

# GÜZEL SANATLARDA GÜNCEL ARAŞTIRMALAR

## EDİTÖRLER

PROF. DR. DENİZ BESTE ÇELİK KILIÇ

DOÇ. AYŞEGÜL KOYUNCU OKCA

DR. ÖĞR. ÜYESİ K. DİLEK TANKIZ

MART 2022

gece  
kitaplığı

**İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız**

**Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel**

**Editörler / Editors • Prof. Dr. Deniz Beste Çelik Kılıç**

Doç. Ayşegül Koyuncu Okca

Dr. Öğr. Üyesi K. Dilek Tankız

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

**Birinci Basım / First Edition • © Mart 2022**

**ISBN • 978-625-430-044-8**

© 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 Güncel Araştırmalar

Mart 2022

## Editörler

Prof. Dr. Deniz Beste Çelik Kılıç  
Doç. Ayşegül Koyuncu Okca  
Dr. Öğr. Üyesi K. Dilek Tankız



# İÇİNDEKİLER

## Bölüm 1

BİR GÖRSEL İLETİŞİM ARACI OLARAK JAPON KUKLA  
SANATI: BUNRAKU

Banu AKGÜN ..... 1

## Bölüm 2

İSLAM SANATINDA BİTKİSEL BEZEMELER MİMARİ  
CEPHELERİNDE ESKİ VE MODERN KULLANIMLARI

Aye BARUT & Uğur ÖZCAN ..... 13

## Bölüm 3

MODERN DÖNEMİ OLUŞTURAN AVRUPA'DAKİ DÜŞÜNSEL  
SÜREÇ VE LE CORBUSIER MİMARLIĞINA ETKİSİ

Muhammed Salih YURDAGÜL & Uğur ÖZCAN ..... 41

## Bölüm 4

ARMONİ ÖĞRETİLERİNDE RUS EKOLÜ ÜSLÛBU: ANALİZ.

Vefa TERZİOĞLU ..... 67

## Bölüm 5

SOLFEJ EĞİTİMİNDE GÖRSEL VE İŞİTSEL  
UYGULAMALARIN MÜZİKSEL OKUMA BECERİSİNE ETKİSİ

Levent ÜNLÜ & Turan SAĞER..... 97

## Bölüm 6

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ALANINDA KULLANILAN  
VEKTÖREL VE BİTMAP TABANLI PROGRAMLARIN  
ÇALIŞMA PRENSİBİ: KATALOG TASARIMI ÖRNEĞİ

Emel BİROL ..... 119

## Bölüm 7

CEYLAN'IN GÖZÜ: NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİNDE  
SİNEMATOĞRAFİ VE “KIŞ UYKUSU” FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

Eda EVLİOĞLU GEZER ..... 139

Bölüm 8

ZEKÂÎ DEDE EFENDİ’NİN 35 ADET MURABBA BESTESİNİN  
BİÇİM ANALİZİ

Neşe Yeşim Altınel Çoban & Şirin KARADENİZ ..... 157

Bölüm 9

TÜRKİYE’DE MÜZİK ÖĞRETMENİ OLMA SÜRECİNDE  
YAŞANAN SORUNLARA GENEL BİR BAKIŞ

Elvan GÜN..... 185

Bölüm 10

TOPLUMLARI ETKİLEYEN OLAYLARIN SANATA YANSIMASI

Asuman AYPEK ARSLAN & Emine CANTÜRK ..... 199

Bölüm 11

ESTETİK BAKIŞ AÇILARINDAN SAVAŞ KAVRAMI

Bahar Karaman Güvenç ..... 223



## **BÖLÜM 1**

### **BİR GÖRSEL İLETİŞİM ARACI OLARAK JAPON KUKLA SANATI: BUNRAKU**

*Banu AKGÜN<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Banu AKGÜN, Öğr. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Orcid ID: 0000-0002-6211-3348

## Giriş

İnsanoğlunun en önemli duyularından birisi de görme duyusudur. İnsan, çevresindeki nesnelere, olayları, durumları önce görebilerek tanımlar ve anlamaya çalışır (Kavuran ve Özpolat, 2016: 267). Görsel imgelerin yardımıyla iletişim kurmak insanoğlunun geliştirdiği en eski yöntemlerden bir tanesidir. Görsel iletişimin kalıcılığı sayesinde insanoğlu akıp giden zamana kendince kayıtlar düşer ve varlık izleri yaratır. Bu sayede insan kendinden binlerce yıl sonrasına izler oluşturur. Bu izler o zamanın insanları ve hayatı hakkında fikir sahibi olmamıza izin verir (Uçar, 2019: 22). Görsel iletişimde görsel malzemeler, hızlı bir iletişimi de mümkün kılmaktadır. Bu sayede bilgi, düşünce ve duygu birikimleri içeren tüm mesajlar, sözlü, yazılı veya görsel olarak nesilden nesile aktarılabilir. Görsel iletişim, dil engeli tanımadığı için okuyucular kadar okuma yazma bilmeyenlerce de algılanabildiğinden dolayı evrenseldir. Görsel ifade biçimi, izleyicide uyandıracak etkiyi artırır ve bunun yanında onun anımsanmasını da kolaylaştırır. Görsel dil, duygu ve düşünceleri diğer iletişim yöntemlerine kıyasla daha geniş ve derin bir aralıkta sunabilmekte, sözlü bir konsepti, dinamik görselin canlılığı ile destekleyebilmektedir. Tiyatroda olduğu kadar kukla tiyatrosunda da beden dili, müzik, ses tonu gibi görsel ve işitsel anlatımın birlikteliği gönderilmek istenen mesajların kaynaktan alıcıya güçlü bir şekilde aktarılmasına imkan vermektedir. Görsel iletişimin önemli bir parçası olan kukla oyunları, tüm dünyada, geçmişte olduğu gibi günümüzde de oynanmakta ve korunması gereken bir geleneğin parçası olarak görülmektedir. Kukla oyunlarının temelinde kuklanın canlı olduğu illüzyonu yaratılmak istenmektedir (Ersan, 2019:114-116).

## Kukla Nedir?

Hint-Avrupa dillerine bakıldığında kukla kelimesi için Sanskritçe’de; putrika, duhtrika, puttali ve puttalika kelimeleri kullanılmıştır. Bu kelimelerin anlamı ise, küçük kızdır. Yunanca’da pupa ve pupula gibi kelimeler de küçük kız anlamına gelmektedir. Pupa Fransızca’da bebek anlamında kullanılmış ve İngilizce’deki puppet kelimesinin de kökeni olmuştur (Kınam, 2020:156) Sekizinci Yüzyılın sonlarına ait bir Japon belgesinde bir nesne türünü belirtmek için “kugutsu” kelimesini kullanan Çinli bir Budist rahibin metnine atıfta bulunulmuştur.

Bu kelime, zamanla, Japonya’da kukla için benimsenmiş ve kukla oynatan kişilere kugutsu mawashi (gezgin kuklacılar) denmiştir (“World Encyclopedia of Puppetry Arts” 2020). Türk Dil Kurumu’na (TDK) göre “kukla” kelimesi Rumca kökenli olup “Hareketli yerleri iplikle sanatçının parmaklarına bağlanarak veya eldiven gibi bir kesiti kullanarak bir perdenin üzerinden oynatılan, bez, karton vb. hafif nesnelere yapılmış insan ve hayvan figürleri” anlamına gelmektedir (“Türk Dil Kurumu Sözlükleri”



2020). İlk kuklanın yapılış tarihine ilişkin kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak yazılı eski kaynaklardan öğrendiğimize göre kuklalar ilk kez ilkel toplumların büyü ve dini törenlerinde kullanılmışlardır. Hindistan'daki Yeni Delhi Müzesi'nde bir zamanlar ipe bağlanmış olduğu anlaşılan yaklaşık olarak binlerce yıl öncesine tarihlendirilen bir terracota maymunu bulunmaktadır. Aynı zamanlara ait Mısır kökenli bir figür de Paris'teki Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir.

Eski Mısırdaki kukla gösterilerinin binlerce yıldır devam eden bir gelenek olduğunu göstermektedir. Ayrıca kukla gösterilerinin eski Yunan ve Romada da yapıldığı, bilinmektedir. Herodot kuklayı "*Baz'iplikler vasıtasıyla tahrik edilen heykelcikler*" diye tarif etmiştir.

Fransa'da kuklanın mücidi Brioché isminde bir diştir ve On Yedinci Yüzyılda kuklacılıkta fevkalâde şöhret kazanmıştır. Orta Asya'da kukla, İlk çağlarda Kolkarcak, Kagucak gibi adlarla oynatılmıştır.

Orta Asya şamanları ölüm törenlerinde ölünün ruhuna yardımcı olması amacıyla taştan veya tahtadan yapılmış "kukurcak" denilen kuklalar kullanılmışlardır. Orta Asya Türklerinden özellikle Özbekler, zengin bir kukla geleneği sahiptirler. Türkistan'da kukla oynatımına "Korçak Oyunu" adı verilmektedir. Kuklaların Orta Asya'da Türkler arasında yaygın olarak oynatıldığı ve göçler sırasında Anadolu'ya getirildiği yolunda görüşler vardır.

Selçuklularda ve Osmanlılarda kukla oyunlarının olduğu bilinmektedir. Türklerde özellikle Osmanlılar döneminde Hacivat ve Karagöz gibi gölge oyunlarına rastlanmaktadır (Resim1). Bu örneklerle eski şenlikleri tasvir eden sayısız minyatürlerde de rastlamak mümkündür. Günümüzde de Anadolu'nun bazı kırsal kesimlerinde kuklalar halen yağmur yağmasını sağlamak büyü unsuru olarak kullanılmaktadır.

Uzak doğuda ise Nang Sbek Thom (Kamboçya), Wayang Kulit (Endonezya) ve Bunraku (Japonya) gibi geleneksel kukla oyunu türleri mevcuttur. Konularını genelde destan ve dini hikayelerden alan bu oyunların kahramanlarını canlandıran kuklalara ve bunları oynatan kuklacılara izleyiciler tarafından belli bir oranda kutsallık atfedilmektedir. İlâhi olanı temsil ettiğine inanılan kuklalar, bu sebeple yine canlı olarak görülmekte, kuklacının görünür olması bu algıyı değiştirmemektedir (Güler ve Özdemir, 2007:212-214; Ümit, 2016: 222-223; Ersan, 2019:114; Çocuk Gelişimi ve Eğitimi: Kuklalar, 2013: 4).

### **Kukla Çeşitleri**

Kuklalar günümüzde çok çeşitlidir. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: İpli kukla, el kuklası, parmak kukla, yüzük kukla, çomak kukla, tahta kaşık kukla, gölge kukla, eldiven kukla, el ve avuç içi kukla ve yürüyen parmak kuklalarıdır. En çok kullanılan iki kukla çeşidi ipli kukla ve el kuklasıdır.



**Resim 1.** *Hacivat ve Karagöz (Arda, 2016: 5)*

İpli kukla Avrupa’da “Marionette” diye bilinen bir kukla türüdür ve On Altıncı Yüzyılda geliştirilmiştir (Resim 2). On Sekizinci Yüzyıl ortalarına kadar marionette kuklalar ve marionette tiyatrolar çok popüler olmuştur. Göğüs kısımlarından yatay biçiminde bir ip geçirilen bu kuklalar çeşitli çalgılar eşliğinde dans ettirilir. İpli kuklada en önemli konu, hareket ettirilecek beden bölümlerinin ip ile bağlantısının doğru kurulmasıdır. Bunlar en çok hareket etme özelliğine sahip olan kukladır. Bu kuklalar daha çok sokak eğlencelerinde kullanılmıştır. İpli kukla iskeletlerinde en çok tercih edilen malzeme ahşaptır.

El kuklası da yaygın olarak kullanılmaktadır. El kuklası pek çok malzemenen hazırlanabilir, önemli olan elin girebileceği genişlikte ve büyüklükte yapılmasıdır. Kukla oynatan kişi, elini kuklanın giysisinden içeri sokar, işaret parmağı ile başı, baş ve orta parmağı ile kuklanın kollarını oynatır (Güler ve Özdemir, 2007: 214-215; Çocuk Gelişimi ve Eğitimi: Kuklalar, 2013: 9-22; Chen, Tay, Xing, Yeo, 2004: 3)



**Resim 2.** *Marionette (Maliková, 2015:354)*

### **Bunraku**

Japonya’da, diğer Kuzey Doğu Asya ülkelerinde olduğu gibi, şaman dini hizmetlerinde kullanılmak üzere yapılan kukla izlerine rastlanmaktadır. Japonya’daki en eski kuklalar, Sekizinci Yüzyıla tarihlendirilmektedir. O dönemin kuklaları yaklaşık 15 santimetre boyunda ve sedir ağacından yapılmıştır. Orta çağda kukla oyuncularının kalabalık ortamlarda, tapınaklarda, nehir kenarlarında, limanlarda görüldüğü söylenir. On yedinci Yüzyılda, Japonya’da üç tür kukla gösterisinden biri olan ingyō jōruri veya jōruri ayatsuri, zamanla Osaka şehrinde gelişerek Bunraku isminde bir kukla tiyatrosu geleneği haline gelmiştir. Bunraku’nun ana kahramanları ne eldiven kuklalar ne de çomak kuklalar gibi sıradan kuklalardan değildir. Yaklaşık olarak 90-120 santimetre yüksekliğinde, hareketli uzuvları, elleri ve ağızları olan büyük boy kuklalardır ve bir kadının veya kahraman bir

savaşçının temel özelliklerini titizlikle tasvir etmesi için gerçekçi kostümlerle özenle giydirilmişlerdir. Kuklanın baş bölümünün yapımı için Japon Selvisi kullanılmakta, kuklanın saçı için ise insan saçı ve hayvan tüyleri kullanılmaktadır. Kuklanın saçındaki topuz kısmı (shaguma) için Peru'da yaşayan Yaku adlı hayvanın kuyruğundan yararlanılmaktadır. Kuklalara giydirilen renkli ipek kimonolar özenle usta kostüm tasarımcıları tarafından özel kumaşlar kullanılarak üretilmektedir.

Kimonodan önce kuklalara Juban (iç çamaşırı) giydirilmekte ve iç çamaşırının içine pamuk döşenerek kuklanın vücuduna şekli, iç çamaşırı içine yerleştirilen pamukla verilmektedir. Üzerine Kimono giydirilmekte ve kuklanın genç veya yaşlı olması ise kemerin yukarı ya da aşağıya doğru yer değiştirilmesi ile belirlenmektedir. Her kukla, onu çevreleyen, destekleyen, ona eşlik eden, birinin yüzü açık diğer ikisinin örtülü siyah giysiler giymiş üç operatör tarafından ustaca manipüle edilir. Usta kuklacı, kuklanın üst gövdesini ve sağ kolunu kontrol eder. Usta kuklacının yüzü açıktır ve yüzünde duygusuz bir ifade biçimi vardır. Diğer iki asistan siyah bezlerle yüzlerini örterler. Asistanlardan biri eldivenli, ancak başparmağı açıkta, kuklanın sol kolunu ve elini hareket ettirdiği büyük, telli, makas benzeri bir uzantı tutarken, diğer asistan ise çömelerek, kuklanın vücudunu destekler ve rotasını sabitler. Kukla oynatıcıları, müzikal/müzikli oyunların sergilendiği tiyatro sahnelerinde bulunan orkestra çukuruna benzer bir platformda vücutları görünür bir şekilde hareket ederler. Kuklalar bazen zarifçe, bazen de sert bir şekilde havada taşınır ve yönlendirilir. Çeşitli Bunraku yüzleri var. Her kukla başı (Kashira), belirli bir rol türü içindir. “Bunshichi” (epik kahraman), “Genda” (yakışıklı genç adam), “Musume” (kız) veya “Fuokekami” (yaşlı kadın) gibi temsili türler popülerdir.

