına getirilmiş; fakat sanatsal açıdan yeterli bulunmadığı için işine son verilmiştir. Daha sonra sultan II. Mahmut İstanbul’da bulunan Sardunya elçisinden yardım istemiş ve bandonun başına Türkiye’nin batı tarzı müzik anlayışı için çok önemli bir yere sahip olan flütçü ‘Guiseppe Donizetti Paşa’ getirilmiştir” (Elbaş,O.,Kalpaklı,M. ve Öztürk, O. ‘Editörler’ 2011 : 249) .

Bugünkü senfoni orkestralarının temelini atılmasına vesile olan bu kurumun başına Guiseppe Donizetti paşadan sonra getirilen Ahmet Necip Paşanın da flütçü olduğu bilinmektedir. Böylece flüt çalgısı Osmanlı müziğine girmiştir.

“II. Mahmut Dönemine kadar mehter müziği ve mehterhaneler vardır. Mehterhanelerde ise din, tarih ve askerî müzik icra edilmekteydi. İlk asker bando denebilecek bu müzik kurumu ordu içerisinde varlık göstermekteydi. Mehter müziğinde ise nakkare, davul, zil, kös, zurna ve borular kullanılmaktaydı. II. Mahmut zamanında bozulan ve dejenere olan Yeniçeri Ocağı’nın da kaldırılmasıyla (Vaka-i Hayriye), mehterhaneler de kaldırılmış oldu. Daha sonra Asak r-i Mansure Muhammediye adıyla Batı benzeri bir ordu kurulmuştur. Askerî alanda geniş bir ıslahat ve yenilikler dönemi başlamıştır. Bu ıslahat ve yenilikler sonucunda askerî birliklerin yürüyüşlerine eşlik edecek bandoların görevlendirilmesi zorunluluğu da ortaya çıkmıştır. Bu amaç doğrultusunda hazırlıklarına 1827 yıllarında başlanan Muzika-i Hümayun 1831 yılında kurulmuştur. Bu okulun başına paşalık rütbesi ile İtalya’dan gelen tanınmış müzikçi Gaetano Donizetti’nin kardeşi Guiseppe Donizetti (flütçü Donizetti Paşa) getirilmiştir. Onu Ahmet Necip Paşa (flütçü), Guatelli Paşa, Aranda Paşa lar izlemiştir. Bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının temelleri de böylece atılmıştır.

1899 yılında Mehmet Ali Bey (klarnetçi) Aranda Paşa’nın yardımcısı olmuştur. 1875 yılında çekilen saray bandosunun resmi önünde Mehmet Ali Bey ve yönetimindeki altmış kişilik kadrosunu (on flütçü, iki Piccolo’dan oluşan) sayıca arttırmış ve uzun yıllar saray hizmetinde bulunmuş-

tur. II. Mahmut Devrine I. Mızıkacılar Devri de denilebilir. Donizetti Paşa uzun yıllar I.Mızıkacılar Devrine rehberlik etmiştir. Yaklaşık kırk yıllık süre içerisinde bando çok gelişmiş fakat kalıcı tedbirler alınmamıştır.