Aynı tiyatrodaki olduğu gibi sahne arkasında yanal bir platformda ise üç telli bir Japon çalgısı olan şamizen ile oyunun müziğini yapan şamisen müzisyeni ve anlatıcı (Tayu) vardır. Onların rolü metni ifade etmektir (Resim 3). Bunraku'daki bu düzenli alan ayrımı ve üçlü sanatsal üretim modeli (görsel, sesli ve müzikal) bize bu kukla tiyatrosu geleneğinin estetiğine dair ipuçları vermektedir. İzleyicinin karşısına çıkan geniş dünya resmi, sanatsal yapıyı oluşturan bunraku sanatçısı, canlı müzik yapan şamisen müzisyenleri ve anlatıcıların oldukça özelleşmiş sanatsal faaliyetlerinin bir bileşimidir. Tayu ve şamisen müzisyeni yan yana oturur. Tayu her karakter için farklı sesler çıkararak konuşur ve izleyicileri oyuna çeker. Şamisen, derin ve ağır bir sese sahiptir. Sadece 3 teli vardır, ancak şamisen müzisyeni mızrabını kullandığında karakterlerin duygu derinliğini, yağmuru, rüzgarı, aslında tüm evreni olağanüstü bir şekilde izleyicilere yansıtır. (Dasgupta,1983:29-30; Barthes, 1971: 76-77; “World Encyclopedia of Puppetry Arts” 2020; Karahaliloğlu, 2012; Senda, 2018:211-216).

Bunraku'nun müziği, katarimono (anlatı) olarak sınıflandırılabilir

çünkü izleyicilere bir hikaye anlatmaktadır. Kukla hareketleri, müzikle ifade edildiği gibi anlatıyı takip etme eğilimindedir. Diyalog haricinde, tüm bunraku anlatımı melodi kalıpları ile çerçevelemiştir. Bunraku'nun batı tiyatrosu ile bazı ortak yanları vardır.

Bunraku performansı bazı kukla gösterilerinin aksine açık havada değil tiyatrodan da düzenlenir (Resim 4). Gösteri tiyatrodan içerisindedir dar sandalyelerde oturan seyircilere sunulur. Gösteri esnasında seyirciler hiçbir şey yiyip içmeden ve yanında bulunan diğer izleyiciler ile konuşmadan performansı büyük bir ciddiyetle izlerler. Bunraku performansında uvertüre gerek duyulmaz bunun yerine sözlü mesajlar veya bir zil kullanılarak performansın başlamak üzere olduğu bildirilir. Bununla birlikte Bunraku performansında eylem jestten ayrılır, eylemin görülmesine izin verilir. Şamizenin melodisi anlatıcıyı destekler ve oluşturulmak istenen atmosfere katkıda bulunur. Melodiler sahneler için özeldir ve her sahnenin melodisi ve temposu farklıdır, onun müziği anlatıcıya rehberlik etmektedir (Raharja,1996: 15-17).



**Resim 3.** Şamizen ve Tayu (Takagi, 2008: 45)



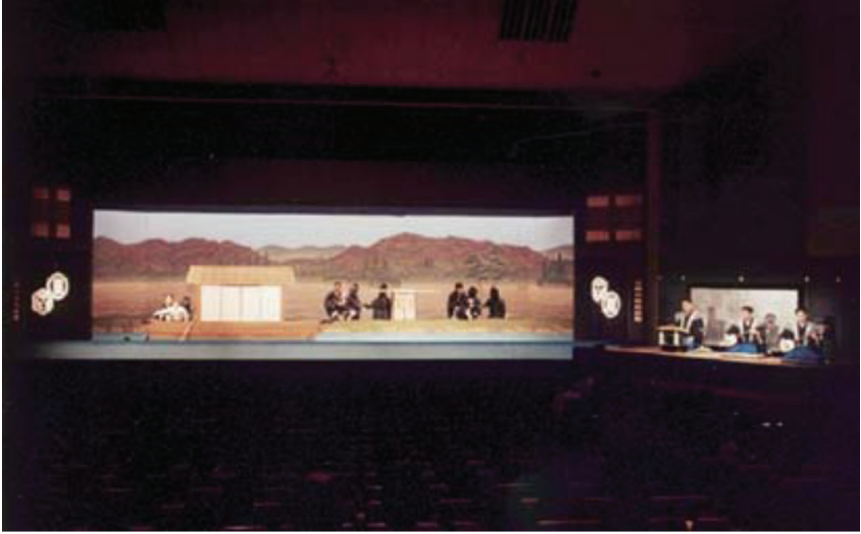
**Resim 4.** *Bunraku Kuklası (Dasgupta, 1983: 33)*

Dünya Kültür Mirası Listesi'nde bulunan Bunraku'yu diğer kukla tiyatrolarından ayıran ve onu benzersiz yapan özellikler ise; sağduyu, ihtişam, kırılgnlık, benzersiz nüans, tüm kabalıgn ve bayağılıgn terk edilmesi ve jestlerin melodik ifadeleridir. Kısacası, antik teolojinin zekâya, kayıtsızlığa, açıklığa, çevikliğe, inceliğe atfettiğı nitelikler olarak özetlenebilir (Barthes, 1971:78-79; Dong, Chen, Cai, Nakagawa, Higaki, Asai, 2019: 299)



**Resim 5.** *Bunraku Kukla Ustası ve Asistanları (Takagi, 2008: 44)*

Kukla, görsel dilin ağırlıklı olduğu bir iletişimde, tasarımdan hareketlere, diyaloglara ve müziğe kadar iletilmek istenenin her şeyi izleyiciye ulaştıran bir araçtır. Kukla gösterisi bir anlatım aracı olarak, izleyicilerine farklı bir bakış açısı sunmakta, müziğin katkısı ile görsel dilin sınırlarının ötesine geçerek duygu ve düşünceleri şekillendirmek için etkili bir araç haline gelmektedir (Resim 5). Günümüzde kaybolmaya başlayan bir Japon kukla tiyatrosu formu olan Bunraku, benzersiz bir anlatı biçimi, müziğin sıkı bir karışımı ile edebi üslupta mükemmelliğe vurgu yapmayı gerektiren ve geleneklerine oldukça bağlıdır. Bunraku, sahnesinde kalıcı bir yer sağlayan sanatsal ve dramatik boyutlarla farklı bir repertuarlara sahiptir (Resim 6). Bu sebeple Bunraku izleyicilerinin ne olursa olsun, geçmişin tanıdık yapıtlarını daha az tatmin edici yeni sanatsal aktivitelerine tercih etmeleri hiç de şaşırtıcı değildir. Bu sanatı devam ettiren usta sayısının oldukça azalmış olduğu bilinmektedir. Bu sanat formunun bugün olduğu gibi gelecekte de hayatta kalması, dünya kültürel mirası açısından son derece önemlidir (Jones, 1981:129-131).



**Resim 6.** *Bunraku Gösterisi (Takagi, 2008: 44)*

### **Sonuç**

Görsel imgenin yardımıyla iletişim kurmak insanoğlunun geliştirdiği en eski yöntemlerden biri olan kukla oyunlarıdır. Görsel iletişimin önemli bir parçası olan kukla oyunları tüm dünyada oynanmakta ve izlenmektedir. Bu çalışmada ele alınan ve unutulmaya yüz tutan Japon kukla tiyatro formu Bunraku, UNESCO tarafından Dünya Kültür Mirası Listesi'ne alınmıştır. Bunraku; görsel dilin ağırlıklı olduğu kukla tasarımından, diyaloglara ve müziğine kadar her şeyi iletilmek istenen mesajı izleyicilerine aktaran bir sanattır.

## Kaynaklar

- Kavuran, T., & Özpolat, K. (2016). Görsel İletişim Aracı Olan Dergilerin Tasarlanma Süreci. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(2), 267-275.
- Uçar, T.F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ersan, I. (2019). Çağdaş Gösteri Sanatlarında Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla. *Journal of Arts*, 2(2), 113-128.
- Kınam, B. (2020). Görsel İletişim Tasarımında Bir İfade Biçimi Olarak Çekoslovak Kukla Animasyonu. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(1), 155-167.
- World Encyclopedia of Puppetry Arts. (2020, 15 Ocak). Erişim adresi <https://wepa.unima.org/en/japan/>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2020, 13 Ocak). Erişim adresi <https://sozluk.gov.tr/>
- Arda, Z. (2016). Türk Halk Kültüründe Karagöz-Hacivat İmgesi ve Nuri Abaç'ın Resimlerine Yansımaları. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (15), 1-15.
- Güler, M. ve Özdemir, M. (2007). Türkiye’de Kuklacılık ve İpli Ahşap Kukla Yapımından Bir Örnek. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27(2): 211-226.
- Ümit, N.M. (2016). Kukla (The Marionette/ Osmanlıcadan Transkripsiyon-Transcription From Ottoman Turkish). *Art-Sanat Dergisi*, 6, 221-227.
- Çocuk Gelişimi ve Eğitimi: Kuklalar*. (2013). Ankara: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Chen IM., Tay R., Xing S., Yeo S.H. (2004). *Marionette: From Traditional Manipulation to Robotic Manipulation*. In: Ceccarelli M. (eds) International Symposium on History of Machines and Mechanisms. Springer, Dordrecht.
- Malíková, N. (2015). Czech puppet theatre-tradition, legend, and reality: or, is contemporary Czech puppet theatre and endangered species?. *Theatralia*, 18(2):347-383.
- Hideki, T. (2008). Bunraku: The Greatest Puppet Drama in the World!. *Japan Spotlight*, January/February: 44-45.
- Dasgupta, G. (1983). Bunraku Miniatures. *Performing Arts Journal*, 7(2): 29-35.
- Karahaliloğlu, S.D. (2012, 29 Şubat). “Japon Otome Bunraku Tiyatrosunun Yaşayan Beş Ustasından Biri: Masaya Kiritake”. Erişim adresi <http://tiyatronline.com/japon-otome-bunraku-tiyatrosunun-yasayan-bes-ustasindan-biri-masaya-kiritake-2732>.
- Senda, Y. (2018). Bunraku – intangible cultural heritage. *Móin-Móin - Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas*, 1(15), 210-219.



- Raharja, B. (1996). The Music Tradition in Japanese Bunraku and Javanese Wayang Kulit: A Comparative Study. *The Japan Foundation Newsletter*, 24(6):15-18.
- Dong, R., Chen, Y., Cai, D., Nakagawa, S., Higaki, T., Asai, N. (2019). Robot motion design using bunraku emotional expressions – focusing on Jo-Ha-Kyū in sounds and movements. *Advanced Robotics*, 34(5), 299–312.
- Jones, S.H. (1981). Experiment and Tradition. New Plays in the Bunraku Theatre. *Monumenta Nipponica*, 36(2), 113-131.



## ***BÖLÜM 2***

### **İSLAM SANATINDA BİTKİSEL BEZEMELER MİMARİ CEPHELERİNDE ESKİ VE MODERN KULLANIMLARI**

*Aye BARUT<sup>1</sup>  
Uğur ÖZCAN<sup>2</sup>*

1 Mimar, FSM Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye, e-posta: ayabaroud1997@gmail.com (ORCID: 0000-0001-5619-878X)

2 Dr. Öğr. Üyesi, FSM Vakıf Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, e-posta: uozcan@fsm.edu.tr (ORCID: 0000-0003-0002-4478)

## GİRİŞ

İnsanların yeni şeyler keşfetmesi ve icat etmesi için en önemli motivasyonlardan birisi, bu şeye aşırı ihtiyaç duyulmasıdır. Herhangi bir icat ya da keşif belirli bir zamanda ortaya çıkmaktadır, bir kısmı ilkel çağda ortaya çıkmış, bazıları bu çağda ortaya çıkmış ve bazılarının da ortaya çıkması beklenmektedir.

İnsanların ilkel hayatında yaptıkları icatlarına ve çalışmalarına baktığımızda, insanların ana gereksinimlerini gözlemleyebiliriz ve temel gereksinimleri olduğu için her zamanda görülebilir ve sürekli gelişmektedir. İnsanın kendini ifade etmesi ve iletişim kurması en önemli ilkel gereksinimlerinden birisidir. Tarihsel olarak dil icat edilmeden önce insan ilkel hayatında, mağaraların duvarlarına hayvansal ve bitkisel şekiller çizerek günlüklerini kaydetmiştir. Bu, süslemenin ilk başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Medeniyetin ilerlemesi ile süsleme, insanın fitratında güzelliğe olan ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla oluşturulan en eski sanatlardan birisidir.

Süsleme sanatı, farklı yerlerde ve zaman geçtikçe çeşitli alanlarda kullanılarak sanatın ön saflarında yer almıştır. Genel olarak İslam süsleme tarzı süslemelerin en zengin deseni olması itibarıyla bu makale bitkisel desenden ve mimari yapılarda uygulanmasından bahsedecektir. Grabar, yüzeylerde boşluk bırakmayacak şekilde yapıların beslenmesini, İslam felsefesi açısından iki temel yaklaşıma dayandırmaktadır. Birincisi «lillah el baki» yani kalıcı olan Allah'tır. Bu ilk yaklaşımda dünyanın durmadan bir değişim içinde olduğu ve gözle görünen nesnelere gerçekliği yansıtmadığından hareket edildiğini ifade eden Grabar, bu sebepten nesnelere gerçekliğinin bezemelerle arka plana itildiğini söyler. Grabar'ın atomizm olarak adlandırdığı ikinci yaklaşımın temeli ise, doğadaki nesnelere belirli eşitliklerle birleştirilmesiyle yeni bir biçim ortaya çıkacağı düşüncesidir. Böylelikle sanatçı tanrıyı taklit etmekten kaçınmış, var olan nesnelere istediği özgürlükte yeniden düzenlemeler yapma olanağı bulmuştur (Kılıçoğlu & Pilehvarian, 2017, s. 607).

Eski sanatlar medeniyetlerin yansımasıdır; çünkü bu eski sanatlar geçmiş hayatın gelenekleri, diğer önemli bilgileri ve detaylarının tanınması ve açıklanmasına sebep olmaktadır. Bu makalede, geçmiş eserleri tanımak, İslami süsleme mirasını korumak ve bu çağın işlevsel ve estetik gereksinimlerini gerçekleştirerek ve uyumunu sağlayarak çağdaş yapılarda uygulanmasını sağlamak amacıyla, eski sanatlardan birisi olan Türkiye'deki bitkisel motiflerden (belirli bir kültür üzerine değer örnekleri içerdiği için) bahsedeceğim.

## 1. İSLAM SANATI

“İslam dünyası ilk zamanlarından itibaren, sanat, ilim ve felsefenin bütün dallarında dinî bir gayretle ünlü şahsiyetler yetiştirerek İslâm sanatının zenginleşmesini sağlamışlardır” (Özsoy, 2021, s. 19).

İslam sanatı farklı ülkelerde Hindistan ve İspanya arasındaki bölgede çeşitli türler göstererek gelişmiştir. Orada; İslam medeniyetleri ortaya çıkmış ve çağlar boyunca devam etmiştir. İslam uygarlığı, insanlığın kültür mirası ve tarihinin en zengin dönemlerinden birini kapsamaktadır. Hicretin yaşandığı 622 yılından itibaren başlayan İslam uygarlığı günümüze dek ulaşmış, Çin’den İspanya’ya kadar olan toprakları kapsayan geniş bir coğrafyaya yayılmış ve birçok sanat alanında zengin eserler üretmiştir. İslam sanatının, 634 yılından sonra şekillenmeye başladığından söz edilmektedir. Bu erken dönemden önce ise İslam mimarisi olarak belirgin bir eserden söz etmek mümkün değildir )Dalağan, 2012, s. 3, 6).

İslam sanatı düşünceyi, akıl, ruh, doğa ve din felsefesini birleştirerek somutlaştırmaktadır. Mukaddes sanatın özelliklerinden biri de sembolizme yani remiz ve temsile dayanmasıdır. Sembol ‘atmak’, ‘fırlatmak’ anlamındadır. Bir sembol, melekût âleminin hakikatlerini gösteren şeffaf aynaya benzer. Sembol varlıkla ilgili bir şeydir ve varlığın esası sembolizme dayanır. Kur’an sembolizme dayanır. Mukaddes sanat sembolizm ilmine dayanır yani mukaddes sanattaki her şey aslında bir üst hakikatin sembolüdür. İslam estetiği; bu farklı estetiğin diğer prensiplerini belirleyen ilk kuralı İslam’ın putperestliğe karşı verdiği mücadele ve tasvir yasağı nedeniyle müslüman sanatçıyı figürden kaçma ve soyut formlara yöneltmiş olmasıdır (Çağlar, 2015, s. 26-27).

## 2. İSLAM SANATINDA SÜSLEME

Genelde süsleme sanatı, farklı şekiller, noktalar, çizgiler, harfler, bitkiler, geometrik ya da hayvan şekillerinin iç içe ve uyumlu kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Dolayısıyla süsleme sanatı farklı türlere ayrılabilir. Geometrik, bitkisel, hayvansal ve hat süslemeleri vardır.

İslam süsleme sanatı; islam sanatlarının en önemlilerinden biridir. Süsleme sanatına eski zamanlarda krallar, sultanlar, sanatçılar ve sonraki dönemlerden bugüne kadar araştırmacılar tarafından yoğun ilgi gösterilmiştir. Süsleme sanatı; ev eşyaları, giysileri, parayı ve yapıları (tapınaklar ve saraylar gibi) süslemek için kullanılmaktadır. İslam sanatının ilk dönemini oluşturan Emevi sanatının özgün bir geometrik süsleme üslubundan bahsedilmemiştir. Emevi sanatının süslemelerinde Roma ve Helenistik sanatının etkisinden söz edilebilir. Roma sanatında kullanımı görülen düğümlü (entrelacs) süslemeler Emevi süslemelerinde kullanılmıştır. Eme-

vi süslemelerini uygulayan sanatçıların, bu desenlerin girift ve karmaşık olan kompozisyonlarını tercih ettiğini söyleyebiliriz (Özcan & Aydın, 2021, s. 126).

Süsleme sanatında; çeşitli bileşenler birbirleriyle etkileşerek homojen kompozisyon üretmekte bu yönüyle şiir ve müzik sanatlarına benzemektedir. Zaman geçtikçe üretilen kompozisyonlar çeşitlilik kazanmaktadır. Çünkü her sanatçı, doğa hakkındaki kendi bakış açısına, tefekkürlerine, düşüncelerine ve ilham kaynaklarına göre bu kompozisyonları üretmektedir. “Bir müslümanın Kur’ân ile olan ilişkisi, yaşayan organik bir ilişkiydi ve ruhsal, zihinsel uyarılara dayanmaktaydı. Bu ilişki İslâm sanatına biçim ve kimlik kazandırdı. Sanat, Kur’ân’ın dilini yansıtıyordu ve bu dil simetri, uyum, tekrar, çoğalma, çeşitlilik ve dengeli kompozisyonları içermekteydi” (Dalağan, 2012, s. 4).

- İslami süsleme tarzlarını etkileyen faktörler:

• Yer faktörü: İslam’ı kabul eden ülkelere göre farklı desenler ve motifler gözlemlenebilir.

• Zaman faktörü: Farklı çağlarda hayatın siyasi, ekonomik ve kültürel olarak gelişmesi bu çeşitliliğe neden olur.

• Çevre ve malzeme faktörü: Ortamda bulunan malzemelere göre (yerel malzemeler) bu sanatta farklı malzeme kullanımı gözlemlenebilir.

- İslam süslemelerinde bitkisel motifler:

“İslâmiyet öncesi zamanlardan beri kullanılan insan ve hayvan figürleri zamanla azalarak yerlerini bitkisel ve geometrik ağırlıklı bir tezeyinat şekline bırakmıştır” (Özsoy, 2021, s. 19). İslam’da insan ve hayvan gibi canlıların tasvirinden kaçınıldığı için bitkisel süsleme, doğa unsurlarından (ağaç dalları, yapraklar, çiçekler v.b.) esinlenilmiş ve bu unsurları sıyırarak basit hâle dönüştürülerek oluşmuştur.

Bitkisel motif türleri: Soyut bitkisel motifler ve çiçek bitkisel motifleri.

Bitkisel motiflerin en önemli ilkeleri ve kuralları: Denge, simetri, çatallanma, orantılılık, tekrarlama ve karışıklık.

### 3. ARABESK SANATI

“Erken dönem İslam sanat üslubu, kimi araştırmacılar tarafından arabesk olarak adlandırılmaktadır. Arabesk veya “arabesco” teriminin literatürde ilk 14. yüzyılda kullanılmaya başladığı görülmektedir. Bazı yazarlar tarafından kullanılan bu terim «İslam toplumuna ait olan» anlamında kullanılmıştır” (Kılıçoğlu & Pilehvarian, 2017, s. 606).

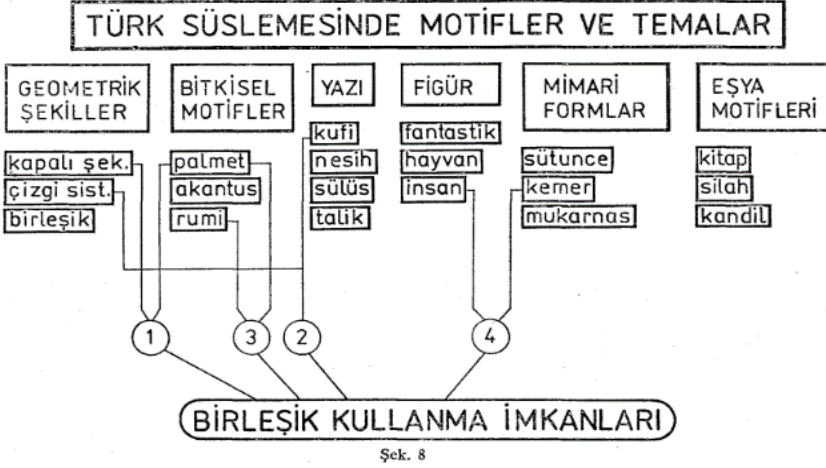
“Arabesk” sözcüğü Türkçe ‘ye Cumhuriyet döneminden önce girmiş ve çoğu sözlük ve ansiklopedide “Arap tarzı bir süsleme, çeşitli dekoratif unsurların garip ve karmaşık bir karışımı...” şeklinde tanımlanmıştır. Sanat tarihi araştırmalarında sıkça atıfta bulunulan, birçok eski Türkçe sözlükte arabesk “Arap üslubunda yapılan süsleme bileşenleri karmaşık ve iç içe; Arapların bezeme tarzına verdikleri isimdir” diye tanımlanmaktadır. Anadolu Türk sanatı hakkında etraflı, geniş kapsamlı çalışmalarıyla tanınan Aslanapa, arabesk için: «Kesintisiz kıvrımlar yaparak ilerleyen bütün İslam dekorasyonunun yaygın karakteri» tanımını kullanmaktadır. Grabar ‘in bezeyici olarak nitelediği bitkisel, geometrik ve her ikisini de bir arada bulunduran tüm yüzeyi kaplayan bezeme üslubu için literatürde kullanılan bir başka terim “horror vacui/ boşluk korkudur” dur (Mülayim, 1983, s. 78; Kılıçoğlu & Pilehvarian, 2017, s. 607).

Son çalışmalar, bir yandan desen analizine odaklanır; bir yandan da bezemeleri oluşturan dekoratif stilleri ve temaları analiz eder; öte yandan arabesk teriminin kullanılması da büyük bir genellemeye yol açmaktadır. “Görüldüğü üzere, arabesk terimi bugün bile farklı anlayışlarla kullanılmakta, bu farklılıklar ise bir etimolojik köken farkına dayanmaktadır” (Mülayim, 1983, s.78). Günümüzde sıkça atıfta bulunulan, ansiklopedilerin büyük çoğunluğu şu ortak tanım üzerinde hemfikirdir: Stilize bitkisel motifler ve geometrik ekler ile tuhaf bir düzenlemenin karmaşık ve dopdolu bir biçimidir.

Arap usulü tezyindeki gibi girift dal ve şekillerden ibaret şekli tezyîniye. Nebatî şekillerden alınmış olanlara da tesadüf olunur. Arab usûlü tezyiniyesindeki arabeskler ekseriya hendesi şekillerden alınmıştır. Nebâtî şekillerden alınmış olan tezyinata da tesadüf olunursa da nebâtî arabeski en ziyade Türkler kullanmıştır (Mülayim, 1983, s. 74/76). Kısacası her İslami süsleme, bir “Arap işi” olarak kabul edilmiş, Arapların ve diğer İslam toplumlarının süslemeleri bu terimle ilişkilendirilmiştir.

Mülayim’e göre (1983), soyut, naturalist, geometrik ya da organik, hangi anlayışla yorumlanırsa yorumlansın, her motifin, genel şekil repertuarındaki yeri belirlidir. Buna göre, Türk sanatının çeşitli zaman dilimlerinde yer alan ve sayısı sınırsız gibi görülen motiflerini, hiçbir karışıklığa meydan vermeden, bir sistem içinde toplayabiliriz. Hatta, bu motiflerin birbiriyle birleşme durumlarını da gözönüne alarak bir tablo oluşturabiliriz (Şekil 1). Çok kısa olarak sayılacak olursa, altı madde içinde toplayabileceğimiz temalar şunlardır: 1) Yazı ve türleri, 2) Geometrik şekiller, 3) Bitkisel motifler, 4) Figürler, 5) Günlük eşya motifleri, 6) Mimari formlar ve mukarnas. Arabesk

teriminin kullanılmasına yol açan durum ve düzenlemeler ise, yukarıdaki kategorilerden birkaçının, birbiriyle karışmasından doğmaktadır. (s. 80).



Şekil 1. Türk Süslemesinde Motifler ve Temalar (Mülayim, 1983, s. 81).

Türk motiflerinde, tek başına kullanılan desenleri bulmak zordur. Üsluplar genellikle birbirinden farklı yönlerde ve düzenlerde gelişen kompozisyonlarda değerlendirilir. Tüm birleştirmeler, ünite yüzeyinin belirli bir yoğunlukta doldurulması ve zenginleştirilmesine dayanmaktadır. Bu kombinasyonlarda figürler (her birinin kendi içinde bir anlamı olsa bile) kompozisyonda kendi anlamını yitirmektedir. Türk süslemelerinden oluşan herhangi bir kompozisyon, motiflerin düzenlenişi ve bu düzenin gelişme doğrultusu bakımından şu iki kategoriden birine uygundur: 1) Kapalı kompozisyon, 2) Sonsuza giden kompozisyon (Mülayim, 1983, s. 82).

Mülayim'in (1983) belirttiğine göre, "Kısa incelememizde, motifleri adlandırırken esas ölçütümüz motiflerin türü olmuştur. Doğrudan motif adını kullanmak «arabesk» gibi bir genellemeye gitmemizi de önler. Motifler, repertuarın ve bunların birbirleriyle karıştırılarak kullanılması, her örnekte farklı olabilmektedir" (s. 83).

#### 4. TÜRK SÜSLEME SANAT

Süslemecilik insanlık tarihi ile beraber başlar. Kendini, yaşadığı ortamı ve kullandığı eşyayı göze en hoş gelecek şekilde süslemek, onu sanat anlayışı ile biçimlendirmek, insanoğlunun adeta doğal bir tutkusudur denilebilir. Gelmiş geçmiş uygarlıkların arasında, süsleme sanatları en olgun ve seçkin bir seviyeye ulaşmış milletlerden biri de şüphesiz Türklerdir (Akar & Kesiner, 1978, s. 9).



Akar & Kesiner'e göre (1978), süslemecilik Türklerde dört büyük etki altında gelişerek doruğa ulaşmıştır:

- 1) Orta Asya ve Uzak Doğu etkileri.
- 2) Yakın Doğuda varlıklarını sürdürmüş olan pek çok toplumun kültürleri, dinleri ve sanat anlayışları da çok etkili olmuştur.
- 3) Yakın Doğu ve Anadolu'da hakimiyetlerini sürdürmüş olan eski uygarlıkların izleri.
- 4) Yöresel etkiler: İklimler, doğa örtüleri, imparatorluğun o yere verdiği önem ve ihtiyaç, çeşitli bölgelerde paralel üslûblar ve ekoller oluşturmuştur. (s. 9)

Bu dört etkiye ek olarak, her çağda değişen sanat kültürünü anlamak da şarttır. Türk süsleme sanatının bu tarihsel gelişiminin zaman içerisinde kökenlerine, geleneklerine ve yorumlarına sıkı sıkıya bağlı kalarak İslam dünyasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu doğru olmakla birlikte, bu gelişimde İslam düşüncesine sadık kaldığı söylenebilmektedir.

#### 4.1. SÜSLEMENİN OLUŞUMU

Süsleme genel olarak şu şekilde tarif edilebilir: Bir resim dalı olarak belirli bir yerin, nesnenin veya anıtın stilize edilmiş figürleri, görüntüler ve desenlerle güzelleştirmek amacıyla değerlendirilmesidir. Dolayısıyla asıl düzeltme, kalıbı oluşturan desen ve motiflerdir. Asırlardır süregelen geleneklerle yoğrularak Türk süsleme sanatların işlerlik kazanmasını sağlamıştır. Böyle bir oluşumun sebeplerinden biri de dini yasaklar nedeniyle resim ve heykel sanatlarında kısıtlanmış olan Türk sanatçısının süsleme sanatları yoluyla kendi yaratıcılıklarını koruma çabasıdır. Bununla birlikte bezemede doğanın güzelliği ve ilhamına bakıldığında, asırlardır en güzel bölgeleri kendine yurt edinmiş Türk insanının doğayı taklit etmek yerine onu şekillendiren gerçek bir sanatçı olarak kullanmayı doğru bulduğunu görüyoruz.

#### 4.2. TÜRK BİTKİSEL SÜSLEMELERİ

Türkler tarih sahnesinde yer almaya başladıkları zamanlarda doğada bitkilerle iç içe göçebe bir hayat sürmüşlerdir. Bu hayat tarzlarını bitkileri gözlemleyerek, hayal güçleri ve yetenekleriyle birleştirerek günlük olarak kullandıkları hemen her eşyaya yansıtılmışlardır. Bu nedendir ki, geleneksel sanatlarımızda kullanılan bitkisel motifler çok geniş kapsamlı ve çeşitlidir (Özsoy, 2020, s. 461).

Akar & Kesiner'in (1978) belirttiğine göre, bitkisel Motifler; Süslememizin en yaygın bir kolu olup çok zengin ayrıntılar halinde bulunurlar. Başlıca dört gruba ayrılırlar:

1) Hatat (Hatâyler): Bunlar Türk Süsleme sanatının başlıca desenleri arasında en önemli türlerinden biri olarak çoğu kez çiçeğin kökeni belli olmayacak derecede stilize edilmesidir.

2) Doğaya yakın olarak stilize edilmiş çiçekler:

- Uygulandıkları sahaların zorunlu kıldığı tekniklere göre uygun özellik taşıyanlar.

- Çiçek çeşitleri. Özellikle lâle, karanfil, haşhaş, gül, sümbül, haseki küspesi, menekşe, nergis vs. gibileri, gelmiş geçmiş sanatkarların elinde yeni bir şekle bürünmüşlerdir.

- Kullanılan teknik ve üslûblara göre değişik görünüm kazanmaları.

3) Minyatür çiçekler.

- Yapraklar. Stilize yapraklar, doğal görünüşte olanlar.

- Ağaçlar. Yapraklarda ve çiçeklerde olduğu gibi pek çok çeşitleri olan ağaç örneklerinin Türk süslemeciliğinde önemli bir yeri vardır.

- Yemiş ve meyveler. Diğer bitki motiflerinde olduğu gibi bu grup da çok zengindir (s. 11).

Geleneksel Türk sanatlarının bestelerinde bütünlük ve dengeye pek çok önem verilmektedir. Bu uyum, orantı sistemine dayalı helezonlarla (bitkisel süslemenin bileşenlerinden biri) sağlanır. İlâhi oranların gözlemlenerek sanat eserlerine yansıtıldığı vurgulanmaktadır. Bitkisel motifleri kullanılırken bazıları doğadaki kökenleri belli olmayacak şekilde tasarlanırken, bazıları ise doğadaki muadillerine çok yakın görünen doğal tarz tasarımlarda yerini almıştır.

İslâmiyet sonrası dönemde Türk sanatında bitkisel unsurlardan bir örnek:



**Resim 1:** 11. Yüzyıl, Diyarbakır Ulu Camii, Büyük Selçuklu Hükümdarı Melikşah Dönemi, Diyarbakır (Özsoy, 2021, s. 19).



**Resim 2:** Resim 1. 'dan Ayrıntı. Taş İşçilikte Bitkisel Motiflerle Kullanılan Helezonlar (Özsoy, 2021, s. 19).

Özsoy'un (2020) belirttiğine göre, "Türkler kendilerine ait kültürel öğeleri, güçlü gözlem yeteneklerini ve yayıldıkları coğrafyalardaki medeniyetlerin sanatsal öğelerini birleştirmeyi başarmışlardır. Oluşturdukları kompozisyonlarda bu birikim göze çarpar. Sanatçılar tabiatı çok iyi gözlemlemiş ve bunu eserlerine en iyi şekilde yansıtmayı başarmışlardır" (s. 465).