II. Abdülhamit’le beraber (1876 – 1909) II. Mızıkacılar devri başlar. Bu devrin ünlü sanatçıları Saffet, Şevket, Arnavut Ali Rıza gibi zamanın tanınmış kişileri olarak isim yapan müzisyenlerdir. GuatelliPaşa döneminde tanınmış flüt sanatçıları Miliyaço Efendi, Sol Kolağası (İtalyan) ve Vensan (Fransız), Çelentano Efendi (Piccolocu)’dir. 1908’deMeşrutiyetin ilanıylasaray mızıkası tekrar canlanmış, bu devirde klarnetçi Zati Bey, Mustafa Saffet Bey, flütist Nazım Bey (bona öğretmeni) M. Saffet Atabinen, Faik Bey gibi yüksek rütbeli mızıkacı subayları değerli hizmetlerde bulunmuşlardır. Saffet Atabinen (1858 –1939) on iki yaşındayken A. Roberti’den ilk flüt derslerini almıştır. Abdülhamit tahta geçtiğinde saray orkestrasının I. flütçüsü olmuş, daha sonra ise padişah tarafından Fransa’ya (Paris Konservatuvarına) gönderilmiştir. Burada tanınmış flütçülerden Altes tarafından dinlenmiş, çalgısındaki becerisi büyük takdirle karşılanmıştır. Altes tarafından flüt üzerinde ders almaya ihtiyacı bulunmadığı kendisine bildirilen Saffet Atabinen devrin flüt virtüözü idi.Bu devirde mi bemol flüt, fifre-re bemol, piccole bandoda ve orkestrada kullanılan çalgılardandır. Daha sonra Saffet Atabinen’in yardımcılarıyla Fransız metoduna ve flütte Böehm sistemine geçilmiştir”(Ergüder ve Yılmaz, 2014: 4).

Cumhuriyet Döneminde Flüt

Cumhuriyetin ilanından sonra her alanda olduğu gibi müzik alanında da birtakım yenileşme çalışmalarına gidilmiştir. Kendi öz müziğimizin zenginliği yanında batı tarzı müziğin de gerekliliği, müzikal zenginlik ve dünya müziklerini öğrenmek bakımından gerekli görülmüştür. Cumhuriyetin ilanından kısa bir süre sonra yetenekli gençlerin Avrupa’ya müzik eğitimi almaları için gönderilme gerekliliği sonucunda bazı yetenekli öğrenciler Avrupa’nın çeşitli merkezlerine gönderilmişlerdir. Aşağıda verilen alıntıda Türk beşleri adıyla anılan günümüz Türkiye’sinin ilk besteci kuşağından bahsedilmiştir.

“...Bestecilik eğitimi alan Cemal Reşit Rey(1904-1985),Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin(1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) ülkeye döndüklerinde modern Türk besteciliği çizgisini oluşturmaya başladılar. ‘Türk Beşleri’ olarak anılan bu beş besteci, günümüz Türkiyesinin ilk besteci kuşağıdır. ‘Türk Beşleri’ çağdaş Türk müziğinin gelişiminde önemli rol oynamasının yanı sıra, konservatuvarlarımızda eğitimci olarak da etkin görevler almışlardır” (Aydın, 2011:19).

“Cumhuriyet döneminde flüt eğitiminin verildiği kurumlar; Ankara İzmir ve İstanbul’da bulunan devlet konservatuvarları, İstanbul – Türk musikisi devlet konservatuvarı, İstanbul belediye konservatuvarı, Ankara’da bulunan bando- mızıkacı okulları ve Ankara Gazi üniversitesi, Gazi eğitim fakültesidir” (Ergüder ve Yılmaz, 2014: 4).

Flüt çalgısı Türk Beşleri için de büyük önem taşımış ve yazılan orkestra eserlerinde flüt için sololara yer verilmiştir. Akgün’ün (2010: 16-54) “Türk Beşleri’nin Orkestra Eserlerindeki Flüt Sololarının İncelenmesi” isimli çalışmasında solo flütlere yer verilen orkestra eserleri arasında;

Cemal Reşit Rey’e ait “Türkiye senfonik şiir 1971” ve “Fatih, Senfonik Şiir, 1953”

Hasan Ferit Alnar’a ait 3 Oyun Havası, 1932 ve “Prelüd ve İki Dans, 1935”

Ulvi Cemal Erkin’e ait “Köçekçe, Orkestra Süiti, 1943” ve “Senfonik Bölüm, 1969”

Ahmet Adnan Saygun’a ait “Ayin Raksı op.57, 1975” ve “Orkestra için Çeşitlemeler op.72, 1985”

Necil Kazım Akses’e ait “Ballade, 1947” ve “Eskilerden İki Dans, 1960” isimli eserleri sayılabilir.

Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türk Flüt Sanatçıları

Yuvarlak, 2008 (32-43), “Çağdaş Türk Bestecilerinin Flüt Repertuarı ve Çağdaş Türk Flütistler” isimli çalışmasında Türk flüt sanatçılarını “İlk Türk orkestra flütçüsü ve ilk flüt öğretmeni Zahit Özsezen’ den başlayarak;

Zahit Özsezen(1915-1983)

Mükerrem Berk (1917- 1996)

Muzaffer Tema (1919-)

Cahit Koparal (1928-2001)

Kamil Sekerkaran (1930-)

Nidai Tüzel (1931-)

Halil Ekseriyet (1932-)

Ümran Palalı (1936-)

Nurettin Güler (1936-)

Arife Gülsen Tatu

Őefika Kutluer

Günay Yetiz

Halit Turgay

Bölent Evcil ve Elif Yurdakul gibi flüt sanatçılarını sıralamıŐtır.

KAYNAKÇA

- Akgün, F. (2010). Türk Beşleri'nin Orkestra Eserlerindeki Flüt Sololarının İncelenmesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü:Adana.
- Akıncı, C. (1994). Yan Flüt Tekniği Ve Flüt Dağarının İncelenmesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü:İzmir.
- Atak Yayla, A. (2000). Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Flüt Eğitiminde Öğrencilerin Psiko-Motor Alan Hedef ve Davranışlara Ulaşma Düzeyleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, :Denizli.
- Barut, B.(2007). Mozart'ın Flüt Konçertoları, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,: Eskisehir.
- Aydın. Y.(2011). *Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yay. İkinci Basım, Ankara.
- Çakmaklı, T. (2011). *Flüt Metodu*, Senfoni Müzik, İzmir.
- Elbaş, O.(2011). Kalpaklı, M. ve Öztürk, O. (Eds.), *Türkiye'de Müzik Kültürü, Türkiye'de Orkestralar ve Senfonik Müziğin Gelişimi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Ergüder, N. Özdemir, N. ve Yılmaz M.A. (2014). Türk Ve Batı Müziği Çalgıları Flüt 9. Sınıf Ders Kitabı, Devlet Kitapları, 2. Baskı, Ankara.
- Ergüder, N. veYılmaz, A. (2014). , Türk Ve Batı Müziği Çalgıları Flüt 10. Sınıf Ders Kitabı, Devlet Kitapları, 2. Baskı, Ankara.
- Dik, C. (2006). Barok Dönemde Flüt Müziği, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Kara, Z. (2010). Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Flüt Eğitiminin Karşılaştırılması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Karagöz, G.(2011). Johann Sebastian Bach'ın No.2 Si Minor Flüt Ve Orkestra Suit'inin İcra Bakımından İncelenmesi, Trakya Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Sosyal Bilimler Enstitüsü: Edirne.
- Karolyi O.(2011). *Müziğe Giriş*, (Çev. Mehmet Nemutlu), Pan Yayıncılık, 6. Basım. İstanbul
- Kingsley, P. (2006). *Batı Hikmetinin Bilinmeyen Tarihi* (Çev. O.Atalay).İstanbul. Etkileşim Yay.
- Masalıcı Şahin, G. (2020). *Hititlerde Müzik, Müzik Aletleri ve Müzisyenler*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları
- Platon (1995). *Devlet* (Çev. Sabahattin Eyyüboğlu, M.Ali Cimcoz). İstanbul. Remzi Kitabevi.

- Say A.(2012). *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 4.Basım,Ankara.
- Say, A. (2012). *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisiyayınları,8. Basım, Ankara.
- Say, A. (2012). *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 5.Basım,Ankara.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yay. 2. Basım, Ankara.
- Kalmukoğlu, R. A. (1998). Flüt'ün Tarihsel Gelişimi, Repertuarı ve Flüt'le İlgili Yayınlar Üzerine Bir İnceleme, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

www.hafif.org

www.musicedresource.wikispaces.com