## 5. TÜRKİYE'DE BİTKİSEL BEZEMELERİN ESKİ MİMARİ UYGULAMALARI

### 5.1. DOLMABAĞÇE SARAYI

İstanbul, Beşiktaş'ta, Kabataş'tan Beşiktaş'a uzanan Dolmabahçe Caddesi'yle İstanbul Boğazı arasında bulunan Osmanlı sarayıdır. 1843 yılında inşasına başlanan Dolmabahçe Sarayı, 1856'da kullanıma açılmıştır. Dolmabahçe Sarayı, 14.595 m<sup>2</sup>lik bir alan üzerine kurulmuş monoblok bina olarak Türkiye'deki en büyük saray durumundadır (Url- 1, 2).

"Ana saray yapısı dışında, Saat Kulesi, iki anıtsal kapı, mefruşat, hazine, veliaht ve musahiban daireleri de yer almaktadır" (Beşkonaklı, 2017, s. 38).

#### 5.1.1. Sarayın Mimarisi:

Dolmabahçe Sarayı'nın inşa sürecinde dönemin mimari alanında önemli ve meşhur isimleri görev almıştır. Yapı planı olarak eski geleneklerden çok fazla uzaklaşmayan sarayın iç ve dış süslemeleri ise yoğun bir biçimde batı tarzları esas alınarak hazırlanmıştır. Dolmabahçe Sarayı, 19. yüzyılın yenilenme rüzgârında ortaya çıkmış bir yapı olarak mimari açıdan da batılı üslupların etkisini taşımaktadır. Avrupa saraylarının anıtsal boyutlarına özenilerek yapılan Dolmabahçe Sarayı, değişik biçimlerin, yöntemlerin öğeleriyle donandığından belirli bir biçime bağlanamaz. Dolmabahçe Sarayı'nın kendine has, belirli ekollere giren bir mimari biçimi olmamasına karşın Fransız Baroku, Alman Rokokosu, İngiliz Neo Klasizmi, İtalyan Rönesansı karışık bir şekilde uygulanmıştır (Url- 1, 2).

### 5.1.2. Yapım Teknikleri ve Malzemeler:

Saray ve müstemilat yapıları yarı kârgir yapım tekniğiyle inşa edilmiştir; taşıyıcı duvarlar taş ve tuğla ile örülmüştür, döşemeler ve çatı konstrüksiyonu ise ahşaptır. Saray yapılarının cephe düzeninde ve kesme taş kullanımında belirli bir hiyerarşi uygulanmıştır. Sarayın önemli yapılarının denizden veya ziyaretçiler tarafından görülebilecek cepheleri ise kesme taş olup bazı kısımlarda yoğun denebilecek bir bezeme düzenine sahiptir (Beşkonaklı, 2017, s. 38).



**Resim 3:** *Muayede Salonu Deniz Cephesinde Yoğun Bezeme Düzeni ile Özgün ve Dönem Onarımlarında İlave Edilmiş Olan Farklı Cins Yapı Taşların (Beşkonaklı, 2017, s. 39).*

“Yapıların taş cephelerinde bugün ağırlıklı olarak bulunan taş, küfeki taşıdır. Cumhuriyet Dönemi’nde çeşitli yıllarda gerçekleştirilen onarımlarda ise, taş değişimlerinde tuf ve Malta taşlarının yerine küfeki taşının tercih edilmesiyle bu taşın cephelerdeki miktarının arttığı anlaşılmaktadır” (Beşkonaklı, 2017, s. 39).



**Resim 4:** Mabeyn Dairesi Deniz Cephesinde Küfeki Taşından Blokklar (Beşkonaklı, 2017, s. 40).

### 5.1.3. Söşlemeleri:

Dolmabahçe Sarayı'nın iç ve dış söşlemeleri Batı'nın çeşitli sanat dönemlerinden alınan motiflerin bir arada kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Barok, Rokoko ve Ampir özelliğindeki motifler iç içe kullanılmıştır. Sarayın inşaatında Marmara Adaları'ndan çıkarılan maviye benzer bir renkteki mermer kullanılmış. Dış cephelerdeki söşlemelerde olduğu gibi iç tezyinata da eklektik (seçmeci) anlayış hakimdir. Sarayın duvar ve tavan söşlemeleri İtalyan ve Fransız sanatçılar tarafından yapılmıştır (Url- 2).



**Resim 5:** Dolmabahçe Sarayı'nın Dış Süslemeleri, Barok, Rokoko ve Ampir Motiflerinden Oluşur (Url- 2).



**Resim 6:** Dolmabahçe Sarayı, Mermer Yüzeylerinde Bitkisel Bezemeleri (Yıldırım, 2011, s. 73).



**Resim 7:** Dolmabahçe Sarayı, Kireçtaşı Yüzeylerinde Bitkisel Bezemeleri (Yıldırım, 2011, s. 73).

Taş süslemelerin yoğunluğu yapının bölümlerinin önem derecesine göre değişmektedir. En yoğun süsleme, Hazine ve Saltanat Kapıları ile Muayede Salonu'nun deniz cephesinde bulunmaktadır. Dolmabahçe Sarayı'nın deniz tarafına bakan cephesinde taçlı, demir kanatlı, madalyonlu, bitki motifleriyle süslü, birbirlerine dilimli parmaklıklarla bağlanmış beş yalılık kapısı vardır. Çok süslü ve heybetli bir görünüme sahip kapılar sarayla bütünlük sağlar (Url- 2).

**Hazine kapısı:** Bugün idare binası olarak kullanılan Hazine-i Hassa ile Mefruşat Dairesi arasında bulunur. Yuvarlak kemerli ve beşik tonozlu bölümü bu kapının esas girişini oluşturur. Kapının iki kanadı demirden imal edilmiştir. Kapının girişinde her iki tarafta, yüksek kaideler üzerinde ikiz sütunlar vardır. Kapının taçlandırılmış üst tarafında bulunan madalyondaki oval şekil I. Abdülmecit'in tuğrası ve bunun altında da Şair Ziver'in 1855/1856 tarihli kitabesi yer alır. Hazine Kapısı'nın süslemesi daha ziyade kartuşlar, askı çelenk, inci, yumurta dizileri, istiridye kabukları motiflerinden oluşmaktadır (Url- 2).



**Resim 8:** Dolmabahçe Sarayı'nın Hazine Kapısı (Url- 2).

**Saltanat Kapısı:** Koridorlu iki yüksek duvar arasında bulunur. Bir taraftan Bayıldım Bahçesi'ne, diğer taraftan da Hasbahçe'ye bakan kapının demirden yapılmış iki kanadı vardır. Abidevi bir görünümü bulunan kapının girişinde her iki tarafta da birer sütun vardır. Kapı, büyük panolar içine alınmış madalyonlardan sonra ikiz sütunların kullanılmasıyla taçlandırılmıştır. İçte ve dışta ikişer kulesi vardır (Url- 2).





**Resim 9:** *Dolmabahçe Sarayı'nın Saltanat Kapısı (Url- 2).*



**Resim 10:** *Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı Detayları (Url- 2).*

## 5.2. BÜYÜK MECİDİYE CAMİİ (ORTAKÖY CAMİİ):

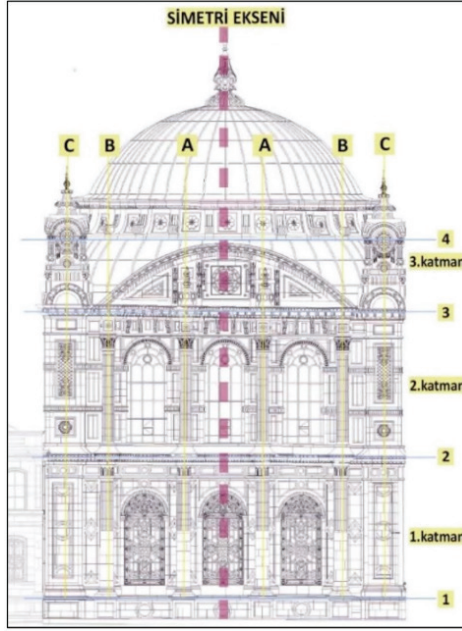
Boğaz'ın Avrupa yakasında bulunan 19. yüzyıl camilerinden biridir. 1853 yılında Sultan Abdülmecit tarafından Mimar Nigoğos Balyan'a yaptırılmıştır. Cami, neo-barok üslupta, dönemin tercih edilen mimari üslubuna göre tasarlanmıştır. "U" planlı iki katlı "sultan apartmanı", kare planlı, tek kubbe ile örtülü ana mekandan oluşmaktadır. Montaj sütunları ile dilimlenmiş cepheler, kabartmaların yanı sıra oymalarla zenginleştirilmiş ve camiye dinamik bir görünüm kazandırılmıştır. Ana mekana iyi bir aydınlatma sağlayan iki sıra pencere vardır.



Resim 11: *Büyük Mecidiye Camii (Url- 3).*

### 5.2.1. Cephe Biçimlenmesinde Kullanılan Mimari Üsluplar

Lale dönemi sonrası Barok, Rokoko, Ampir ve Neoklasik modellerin ardından yüzyılın ikinci yarısında Bali ailesinin hakim olduğu mimari ortamda eklektik bir tasarım anlayışı benimsenmiştir. Bu yaklaşım, aynı binada farklı stillerin ayrıntılarını kullanmıştır. Büyük Mecidiye Camii bu yaklaşımın en önemli örneğidir. Ağır taşıyıcı ayaklar arasındaki dalgalı cephe biçimi Barok etkisini abartılı biçimde yansıtır. Bu temel Barok etki yanında cami cephelerinde Neo-klasik, Rönesans, Ampir üslup sözlüğünden alınmış mimari ve bezeme öğeleri de kullanılmıştır. Askı kemeri içinde ve cephedeki kabartma çiçek motifli kasetler de yine Rönesans üslubuna gönderme olarak değerlendirilebilir (Akyıldız & Alper, 2019, s. 79).



**Şekil 2:** *Büyük Mecidiye Camisi Batı Cephesi Yatay ve Düşey Aksları* (Akyıldız & Alper, 2019, s. 71).

### 5.2.2. Mimari Ögeler ve Bezemeleri

C aksında ayakların yatay silmeler arasındaki yüzeyinde, ikinci katmanda ise arabesk motiflerle doldurulmuştur (Resim 11.). Taşıyıcı ayaklar üçüncü katmanda, süslü kemerler üzerine oturtulmuş, volütler, çiçek kabartmalı rozetler, askı çelenk motifleriyle oluşturulan yoğun bezemeli ağırlık kuleleri ile sonlandırılmıştır (Resim 12). Kulelerin üzerine ay, yıldız motifli alemler konmuştur (Akyıldız & Alper, 2019, s. 72).



**Resim 12:** C Aksı, Ana Taşıyıcı Ayak 2. Katman. **Resim 13:** C Aksı, Ana Taşıyıcı Ayak ağırlık Kulesi (Akyıldız & Alper, 2019, s. 73)

İkinci katmanda aynı aksları oluşturan sütunların düzeni farklı biçim özellikleri taşımaktadır. Üsluplaştırılmış akant yapraklarıyla bezeli sütun başlığı ise mimarın kendi yorumu olup Antikite ve Bizans esintileri taşımaktadır. Sütun başlığı üzerine yerleştirilen abaküs üzerindeki arşitrav ve friz bölümü ise yine kat silmesi kompozisyonu olarak düzenlenmiştir (Resim 13.). B aksında sütun düzeni üçüncü katmanda süslü tepeliklerle sonlanmaktadır (Resim 14.) (Akyıldız & Alper, 2019, s. 73).



**Resim 14:** A ve B aksı; 2. katman sütunları **Resim 15:** A ve B aksı; 3. katman tepelikleri. (Akyıldız & Alper, 2019, s. 74).

Akslar arasındaki yüzeyler: Yarım daire kemerle geçilen düşey dikdörtgen pencere boşluklarının dış yüzünde düz ve eğrisel motiflerle biçimlendirilmiş demir şebekeler yer alır (Akyıldız & Alper, 2019, s. 76).



**Resim 16:** *Büyük Mecidiye Camisi 1. Katmanda Yer Alan Pencere Detayı* (Akyıldız & Alper, 2019, s. 76).

Kemer alını triglif, yumurta-ok torus motifli silme sıralarıyla süslenmiştir. Derin kemer karnı ise Rönesans mimarisinde tipik olan çokgen biçimli kasetlere bölünerek her birinin içi çiçek kabartmaları/ rozetler ile doldurulmuştur. En büyük çiçekli rozet ise kemer boşluğu içine simetri aksına yerleştirilmiştir (Resim 16) (Akyıldız & Alper, 2019, s. 77).



**Resim 17:** *Büyük Mecidiye Camisi 3. Katmanı* (Akyıldız & Alper, 2019, s. 78).

Kubbe Kasnağı: Kasnak eşit aralıklarla yerleştirilen volütlü konsollar ile bölünmüştür. Konsollar arasında kare çerçeve içerisinde kabartmalı gülbezek motifleri uygulanmıştır (Resim 17). Volütlü ve gülbezekli silme dizisinin üzerinde ise yumurta ve ok dizisinde silme kasnak üst sınırını oluşturmaktadır (Akyıldız & Alper, 2019, s. 78).



**Resim 18:** *Büyük Mecidiye Camisi Kubbe Kasnağı* (Akyıldız & Alper, 2019, s. 78).

Akyıldız & Alper'e göre (2019, s. 80) cephelerde görülen beze-me öğeleri, bitkisel süsleme elemanlarının özgün hali ve cami üzerinde kullanılan hali olarak şöyle sunulabilir:

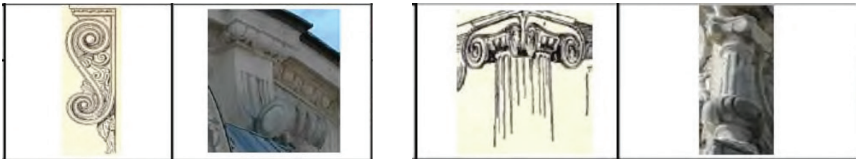


**Şekil 3.** *GÜLBEZEK (Rosa)*. **Şekil 4.** *AKANT (Acanthus)*.



**Şekil 5:** *ROZET (Rosette)*.

**Şekil 6:** *GİRLAND (Festoon)*.



**Şekil 7:** *VOLÜT (Volute)*.

**Şekil 8:** *VOLÜTÜ SÜTUNCE*.

## 6. BİTKİSEL BEZEMELERİN ÇAĞDAŞ MİMARİ UYGULAMALARI

### 6.1. GRAAFSCHAP KOLEJİ (College)

Graafschap koleji (Spor & Hareket ve Güvenlik & Profesyonellik Bölümleri) projesi, 2018’de Hollanda’da Mimar Cepezed tarafından brut kat alanı 5.824 m<sup>2</sup> olarak inşaa edilmiştir.

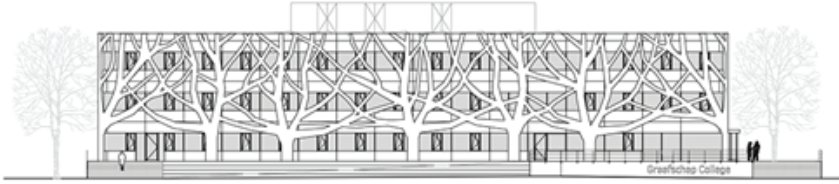
Okul binası, zeminin kademeli olarak yükseldiği büyük bir merkezi atriyum etrafında yapılandırılmıştır. Atriyum, birçok farklı oturma yeri ile öğrenciler için bir buluşma yeri ve kantin işlevi görmektedir. Atriyumun çatısındaki geniş şerit pencereler, gün ışığının okulun derinliklerine girmesine izin verir. Her kat, atriyum paslanmaz çelik ađ korkuluklu bir galeri ile çevrilidir. Galeriler, dış duvarlarda yer alan dersliklere erişim sağlar. Cepheler, değişen cam şeritler ve siyah alüminyum panellerle yatay olarak eklemlenmiştir. Kuzey cephesi hariç, cephelerin önüne, okulun çevresinde büyüyen meşe ağaçlarına atıfta bulunan bir tasarımla Corten çelikten ikinci bir kaplama yerleştirilmiştir. Güneş kırıcı olarak da işlev gören Corten çeliği, içeriden dışarıya doğru yeterli görüş sağlayacak şekilde delikli dir (Url- 4, 5).



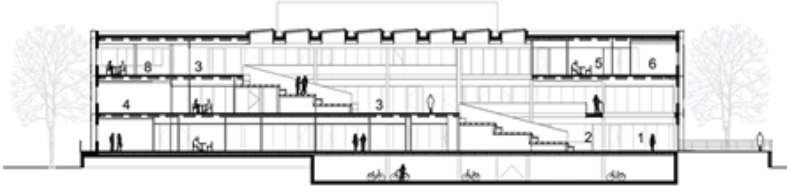
**Resim 19:** Graafschap College Cepheleri (Url- 4).



Resim 20: Graafschap College Cephesi Detayları (Url- 5).

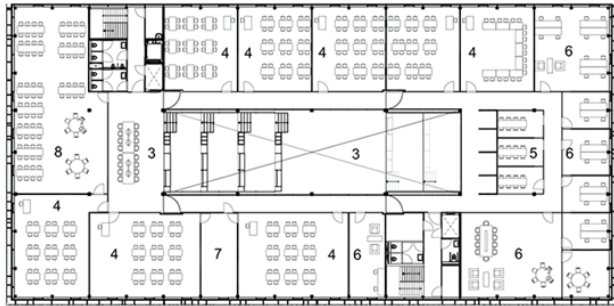


Şekil 9: Graafschap College Güney Cephesi (Url- 4).



Şekil 10: Graafschap College Kesiti (Url- 4).

1. Ana giriş
2. Resepsiyon
3. Okul kafeteryası
4. Sınıf
5. Öğretmen odası
6. Ofisler
7. Depo
8. Çalışma merkezi



Şekil 11: Graafschap College İkinci Katının Planı (Url-4).

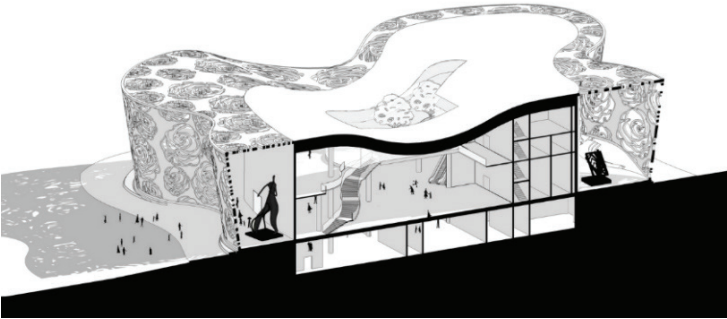


## 6.2. GÜL MÜZESİ (Rose Museum)

Gül müzesi 2016'da Pekin, Çin'de, alanı 17000 m<sup>2</sup> lik "NEXT architects" tarafından inşaa edilmiştir. Tarih ve modernliği; sanat ve mimariyle harmanlamayı hedeflemektedir. Güller ve çiçekçilik, en azından MÖ 11. yüzyıla kadar uzanan Çin Kültüründe derin köklere sahiptir. Bu tarihi ve genel olarak gül kültürünü sergilemek için, büyük ölçekli, yeni bir müze binası tasarlanmıştır. Müze, gül şeklinde bir desenle delinmiş, 300 metre uzunluğunda, 17 metre yüksekliğinde yumuşak, paslanmaz çelik bir cepheyle kaplıdır. Paslanmaz çelik cephe, ana binadan ayrılarak cephe ile ana müze binası arasında avlular oluşturur. İçeride, ışık desenli gölgeler oluşturarak avlulara girebilir. Geceleri bina kendini tersine çevirir; müze cephesi aydınlanır ve binanın dışına çiçek gölgeleri yansıtır. Avluların (açık alanların) şekli, geleneksel Çin duvarlarıyla çevrili avluları güçlü bir şekilde hatırlatır. NEXT Architects'in üyesi John Van De Water: "Gül Müzesi ile ilgili temel zorluk, önemi Çin kültürüne çok derinden kök salmış bir bina için modern bir Çin kimliği bulmaktır." demiştir (Url- 6).



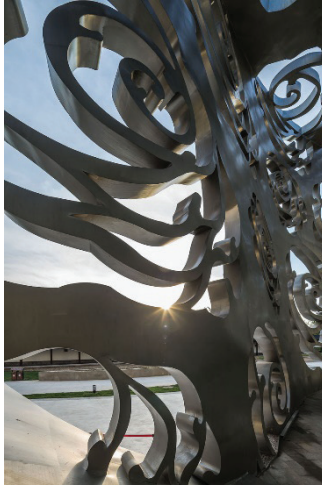
Resim 21: Gül Müzesi (Url- 6).



Şekil 12: Gül Müzesi Kesiti (Url- 7).



**Resim 22:** *Gül Müzesi Avluları (Url- 6).*



**Resim 23:** *Paslanmaz Çelik Cepheye Kesilmiş Delikli Desen (Url- 6).*

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanat çalışması, insanlık tarihi ve kültürünün incelenmesinin bir parçasıdır. Bu nedenle, insanın her alanda ulaştığı gelişmeler ve deneyimler hakkında düşünce oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Bu bakış açısıyla, bu makale, İslam sanatının bitkisel süsleme sanatını teori ve uygulama olarak incelemektedir. Ancak bu makale, mimaride İslami bitkisel süslemenin gelişimine dair kapsamlı bir kılavuz sunmasa da, botanik unsurlardan ilham alan çağdaş dekorasyon üzerine karşılaştırmalı ve eleştirel analiz için bir referans olabilir.

İslam sanatı, İslam süsleme sanatı, arabesk sanatı ve Türk-İslam süsleme sanatı (özellikle bitkisel süsleme) hakkında teorik olarak, eski bina-

ların (Dolmabahçe Sarayı ve Büyük Mecidiye Camii) ve modern binaların (Graafschap Koleji ve Gül Müzesi) cephelerinde bitki süsleme uygulamalarını inceleyerek uygulamalı olarak araştırma yaptıktan sonra şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Dünyanın farklı yerlerinde İslam mimarisinin eserleri incelendiğinde, en basit veya büyük bir mimari eserde benzer bir tarz birliği dikkat çekmektedir.

2. İslam düşüncesinin felsefi içeriği, mimari süslemelerle ifade edilir ve bu oluşumlarda aşağıdakilere dayanan bitkisel süslemeler belirgindir:

- Tekrarlama ve çeşitlilik gibi İslam inancının en önemli felsefi ilkeleri.

- İslam'da canlı tasvirlerine yönelik yasak nedeniyle; figürden kaçmak için soyut formlara yönelinmesi.

- Bitkisel unsurları (çiçekler ve yapraklar gibi) tamamen taklit etmeye yönelik doğal yaklaşım da kullanılmıştır,

Arabesk sanat terimi hakkında, her İslami süsleme, bir “Arap işi” olarak kabul edilmiş ve Arapların ve diğer İslam toplumlarının süslemeleri bu terimle ilişkilendirilmiştir. Arap usulü tezyindeki gibi nebâtî şekillerden alınmış olan tezyinata da tesadüf olunursa da nebâtî arabeski en ziyade Türkler kullanmıştır. Öte yandan Arabesk terimini kullanmak da büyük bir genellemeye yol açmaktadır. Belirli bir üslubu betimlemekte böylece anlamını yitirmektedir. Bu nedenle, bezeme desenleri adlandırırken, arabesk gibi genelleyci terimler kullanmaktan ziyade, esas olarak süslemenin türüne dayanmalıyız.

3. Makalede sunulan örnekleri (Dolmabahçe Sarayı, Büyük Mecidiye Camii, Graafschap Koleji, Gül Müzesi) eski ve modern binaların cephelerinde bitkisel süslemelerin kullanımlarını bitkisel bezemenin şekli ve amacı açısından karşılaştırarak şu sonuca varmaktadır:

- Eski bina (DolmaBahçe Sarayı ve Büyük Mecidiye Camii):

Daha önce de belirttiğimiz gibi müslüman sanatçıların bitkisel bezemeler alanına odaklanmasını sağlayan İslam'da canlı tasvirlerle yönelik yasak nedeniyle, İslam sanatının bitkisel bezemelerin desenlerinin gelişimine ve yaratılmasına açık katkıları vardır. Bitki motifleri, belirttiğimiz eski yapıların cephelerinde İslam inancını veya sanatçının fikrini ifade eden sembolik ve felsefi amaçlarla, yüzeylerdeki boşlukları doldurmak için estetik ve dekoratif amaçlarla kullanılmıştır. Form açısından, kullanılan bitki motifleri daha önceki uygarlıklardan (Barok, Rokoko, Ampir, Neo-klasik ve Rönesans gibi) etkilenmiştir. Kullanılan bitki süsleme formları, eski yapıım yöntemlerine ve taş yapı malzemeleri-

ne dayalı olarak karmaşık ve iç içedir, doğal haliyle veya soyutlamasıyla doğadan esinlenmiştir. Bitkisel bezemeler cephenin bazı unsurlarını; kapı veya pencerenin üstündeki alan gibi ayırt etmektedir. Ayrıca bazı yapısal unsurları (sütunlar, kemerler ve Kubbe Kasnağı gibi) belirtmektedir.

- Modern bina (Graafschap Koleji ve Gül Müzesi):

Bahsettiğimiz modern binaların cephelerinde bitki motiflerinin kullanımları form olarak eski binalardan farklı olsa da benzer amaçlar vurgulanabilmektedir. Buradaki bitki motiflerinin aynı doğal kaynaklardan (çiçekler ve ağaç gövdeleri) esinlendiğini belirtelim, ancak yapı malzemeleri (alüminyum, Corten çelik, paslanmaz çelik) ve modern yapı tekniklerinin yanı sıra soyutlama ve oluşum yöntemindeki büyük değişim, söz konusu yapıların modern mimari tarzına uyumu sağlanarak modern bitkisel bezeme desenlerinin üretilmesine yol açmıştır. Bu binalarda, binanın kabuğunun veya cephesinin, cephede belirli bir öğenin ayırt edilmeden, eski bitkisel bezemelerden daha az ayrıntı ve daha büyük ölçekli tek bir basit bitkisel desenle tamamen kaplandığını fark ederiz. Kapsamın bu şekilde kullanılması, gölgeleme ve ışık yoğunluğunun işlenmesi (gelen güneş ışığını kontrol etme) gibi çevresel hedeflere ek olarak tarih, kültür veya konsept (tasarım fikri) ile ilgili sembolik amaçlardan kaynaklanmaktadır.

Son olarak, bitkisel bezemelerin incelenmesi, İslami mimari mirasın yeniden canlandırılmasının en önemli yollarından biridir. Bitkisel bezemelerin, modern binaların cephelerinde kullanılması, çağdaş mimariyi köklendirmenin (değerli kültürel ve sanatsal varlıklara dayalı hale getirmenin) bir aracıdır. Bu sayede mimari yapı ve bitkisel bezemeleri arasındaki karşılıklı etkilere saygıyı göz önünde bulundurularak, eksiksiz estetik ve işlevsel unsurlarla bir mimari ürün sağlamaktadır.

## KAYNAKLAR

- Özcan, U.; Aydın, M.** (2021). “İslam Sanatında Geometrik Desenler Ve Çağdaş Mimari Yapılardaki Yansımaları”, İçinde: Şolt, H. Burçin Henden (Ed.), 2021, Mimarlık Planlama ve Tasarım Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler Cilt 2, Gece Kitaplığı Yayınevi, Ankara.
- Büyükaslan, E.** (2020). Selçuklu Çini Motiflerinin Çağdaş Karo Tasarımında Kullanımı ve Örnek Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.
- Özsoy, H. N.** (2020). Geleneksel Sanatlarımızdaki Bitkisel Kompozisyonların Temeli Olan Helezonların Tarihçesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (15), 459-476.
- Dalağan, V.** (2012). İslâmi Yıldız Geometrik Örüntülerin Biçim Grameri Yöntemleri İle Kurallı Üretimi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Çağlar, G.** (2015). Ortadoğu İslam Ülkelerinde Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özsoy, H. N.** (2021). Geleneksel Sanatlarda Kullanılan Stilize Çiçek Motiflerinin Tarihçesi. Sanatta Yeterlik Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı.
- Mülayim, S.** (1983). Türk Süsleme Sanatında «Arabesk» Problemi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 2(2).
- Kılıçoğlu, S.; Pilehvarian, N. K.** (2017). Emevi ve Abbasi Sanatında Geometri. *Megaron Dergisi*, 12(4).
- Akar, A. ; Kesiner, C.** (1978).“Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif” Kitabı. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları:2, *Tercüman gazetesi*-İstanbul.
- Khobeizi, M.** (2021). Bazı Sembolik Süslemelerin Estetiği ve İslami Mimarisinde etkileri. *İslam İlimleri Ve Medeniyeti Dergisi*, 6. Cilt, S. 269- 282
- Beşkonaklı, J.** (2017). Osmanlı Dönemi Arşiv Belgelerinde Dolmabahçe Sarayı Cephe Onarımlarında Kullanılan Yöntemler. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, (18), 38-46.
- Yıldırım, N.** (2011). Dolmabahçe Sarayı'nın Yapı Malzemeleri Üzerinde Suda Çözünebilir Tuzların Etkileri. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, (6), 70-85.
- Akyıldız, E.; Alper, B.** (2019). Büyük Mecidiye Camisi'nin Cephe Biçimlenmesi Ve Bezeme Elemanlarının İncelenmesi. *KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, (8), 65-81

## İNTERNET KAYNAKLARI

Url-1 <<https://www.millisaraylar.gov.tr/saraylar/dolmabahce-sarayi?detay=mimari>> E.T. 29/01/2020

Url -2 <[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dolmabah%C3%A7e\\_Saray%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dolmabah%C3%A7e_Saray%C4%B1)> E.T. 29/01/2020

Url-3 < <https://www.flickr.com/photos/bdemir/5327627902/in/photostream/>> E.T. 29/01/2021

Url-4 <<https://www.world-architects.com/en/architecture-news/works/graafschap-college>> E.T. 29/01/2021

Url-5 <<https://www.dexigner.com/news/31476>> E.T 29/01/2021

Url-6 <[https://www.archdaily.com/875472/rose-museum-next-architects?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/875472/rose-museum-next-architects?ad_medium=gallery)> E.T. 29/01/2021

Url-7 <<https://www.contemporist.com/the-worlds-first-rose-museum-has-opened-in-beijing/>> E.T. 29/01/2021

## **BÖLÜM 3**

### **MODERN DÖNEMİ OLUŞTURAN AVRUPA'DAKİ DÜŞÜNSEL SÜREÇ VE LE CORBUSIER MİMARLIĞINA ETKİSİ**

*Muhammed Salih YURDAGÜL<sup>1</sup>  
Uğur ÖZCAN<sup>2</sup>*

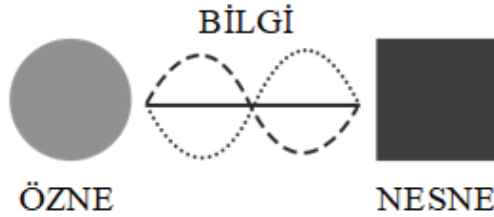
1 Mimar, FSM Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye, e-posta: muhammedyurdagul@gmail.com (ORCID: 0000-0003-4439-5430)

2 Dr. Öğr. Üyesi, FSM Vakıf Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, e-posta: uozcan@fsm.edu.tr (ORCID: 0000-0003-0002-4478)

## MODERN DÖNEMİ OLUŞTURAN AVRUPA'DAKİ DÜŞÜNSEL SÜREÇ VE LE CORBUSIER MİMARLIĞINA ETKİSİ

Nasıl ki bir gülün varolabilmesi için bütün bir Evren'in varolması elzem ise, bir insanın varolabilmesi için de Evren'in yanında bütün bir hayatın varolması gerekir. Çünkü şey tabiata doğarken insan hayata doğar. Bu nedenle insan, tabiata bağlı beşeriyeti yanında, metafizik bir varlıktır (Fazlıoğlu, 2016, s. 11). Burada ifade edilen hayat, tabiatın yanında bir toplum ve kültür bağlamıdır. Her insan, bu bağlam üzere doğar ve ondan temel bazı şeyler kazanır. İnsan bilgisi bu bağlam üzerinde gerçekleşir. Öyle ise insan kendine ve dünyaya dair bu sorularının karşılıklarını bu bağlamda üretir. Kısaca bu doğduğu hayat nispetince bu dünyaya dair bir tasavvur üretir.

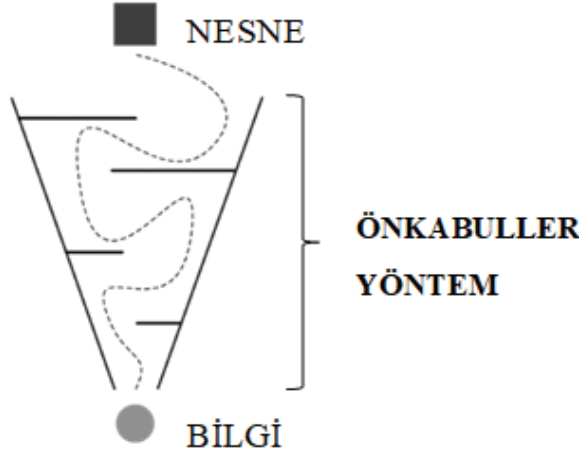
Tarih boyunca insanlar, insan ve dünya hakkında çeşitli önkabullerin oluşturduğu yöntemler ile bilgi edinme amacına sahip olmuştur. Ahmet Cevizci'nin hazırladığı sözlükten yardım alarak bilgiyi tanımladığımızda, öznenin amaçlı yönelimi sonucunda, özneye nesne arasında kurulan ilişkinin ürünü olan şey, diyebiliriz (Cevizci, 1999, s. 123). Yani özne ile nesne arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkan zihni ürüne bilgi, diyoruz. Bu anlamda nesne, çok geniş anlam aralığında karşılık bulabilir. Maddenin en küçük yapıtaşından evrene kadar bir anlam alanı söz konusudur.



Şekil 1: Özne-Nesne ilişkisi ve Bilgi.

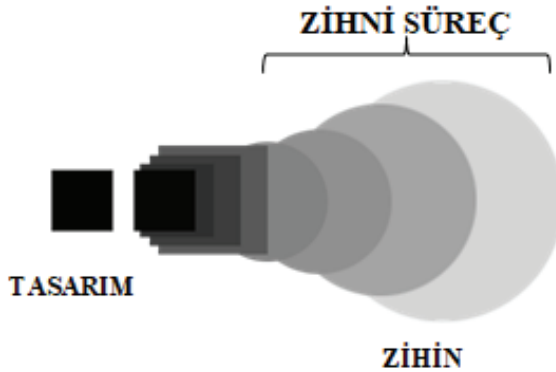
Ancak tarihte bu ilişkinin boyutları, yöntemleri, önkabulleri oldukça değişiklik göstermiştir. Her kültür sahibi toplum, bağlı bulunduğu kültür ciheti itibarıyla dünyayı, çevreyi, insanı algılamış ve bu algılamaya sayesinde bir dünya tasavvuru oluşturmuştur. Bu dünya tasavvurunun imkân verdiği ve belirlediği ölçüde nesneyle ilişkisini düzenlemiştir. Bu çalışma, esasen bu tarihsel durumda Modern mimariyi hazırlayan etmenleri kısaca özetleyip bunların mimari tasarıma dair ilişkisini ortaya koymaya çalışmaktadır. Ancak, bunun öncesinde, “tasarım” kavramından bahsedilmesi gerekmektedir.





Şekil 2: Nesnenin bilgiye dönüşümü.

“Tasarım” sözcüğü bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalarını süreci olarak tanımlanmaktadır (Bayazıt, 1997, s. 1746). Bu tanımları genişletmek istersek, belirli bir amaç doğrultusunda, eldeki veriler ve belirlenmiş yöntemler ışığında, bir ürünü ortaya koymak adına gerçekleştirilen zihni faaliyet ve maddi çalışmalar bütünüdür. Bu anlamda tasarım, bir yönüyle zihni bir faaliyet olup sonunda onu maddi bir çalışmaya dönüştürmekse öncelikli olarak yukarıda bahsi geçtiği gibi bir bilgi oluşumunun zaruri olduğu bir kavramdır. Tasarım işini gerçekleştirecek bireyin, bu geniş ölçekteki nesnelere ile kurduğu ilişkiyi dikkate almadan tasarım faaliyetinin ilk ve belki de en önemli aşamasını anlayamayız.



Şekil 3: Tasarım faaliyeti-zihni süreçten ürüne doğru.

Tasarım faaliyetinin ilk basamağı olan bilişsel faaliyetin ise yukarıda bahsi geçen dünya tasavvuru ile sıkı ilişkisi göz önüne alınmalıdır. Çünkü



doğru geçirdiği dönüşümün sözlü ifadesinden başka bir şey değildir. (Loos, 2020, s. 14)



**Resim 1:** A. Loos – Looshaus/Goldman & Salatsch (1909) (URL-1).

Bu yaklaşıma göre kavram alanındaki değişim tasarıma dair söylemi değiştirmiştir. Loos'un içinde olduğu döneme bakıldığında ise Aydınlanma sonrasındaki Avrupa'yı görmek kaçınılmaz. Ancak buradaki meseleyi Avrupa'nın geçirdiği maddi gerçeklikte aramak yerine Aydınlanmayı meydana getiren bilişsel değişimde aramak, daha doğru olacaktır. Özellikle Kant sonrasında sadece felsefe değil bütün düşünme ve bilme faaliyetlerinin gerçekleştiği alanların tamamında bir değişim söz konusudur. Elbette bu durumu sadece Kant'a hasretmek doğru olmaz. Öncesinde bir sürecin olduğunu bilmek gerekmektedir. Descartes'ın doğa bilimlerinde -ki burada felsefe ve bilim hala birlikteydi- yeni bir bilme anlayışı üzerinde çalıştığı şu sözlerle ifade edilebilir:

Bizden daha üst düzeyde olan şeylere, aynı düzeyde olduklarımıza göre, doğal olarak hayranlık duyarız. Bulutları, bazı dağların zirvelerinden biraz daha yukarda oldukları halde, -onlara bakmak için gözümüzü göklere çevirmek zorunda olduğumuzdan- öyle yükseklerde hayal ederiz ki, ozan ve ressamlar bulutların içinde Tanrı'nın tahtını görürler. Öyle sanıyorum ki, eğer bu incelemede bulutların değişimini, onlarda gördüğümüz ya da onlardan gelen hiçbir şey artık hayran olmayacağımız kadar iyi bir biçimde açıklayabilirsem, yerden yukarılarda olan ve hayranlık uyandıran her şeyin nedeninin de benzer şekilde açıklanabileceğinin inanmaya herkes hazır olacaktır. (Westfall, 2015, s.34)

Bu durumda anlayabilmektedir ki tarihsel süreçte bilişsel faaliyet ve bilginin kendisi değişime uğramıştır. Ancak bu süreci gerçekleştiren

doğa bilimcileri(felsefecileri) ile mimarlık tarihindeki kimi figürleri (her ne kadar Le Corbusier gibi kimi mimarlar kendi söylemlerini oluşturmak adına filozofların isimlerini zikretse bile) doğrudan bağlamak çok zordur. Çünkü bu noktada, bilişsel faaliyet alanındaki değişimin bütün bir toplum hayatına dahil olması uzun sürmektedir. Yukarıda alıntılanmış olduğumuz Erdem Ceylan'ın yazısında bahsi geçen Kant ile Loos arasında neredeyse yüz yıllık bir süre bulunmaktadır. Bu sadece Loos ile sınırlı değildir. Bu bütün bir toplumun yeniden bilmeye ilişki kurduğu bir süreçtir. Aliye Kovanlıkaya, bir konuşmasında bu konuya örnek sayılabilecek ifadeler kullanmıştır:

Kant sonrasında hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır...Bu etkinin bir bölümü yine tarihsel, olgusal durumlara bağlanabilir ama bir bölümü de Kant'ın eserinden kaynaklanır ki, ilk akla gelen Alman idealizmi ve onun doğal sonucu olan Marksizm, diyalektik materyalizmdir. Kant olmadan ne Alman idealizmi ne de diyalektik materyalizm düşünülebilir. (Yılmaz, 2020, s.15)

Öyle ise yukarıda varsaydığımız bu ilişkiyi açıklamak için belirli dönemlere odaklanmak yerine süreçler üzerinden çıkarımlarla izah etmek gerekmektedir. Avrupa mimarlığında köklü değişimler, aslında belirli düşünsel aşamalar sonrası gerçekleştirilmiştir. Bu süreçleri gözlemek kimi zaman belirli coğrafya ve tarih aralığında olması sebebiyle kolay olsa da Modern döneme geçişi açıklamak için tekil dönemleri açıklanması yetersiz kalacaktır. Bu bakımdan Avrupa'da oluşan düşünsel gelişim ve sanat üzerinde yapılmış çalışmalara bakılması gerekmektedir. Erwin Panofsky'nin "Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe" isimli kitabı bu konuda aydınlatıcı bir başlangıç olabilir. Çünkü Avrupa'da düşünsel ve bilişsel faaliyet Antik Yunan ve Roma'dan sonra Hristiyanlık dininin etkisi ile yeni bir döneme girmiş ve bu dönem neredeyse milattan sonraki ikinci mileniyuma girene kadar genel hatları ile sabit kalmıştır.

Skolastik Felsefe ile yeni bir anlayış düzenine geçen Avrupa özelinde Fransa'da sanatsal anlamda da değişimlere yol açmıştır. Öyle ki Panofsky, mimarlık üretimi ile felsefe üretiminin aynı malzemeler üzerinden gerçekleştirildiğini ifade etmiştir. Erwin Panofsky, kitabın başında bunu şu şekilde izah etmektedir:

Gotik mimarlık ile Skolastik felsefe arasında, zaman ve mekân açısından elle tutulur ve rastlantısal olmayacak bir çakışma vardır; öylesine göz ardı edilemeyecek bir çakışma ki Ortaçağ felsefesi tarihçileri, daha sonraki değerlendirmelerden etkilenmeksizin, kendi malzemelerini, sanat tarihçileri ile kesinlikle aynı dönemlere yerleştirmişlerdir. (Panofsky, 1995, s. 9)

Panofsky, devamında süreç olarak Skolastik felsefe ve Gotik mimarlık arasındaki ilişki ve ilerlemeyi anlatmaktadır. Ancak değinilmesi gereken hususlardan biri de bu düşünsel süreç ile sanatsal üretimin hemen hemen aynı zamanda vuku bulmasını sağlayan şeyin; yani değişimin ve

bu sürecin, sanat dünyasına aktarımı arasındaki ilişkinin bu kadar hızlı olmasının neye bağlanacağıdır. Elbette bunu iki madde ile açıklamak mümkündür. Birincisi, bilişsel faaliyet ve sanatsal üretim dar bir coğrafi alandan başlayarak geçerlilik kazanmıştır. Yani Fransa özelinde başlayan bir süreçten bahsedilmektedir. Bunu Panofsky “Paris merkezli olmak üzere yarıçapı 100 mili aşmayan bir dairenin kapsadığı coğrafi bölgeden çıkarak yayılmış ve yaklaşık 150 yıl boyunca da varlığını esas olarak bu bölgede sürdürmüştür.” şeklinde ifade etmiştir (Panofsky, 1995, s.11).



**Resim 2: Gotik Mimarlık Haritası (URL-2).**

İkinci madde ise Paris merkezli bu hareketin etkileri birçok meslek grubunun aktif bir şekilde bir araya geldiği ortamlar sayesinde gerçekleşmiştir:

Bu Gotik yapıların kurucuları büyük bir olasılıkla Gilbert la Porrée veya Thomas Aquinas’ın eserlerini okumamışlardı. Ama kendi işlerinin onları zorunlu olarak liturjik ve ikonografik programları hazırlayıp yürüten kişilerle aynı çalışma örgütlerinde bir araya getiriyor olması gerçeğinin dışında, kendilerine çok çeşitli başka yollardan da Skolastik bakış açısı empoze ediliyordu. Bu kişiler okula gitmişler, vaaz dinlemişler, dönemin akla gelebilecek tüm sorunlarıyla ilgili Skolastik tartışmaların yapıldığı ortamlara katılmışlardı... Daha sonra görülen lonca ve “Bauhütten” (taş işçilerinin birliği) sistemleri ile henüz katılmamış olan bu sosyal yapı, papazla sıradan insanın, şairle hukukçunun, bilim adamıyla zanaatçının az çok eşit koşullarda bir araya gelebilmelerini sağlayan bir zemin oluşturmaktaydı. (Panofsky, 1995, s. 19)

Metnin devamında Skolastik felsefe ve Gotik mimarlık ilişkisi belirli maddeler ve özellikler ile daha açık bir şekilde serimlenmiştir. Skolastik felsefenin temeli inanç ile akıl arasındaki ilişkiyi ele aldığı için edindiği ilkeleri de bu ilişkiden neşet eden fikirlerden doğmuştur. Erken ve yüksek Skolastik’in en önemli ilkesi, aydınlatmak, açıkça göstermek ya da açık-

lığa kavuşturmadır (Panofsky, 1995, s. 23). Panofsky bu noktada, anlatımın açıklığını vurguluyordu: “Açık seçik anlatım alışkanlığı, en büyük zaferine mimarlıkta ulaştı. Yüksek Skolastik düşünceyi yönlendiren ilke açıklığa kavuşturma, açıkça gösterme ise yüksek Gotik mimarlığı da deyim yerindeyse, “saydamlık ilkesi” yönlendirmiştir.” (Panofsky, 1995, s. 29).

Daha önce belirtildiği gibi eş zamanlı bir dönüşümü mümkün kılan etmen, meselenin küçük bir bölge ve kısa bir zaman içinde gerçekleşmesi, denilebilir. Sonraki değişim ve dönüşümler daha uzun süreli ve daha büyük alanlarda gerçekleşmiştir.

Buradan hareketle denilebilir ki düşünme ve bilme faaliyetleri ile mimarlık üretimi arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu bakımdan gerek mimarın bizzat kendisinin bir bilişsel faaliyet göstermesi gerek toplumun tamamında gerçekleşen bilme faaliyetinin var olması bu ilişkiyi değiştirmez. Sadece üretimlerini gerçekleştiren mimarların bu faaliyetlerin ve toplumsal yapıların ne kadar içinde veya dışında oldukları durumu bu ilişkinin farklı derecelerde cereyan etmesini sağlar.

Panofsky'nin Gotik mimarlık ve skolastik düşünce arasında kurduğu ilişki gibi mimarlıkta Modern dönem ile felsefe ve bilim arasında ilişki kurulabilir mi? Bu bakımdan bu ilişkinin boyutları nedir? Dolaylı veya dolaysız bir etkilenme süreci gözlemlenebilir mi? Panofsky'nin Gotik mimarlık ve Skolastik düşünce arasında kurduğu ilişki gibi mimarlıkta Modern dönem ile felsefe ve bilim arasında ilişki kurulabileceği savlanmaktadır. Bu bağlamda irdelenmesi gereken esas mesele tarihte düşünme yöntemlerine yön vermiş insanları ve dönemleri o yöntemlerle değerlendirmek olacaktır. Modern dönem hazırlığında Klasik dönem felsefesinden Modern bilime geçişi sağlayan ortam ve koşullar üzerinde durulması gerekmektedir.

### **Modern Döneme Geçiş Sürecinde Düşünsel-Bilişsel Alan**

Modern dönemi izah etmek için kısa bir tarihsellik sunmak gerekliliği aşıkardır. Bu bakımdan bu başlık altında kısa bir düşünsel tarih serimlenmeye çalışılmıştır. Esas olarak Modern döneme geçişi sağlayan faaliyetler üzerinde durulmuştur.

Bilindiği kadarıyla felsefe, Antik çağ ile başlamış, en azından kayıt altına alınmıştır. Bu kayıt altına alınan düşünsel yazınların birçoğu sonraki dönemlere aktarılmıştır. Hem bu kayıt alma bakımından hem de temel soru(n)lar kurma bakımından tarihsel olarak ilk durağın Antik çağ olduğu şeklinde bir yorum kabul edilebilir. Sonraki dönemlerde de bu sorular etkinliğini kaybetmemiş, birçok felsefeci veya filozof için tartışma alanları yaratmıştır. Tarihte sadece felsefenin bu türden bir uğraş edindiğini söy-

lemek güçtür. Zira semavi dinler de kendi içinde bir arayışı öngördüğü bilinmektedir. Hatta semavi dinler daha sonraları bu tartışma alanları karşılaşmış, birbirleri üzerinde farklı açılımlar yaratmıştır. Çünkü dinlerin de, felsefenin de temel sorunları -günümüz biliminin aksine- sebepleri, daha doğrusu ilk sebepleri ve onlarla insanın, dünyanın ilişkisini ortaya koymak olmuştur. Bu iki bilgi türünün birbirine kayıtsız kalması mümkün değildir, zaten öyle de olmamıştır. Josef Maria Bochenski, felsefe ve dinin bu bağlamdaki yerini, “bilgiyi teknik-pratik görünüşleriyle sınırlandırmak her zaman şunun ya da bunun nasıl yapıldığını bilmenin yeterli olacağını varsaymaktır. Ne var ki “nasıl” sorusundan önce “niçin” sorusunun da ortaya konması gerekir ki bu soruya ancak din ve felsefe bir yanıt getirebilir” şeklinde kısaca tariflemiştir (Bochenski, 2020, s. 16).

Tarih ilerlerken, artık dinsel öğretileri açıklamak adına felsefeye başvurulduğu sıkça görülmektedir. Ancak felsefe, Ortaçağ ile birlikte bir dinsel öğretinin kendisi olmuştur: “Üç İbrahimi gelenek olan İslam, Yahudilik, Hristiyanlık içinde geliştirildi Ortaçağ felsefesi” (Hetherington, 2020, s. 31). Hetherington’ın bu yorumu ile birlikte Ortaçağ felsefesi ilk adımlarını kendi dinsel bağlamı içinde atmıştır. Panofsky’nin ürettiği metinde, Ortaçağ dönemi sonrasında felsefe ve din üzerinde Avrupa’da yeni bir dönemin Skolastik felsefe ile başladığı gösterilmişti. Buna sebep olarak kiliseye güvenin sarsılması, verilen cevapların yetersiz kalması gösterilebilir. Bu tür sebeplerin çokluğu ve yoğunluğu arttıkça Avrupa’da yeni bir düşünsel alana geçişin süreci hızlanmıştır. Skolastik düşünce yukarıda da ifade edildiği gibi aslında felsefi düşünceyle dini yeniden yorumlamasıdır, şeklinde ifade etmek mümkündür. Bu bakımdan bilinenin aksine Modern felsefenin karşıtı değil bir anlamda kurucularından biridir. Stephen Hetherington, “Antik ve Ortaçağ felsefesi, modern felsefenin yolunu açtı. Bazı Antik ve Ortaçağ soruları kısmen yeni biçimler aldı.” şeklinde ifade ediyor durumu (Hetherington, 2020, s.32). Ancak her ne kadar Skolastik felsefeyi kurucularından biri addetsek de tarihsel olarak onun çöküşünden doğmuştur Modern felsefe:

Modern Felsefe, bilindiği gibi Skolastik düşüncenin çöküşünden doğmuştur. Skolastik düşünce, çoğulculuğuyla (bir varlıklar çoğulluğuyla değişik varlık dereceleri olduğu görüşünün benimsenmesiyle), kişiselciliğiyle (kişinin insani değerlerindeki öncelliğin benimsenmesiyle) yaratıcı bir Tanrı kavramına bağlı oluşundan dolayı Tanrı merkeziliğiyle ve bir de organik gerçeklik kavrayışıyla belirginleşir. (Bochenski, 2020, s. 21)

Gerçekten de Modern felsefeye kadar Tanrı merkezci bir düşünce anlayışının gelişimine şahit olunmaktadır. Metafizik ve fizik, bir düzlemde kendi verilerini, tartışmalarını, düşünme biçimlerini ortaya koyuyor Modern dönem öncesi. Hatta öyle ki diğer disiplinleri de etkiliyor bu durum.

Bunun mimarideki örneklerini de görmek mümkündür. Mimarlık tarihi bu anlamda zengin dinsel mimari yapılarla doludur bu döneme kadar.

Bilmek gerekiyor ki bu düşünsel süreç; tanrısal olan ile ilişki kurarken, fiziksel olanı metafizik ile çerçeveledirirken, Modern döneme doğru değişmektedir. “Modern felsefeyle, bütün bu savlara karşı çıkmıştır; bu felsefenin temel ilkeleri, organik ve hiyerarşiye dayanan bir varlık anlayışını yıkan mekanikçilik ile insanın kendini bundan böyle bağımsız kıldığı ve ilgisinin odağını özneye doğru çevirdiği bir öznelciliktir” (Bochenski, 2020, s. 21).

Gerek Bochenski gerek Hetherington gerekse başka düşün tarihi metinleri ortaya koyan kişilerin bu konudaki önemli saydıkları isimlerden biri Rene Descartes’tır. Rene Descartes, birkaç konu bakımından incelenmeye değerdir. Bunlardan ilki, Bochenski’nin sözünü ettiği öznelciliktir. Descartes, bunu metinlerinde sık sık belirtmektedir. Söz gelimi, çalışmalarını ve bunların yöntemini izah etmeye çalıştığı bir metinde “Böylece, buradaki amacım her bir kimsenin aklını iyi sevk etmesi için izlemesi gereken metodu öğretmek değil, sadece aklımı hangi surette sevk etmeye çalıştığımı göstermektir.” şeklinde belirtmektedir (Descartes, 2020, s. 17). Bu, Modern döneme geçiş adına önemli bir adımdır. Çünkü bundan önceki çalışmalar daha çok toplumsal düzeyde olup kilise de dahil olmak üzere belirli kurumlar adına düşünsel faaliyet yürütülüyordu. Öznelcilik, bu bakımdan öznenin değerini ortaya koymuş ve sonraki dönemlerde öznenin kendi başına varolduğu bir düzeni mümkün kılmıştır. Descartes, aynı metinde üzerinde çalıştığı meselelerin bir yere varması adına bireyi incelemiştir:

Bizi ikna eden şey, kesin bilgilerden daha ziyade âdetler ve örneklerdir ve bununla birlikte oy çokluğu, keşfedilmesi biraz zor olan hakikatler için herhangi bir kıymet arz eden bir kanıt değildir, çünkü tek bir kişinin o hakikatleri ortaya çıkarması, bütün bir halkın bunu başarmasından çok daha muhtemeldir... (Descartes, 2020, s. 30)

İkincisi husus ise Descartes’ın mekanikçiliği kurmasıdır. Westfall, “Mekanikçi felsefe tek bir kişinin eseri değildir.” diyordu ancak aslan payını Descartes’a “Yine de mekanikçi bir doğa felsefesinin oluşmasındaki gerçek etkinin sahibi Rene Descartes’tır (1596-1650). Descartes bütün aşırılıklarına karşın, mekanikçi anlayışa -şiddetle gereksinme duyduğu- felsefi bir kesinlik kazandırmıştır.” şeklindeki ibaresiyle veriyordu (Westfall, 2015, s. 49). Mekanikçiliği anlamak için öncelikle Descartes’ın varlığı ikiye -ruha ve maddeye/ zihne ve bedene/ metafiziğe ve fiziğe- ayırdığını bilmek gerekiyor. Maddi, yani fiziki alemin ise sıkı bir mekanik sistemde varlığını sürdürdüğünü iddia ediyordu, organikçi felsefecilerin aksine. Ayrıca Westfall şu sözlerle bu ikili sistemi şöyle açıklıyordu:

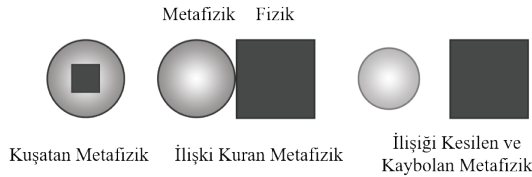


Descartes ünlü Kartezyen ikiliğinde biçimlendirdiği metafizik doğrulamalarıyla, Rönesans doğalcılığına karşı tepki oluşmasını sağladı. Bütün gerçekliklerin iki tözden (cevherden) oluştuğunu öne sürdü. Ruh diyebileceğimiz şey düşünme eylemi ile nitelendirilebilen bir töz; maddi dünya ise, özün uzayda kapladığı yer olan bir tözdü. (Westfall, 2015, s. 49)

Bu anlamda mekanikçi felsefenin iki temel özelliği vardır. Birincisi, “Descartes’a göre tüm tinsel olmayan gerçeklik, mekanik kavramlara (konum, hareket, itki) tamı tamına indirgenebilir ve her türlü olay, mekanik, hesaba dayanan yasalarla açıklanabilir” (Bochenski, 2020, s. 22). Bu Modern bilime doğru atılmış bir adım olarak görülebilir. Daha sonraları Newton sayesinde matematik ve fizik arasındaki gerilimler çözülecek ve bağlantısal bir kurgu inşa edilecektir. Ancak bu özellik daha sonra gelecek olan insanları da düşünme eylemlerinin niceliksel tarafını güçlendirmektedir. Günümüzde hala bunun etkilerini görülmektedir. Matematiksel hesaplar ve belirli ölçüler üzerinden mimarlık anlayışını geliştiren Modern mimarlar ilk örneklerden sayılabilir.

İkinci özellik ise metafizik ve fiziğin kesin olarak ve keskin bir biçimde ayrılmasıdır. Bu şekilde bir ayrım Modern dönem için önemli bir kırılma noktasıdır. Çünkü metafizik, temelde tanrısal olan ile ilişki olup fiziki alemi kurucusu ve her an hareket ettiricisi iken Descartes ile birlikte bu aşılmıştır. Ancak bilinmelidir ki Descartes kendinden sonra gelenler gibi metafiziği reddetmez veya görmezden gelmez, yalnızca fizikten ayrı bir konuma ilişitirir onu. Fizik ise artık hesap edilebilir, cansız, mekaniktir. Westfall bu ayrımı şöyle değerlendiriyordu:

Kartezyen ikililiğin etkisi, ruhsal her bir izi maddesel doğadan bir cerrah titizliğiyle kazıyarak ruhu sadece eylemsiz madde parçacıklarının duygusuz darbelerine karşı açık cansız bir alem haline getirmek oldu. “İkililik” şartırtıcı, ancak modern bilimin amaçlarıyla kesişmesi bakımından dikkate değer bir doğa kavramıydı... Modern bilimin fiziksel doğası artık doğmuştu. (Westfall, 2015, s. 50)



**Şekil 5:** *Metafizik ve Fizik ilişkisinin süreci.*

Sonraki dönemlerde özellikle Kant ile birlikte bu ayrımın sonuçları üzerinden yeni arayışlar başlayacaktır. Ancak Kant bu konuda felsefe tarihinde göz ardı edilemez bir konuma sahiptir. Descartes ile birlikte

başlanılan serüvende Newton fiziğinin kapılarının aralandığını söylemek mümkündür. Zira yukarıda da bu durum belirtilmişti. Kant ise ilk önce bu noktalara temas ederek yazın dünyasının kapılarını aralıyor. Burada Kant'ın da kendi içinde ayrı bir düşünsel yolculukta olduğu görülmektedir. Öncelikle fizik öğrenimini gerçekleştirir. Newton fiziği üzerinde üniversite döneminde yoğunlaştığını, sonrasında da devam ettirdiğini söylemek mümkündür (Kant, 2020, s. 14; Heimsoeth, 2019, s.15). Gençlik zamanında ilk büyük eserini de evrenin düzeni ve oluşumu üzerine “Genel [Evrensel] Doğa Tarihi ve Gökler Kuramı [Teorisi]” adıyla yazmıştır. Heinz Heimsoeth, Newton fiziğini ve sonrasında Kant'ın ilgisini şöyle açıklamaktadır:

Bilim dünyasını yeni buluşlarıyla alt üst eden Copernicus, Kepler ve Galilei'nin yeryüzündeki ve gökteki hareketler, yani fizik ve astronomik hareketler hakkındaki ortaya koydukları bilgileri, Newton, tek bir sistem halinde birleştirmeyi başarmıştı...Genç Kant doğabilimlerine dayanan evrenbilimlerinin bu anlayış çerçevesi içinde gök cisimlerinin başlangıcını, kendisini deneyimize sunan doğa düzeninin yavaş yavaş oluşunu, mekaniğin ilkelerine göre anlamayı amaç edinmiştir. (Heimsoeth, 2019, s. 27)

Alfred William Benn, Modern felsefenin duraklarını anlattığı kitabında Kant'ın felsefeyle temasının da bu fizik ile gerçekleştiğini “Kant'ı felsefeye itense ilk başta aldığı klasik filoloji eğitimi, sonraysa özellikle Newton'ın eserlerinde karşısına çıktığı haliyle fizik bilimi olmuştur.” sözleriyle ifade etmektedir (Benn, 2021, s. 93). Ancak Kant, önemli sayılabilecek bir noktada Newton'dan ayrılıyordu. Bu nokta ise Tanrı fikri ve dolayısıyla metafiziktir. Heinz Heimsoeth bu noktayı “Newton'un kendisi, Güneş sisteminde ortaya çıkan bazı güçlüklerin giderilmesi için, tanrısal bir gücün, yani bir amaca göre yön veren aklın düzenleyici etkisinin varlığını kabul etmek gerektiğine inanıyordu. Kant'ın evren görüşünde böyle teolojik bir anlayışın yeri yoktur.” şeklinde tarifliyor (Heimsoeth, 2019, s. 28).

Kant'ı bu noktaya götüren şey aslında oluşturduğu eleştiri düzlemidir. Öncelikle akli bir eleştiri nesnesi haline getirir. Başlangıçta Metafiziğin konularını ele almaksızın neyi bilip neyi bilmeyeceği üzerinde bir akıl yürütme gerçekleştirir. Aliye Kovanlıkaya bu durumu konuşmasında şöyle izah ediyor:

Genel olarak kendisinden önceki metafiziğe yönelttiği çok ciddi bir eleştirisi vardır. Bu eleştiri şu veya bu metafizik sistemin eleştirisi, her birinin ne açıdan eksik olduğunun eleştirisi değildir. Nedir onlarda eleştirdiği şey? İnsan aklını kritik etmeden kullanmış olmalarıdır...İnsan aklının kritiğinden bu noktada anlamamız gereken, başka herhangi bir araştırmaya girişmeden önce neyi bilebileceğimizi bilmemiz lazım. (Yılmaz, 2020, s.15)

Kant insan aklını kullanımı itibariyle eleştirisini başlatır. Bu anlamda bilgide tecrübeyi en başa koyar. Kimi bilgi türlerinde tecrübe imkânı bulunmaz. Metafizik, matematik gibi disiplinler de böyledir. Ancak metafizik meseleleri matematikten ayırır, çünkü matematiksel bilgi ona göre sentetik, analizlerin üzerine eklenmesi ile oluşur. Ayrıca ona göre sınırları çizilebilen bir bilgi, anlam ifade eder. Metafizik ise böyle değildir. Bu bağlamda metafiziği bilinemez bir konu haline getirir. Bunların varlığını veya gerekliliğini reddetmez. Aksine, tersine inandığını söylemek de mümkündür. Bilgisi üzerine konuşamadığımız bir şeyi reddetmemesinin de önemli bir sebebinin Kovanlıkaya “Akıl ne talep eder? Akıl şarta tabi olmayan bir şart talep eder. Şarta tabi olmayan bir şart bulamazsa, varsaymazsa, postüle etmezse, yaptığı çıkarımların hiçbirinin hiçbir değeri yoktur, hepsi havadadır.” şeklinde belirtmektedir ancak üzerine “Kant, bunları bizim aklımızın kendisi yaratıyor.” diyerek ekleme yapmaktadır. (Yılmaz, 2020, s. 25). Heimsoeth de benzer şekilde bir yaklaşımda bulunuyordu:

Tanrı idesi, insan aklının zorunlu bir idesidir; ama insan, duyular dünyası ve deneyim alanını aşan bu ide hakkında, bir obje karşısında olduğu gibi, bilgi sahibi olamaz... İnsan düşünmesini tedirgin eden, mutlak olan, bir ve en yüksek varlık hakkındaki sorular (metafizikçilerin uğraştığı sorunlar), insan aklının yapısından gelmektedir. Metafiziğin bir bilim olmasına olanak yoktur; ama metafizik, doğal bir yetenek olarak, temelini, insanın akıl sahibi bir varlık olmasında bulur. (Heimsoeth, 2019, s. 114)

Böylece Modern döneme özel bir zemin artık Kant itibariyle kurulmuştur. Descartes ile açılımlanan “mekanikçilik” ve “öznellik” şeklindeki iki temel özellik, yerini sağlamlaştırarak kalmamış, Kant ile beraber bu özelliklerin birleştiği görülmektedir:

Kant felsefesi, böylelikle, modern felsefenin iki temel ögesinin bir sentezi olmaktadır: mekanikçiliğin ve öznelciliğin... Dünyanın düşünülür içeriğini yaratan, gerçekte yalın ilişkilere indirgenen bu içeriği yaratan, bilgi verici ilke olan transandantal öznedir. Böylelikle gerçeklik, deneysel ve fenomenal dünya, bir başka deyişle tümüyle mekanik yasalara bağlı olan dünya ile kendinde varlık dünyası, numen dünyası, yani rasyonel olarak bilinemeyen dünya olmak üzere iki alana ayrılmaktadır. (Bochenski, 2020, s. 24)

Aradan neredeyse geçen yüz yıl sonrasında artık metafiziğe dair herhangi bir konu kalmayacak, anlamlı bir tartışma alanı olarak yeni tanımlar geliştirilecektir. Bazı düşünürler metafiziğin bu adımları atabilmesi için eski düşünceleri bertaraf edecek argümanlar geliştirecektir. Yalnızca bir örnek verilecek olursa, Alfred Jules Ayer, “Dil, Doğruluk ve Mantık” kitabının başında ele aldığı ilk yazının başlığını “Metafiziğin Elenmesi” koyacak ve “Filozofların geleneksel tartışmaları, büyük bölümüyle, verimsiz olduğu ölçüde gereksizdir... Metafiziği tanımlayıp onun varoluşunu

açıklayınca, bir aşkın gerçeğe inanmadan bir metafizikçi olunabileceğini anlayacağız...” şeklinde ilk sözlerini söyleyecektir (Ayer, 2020, s. 17).

Modern dönemi hazırlayan düşünsel zemin, kendinden önce var olan metafizik konuları bilinemez hale getirirken, bu dünya üzerinde etkinliğinin sınırlarını -fevkalade genişleterek- yeniden çizen özne ile bağlantısal ilkeleri baş başa bırakmıştır. Bu durum ileride toplumsal olarak bir zihin yapısı oluşturduğunda bu dünyada olmaklığı, ondan alınacak verimle tanımlayan yeni ifadelere rastlamak mümkün olacaktır. Nitekim bu ifadeler, düşünsel alandaki faaliyetlerin yanında Sanayi Devrimi'ne hazırlanan Avrupa için yanlış bir yaklaşım göstermemektedir.

Felsefenin bilimi etkilediği gibi bilimin de felsefeyi etkilediği bir saha kurulmuştur. Bu saha sayesinde diğer disiplinler de bu alanda varlık kazanmıştır, denilebilir. Mimarlık da bu disiplinlerden biridir. Mekanik bir dünya tasavvuru ve özneliğinin sınırlarını yeniden kuran insanın, tasarım eğilimleri de haliyle değişmiştir.

### **Le Corbusier Mimarlığında Modern Düşüncenin Etkisi ve Tarihsel Düşüncenin Eleştirisi**

Her sanat faaliyeti, bir sanatçı süje'si ile belli bir obje, belli bir nesne arasındaki ilgiyi gösterir. Böyle bir ilgi, sanatçının nesneyi, bir tabiat parçasını, ya da yöneldiği herhangi bir şeyi kavramasını, onu yorumlamasını ifade eder. Bunun için sanat ürünü dediğimiz her varlık, bir şiir, bir müzik parçası, bir resim ve bir heykel böyle bir yorumu, bir varlık yorumunu dile getirir... Her sanat stil'inde bu süje-obje ilgisi değişir, hatta diyebiliriz ki, bir bakıma stil değişimleri süje-obje ilgisinin değişmesi demektir. Çünkü, her stil, kendine özgü, yeni bir süje-obje ilgisini geliştirir. (Tunalı, 1970, s.1)

Felsefe gibi sanat da bir varlık yorumudur. Tunalı'nın da belirttiği gibi sanat onu oluşturan özne ile onu var eden nesne arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkar. Modern dönemin mekanikçi ve öznelci bakış açısı inşa edildikten sonra etkilerini her sanat alanında görmek mümkün olacaktır. Ancak mimarlık ve diğer sanat faaliyetleri bu temel düşüncelere ve sanayi üretimlerine karşın çok yavaş değişime uğramıştır. Lerzan Kocagil, Avrupa'da Neo-Klasik dönemin hem bir geçiş hem de uzun bir etki alanı oluşturduğunu “18. ve 19.yy olmak üzere 200 yılı aşkın bir süre devam eden neo-klasik dönem, aydınlanmanın varlığını bilim alanından sanat ve mimarlık alanına ancak uzun bir süreç içinde kaydırılabildiğinin de ifadesi olmaktadır.” sözleriyle açıklamaktadır (Kocagil, 1999, s. 24). Bundan dolayıdır ki bahsi geçen filozoflara nazaran mimarlıkta yeni bir dünya görüşü, varlık yorumu oluşturmak ve buna bağlı olarak üretimler gerçekleştirmek hayli güçtür. Descartes, Kant ve sonrasında onların kurduğu sistemde düşünsel üretim yapan insanların etkileri neredeyse iki yüzyıl sonrasında ortaya çıkmıştır. Bu süreç içinde sanayi devrimi gerçekleşip

maddi bir sistem kurması hasebiyle bahsi geçen felsefi düşünceler ile sanayi sonrası üretimin bir araya geldiği bir Modern mimarlık 20. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır.

20. yüzyılın en önemli mimarlarından olan ve hatta onun kurucularından addedilen Le Corbusier, Avrupa'daki düşünsel sürecin böyle bir tarihsel arka planı üstünde, ilk olarak bu geçmiş dönemlerin üsluplarının yeniden kullanımını eleştirmiş ve Modern dönemin mimarlığına dair yeni fikirler üretmiştir.

“Yeni bir çağ, ölmek üzere olanın yerini dolduruyor. Makineleşme insanlık tarihine yeni bir yaprak ekleyip yeni bir anlayışı ortaya çıkarıyor. Her çağ, düşünce sisteminin açık bir imgesi olan mimarlığı yaratır.” şeklindeki yorumuyla eleştirisini yaptığı tarihselliğe yalnızca kendi iç düşünce-mimarlık sistemlerini görmek ve göstermek için başvuran Le Corbusier, Modern mimarlığın ilkeleri üzerinde uzun yıllar boyunca çalışmış, elde ettiği bilgileri kendi iç mantığında yorumlamış ve bunları hem mimarlığında hem de yazılarında göstermiştir (Corbusier, 2021, s. 115-116).

Tarihe karşı koyduğu eleştirileri kendi bağlamında anlamının da önemli olduğu söylenilebilir. Amerika gezisinden sonra, geçmiş çağların düşünce-mimarlık tutarlığına dair atıfta bulunan ve çağının gerekliliklerine uygun mimarlığın ise henüz doğmakta olduğunu söyleyen, bu iki konu arasındaki ilişkiyi göstermek adına başlığını “Katedraller Beyazken” koyduğu bir yazısında gelecek mimarlığın kendi düşünce-mimarlık bütünlüğünü oluşturacağını ifade etmiştir:

Katedraller beyazken Avrupa, meslekleri yepyeni, harika, çılgınlık kertesinde gözü pek bir tekniğin buyrukları doğrultusunda örgütlenmişti... Eskide kalmış bir zaman ile bugünkü çağ arasında nasıl büyük bir benzerlik olduğunu göstermek istiyorum sadece. Bizim katedrallerimiz henüz ayağa dikilmedi. Gördüğümüz katedraller başkalarının katedralleri, ölmüş olanların katedralleri... Oysa koşullar açısından her şey yeni, taze dünyaya gelmiş... Gören bu gözlerin, bilen bu insanların, yeni dünyayı inşa etmelerine izin vermek gerek. Yeni dünyanın ilk beyaz katedralleri yükseldiğinde, işin başladığı, bunun gerçek olduğu görülecek, gerçek olduğu bilenecek. (Corbusier, 2017 s. 37-38)



**Resim 3:** *Saint-Jacques Kulesi ve Grand Palaisi. Yüzyıllara rağmen değişmeyen mimarlığın eleştirisi (URL-3).*

Eski ilkeleri geçerliliğinin kalmamış olmasından dolayı eleştirmiş ve yerine çağın kendi dūřüncesinin yansıdığı bir mimarlık fikrinin oluşması konusunda “Mimarlıkta, yapım sisteminin eski temelleri artık geçerli değildir. Mimarlığın geeklerini yeniden bulmamız ancak yeni ilkeler, her mimari olayın mantıksal dayanağını oluşturmaya başladıktan sonra mümkün olacaktır.” sözlerini sarf etmiştir (Corbusier, 2021, s. 90).

Le Corbusier, yalnızca sanayi devrimi sonrası maddi geekliklerin değil aynı zamanda sanayi devrimine de yol açabilecek güçte olan felsefi üstyapının da kurmuş olduğu dūřünsel geekliğin de etkisi altında kalmıştır. Mekanikçi ve öznelci bir bakış ile kurar tüm mimarlık teori ve pratiğini. Mekanike ve dolayısıyla mekanik sistemlerle oluşturulmuş her řeye bir hayranlık beslemiş, yeni mimarlığın mekanik ilkeleri olması konusunda “Tüm modern insanlar mekanike karşı bir duyarlılığa sahiptir. Mekanik bir bilinç söz konusudur... Mekanik duyarlılık, içinde ahlak duygusunu da barındırır.” şeklindeki sözleriyle vurgu yapmıştır (Corbusier, 2021, s. 149). Ahlak mefhumu bile artık mekaniktir onun için. Buna uygun mimari temellerin oluşturulması ise elzemdir.

Le Corbusier, öncelikle yeni bir kùltüre doğru ilerlenildiğinin farkına varılması; bu noktada bazı tercihlerin, seçimlerin, ayıklama ve temizlemelerin yapılması yönünde uyarıyor çağdaşlarını. Yeni kùltür saf/arı bir rasyonaliteye dayanan temeller üzerine inşa edilmeli ve bunun sonuçlarının her alanda yayılması desteklenmelidir: “Uygarlıklar gelişiyor. Kùltür diye adlandırılan olguya ulaşmak için köylülerin, savaşçıların, din adamlarının çağını terk ediyorlar. Kùltür, seçmek için harcanan çabaların sonunda ulaşılan noktadır. Seçim yapmak demek ayırmak, fazlasını atmak, temizlemek, özü çıplak ve anlaşılır biçimde ortaya çıkarmak demektir.” (Corbusier, 2021, s.160).

Yeni kültüre doğru her alanda aktif üretimin gerekliliği de çağın bir getirisi. Özellikle sanayi devrimi sonrası birçok sistem ve üretim biçimi değişti. Öyle ise yeni bir mimarlık oluşturmak için yeni üretimlerin çokluğu esastır. Buna bağlı olarak Corbusier, sürekli şehircilik ve mimarlık konularında hem yazar hem de projeler oluşturur. Ünlü şehircilik projesini anlattığı “Şehircilik” kitabında üretime dair şu sözleri dikkat çekicidir:

Üretemezsek ölürüz... Öyle ise ilerlemek, eyleme geçmek, üretmek gerek. Bir buçuk asırlık olağanüstü hazırlıktan sonra, akıl doğru yerini ele geçirdi, bilimi getiriyor ve bilim yüzümüze şiddetli bir şekilde makineleşmeyi fırlattı. Her şey altüst oldu. Her şey yıkılıyor gibiydi. Yıkılan sadece eski dünyaydı. Yıkıntılarının arasından yeni bir dünya cesurca yükseliyordu... Bize bir görev düşüyor: varlığımızın çerçevesini inşa etmek. (Corbusier, 2014, s. 233)

### **Le Corbusier Mimarlığında Konut ve Şehircilik Meselelerinin Mekanikçi ve Öznelci Nitelikleri**

Le Corbusier, mimarlıkta önemli değişimlerin yaşandığını ve yaşanması da gerektiğini biliyor ve savunuyordu. Modern dönem, sanayi devrimi sonrasında toplumsal ihtiyaç ve yaşama düzenlerinin değiştiği yeni bir gerçeklik sunuyordu. Yaşama alışkanlıkları yeni istek ve ihtiyaçları doğuruyor, buna karşılık mimarlık da yeni görevine hazırlanıyordu. Bu bağlamda, Modern dönemin birbiriyle bağlantılı iki temel meselesi vardı: Konut ve Şehircilik.

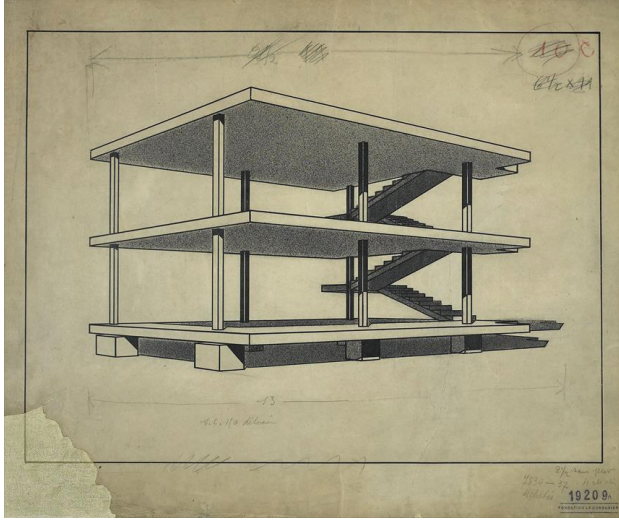
Belirtmek gerekiyor ki bu iki temel mimarlık meselesi yalnızca Corbusier ile sınırlı değildir. Ancak bu meseleleri tartışmaya açan ve onları değerli hale getirenlerin başında sayılmalıdır. L’Esprit Nouveau (Yeni Ruh) isimli dergide yazdığı makaleler ile bu meseleleri tartışmaya açmış daha sonra bunları kitap haline getirerek kendi bakış açısında temel ilkeler ve bu ilkeler üzerinde belirli kurallar, standartlar, düzenler oluşturmuştur. Mimarlık pratiğini de bu yazdıkları üzerinde kurmuş olan Corbusier’in çokça konut üretimi yaptığı da bilinmektedir. Bütün bunları kısaca bir cümle halinde toparlamak gerekirse Corbusier bu dönem için “Modern yaşam, konut ve kent için yeni bir plan istemekte ve beklemektedir.” sözlerini sarf etmiştir (Corbusier, 2021, s. 75).

Yukarıda da belirtildiği gibi Le Corbusier, Modern dönemin mekanik anlayışını derinden benimsemiş bir mimar olarak yeni bir mimarlık için de mekanik bir bakış açısıyla düşündüğünü/düşünülmesi gerektiğini yazılarında ve diğer çalışmalarında sıkça ifade etmiştir. “Bir Mimarlığa Doğru” kitabında, sürekli olarak gemi, uçak, otomobil gibi mekanik düzende çalışan nesnelere atıfta bulunmuş, bu nesnelere mekanik özelliklerinin de mimarlıkta olması gerektiğini savunmuştur. “Konut, içinde yaşamak için bir makinedir.” sözü aslında konuta dair bakış açısını açıkça sunmaktadır

(Corbusier, 2021, s. 124). Burada belirtmek gerekir ki konut sadece mekanik bir anlayışın değil aynı zamanda öznelci bir anlayışın da vücut bulduğu bir meseledir. Mimarlık tarihine bakıldığında -sanayi toplumunun da etkisiyle- konut meselesinin bu dönemde üzerinde durduğu kadar başka hiçbir dönem üzerinde durmamıştır.

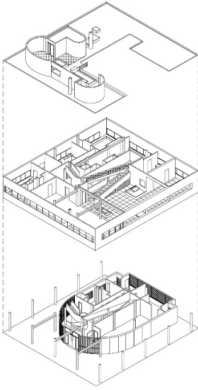
Corbusier, modern konutun makine tanımıyla da kalmayarak temel beş ilkesini de daha sonra ortaya koymuştur. Bunları açmak gerekirse, 1) taşıyıcı [ayaklar] (pilotis), 2) çatı bahçeleri, 3) zemin kat planının özgürce tasarımı, 4) yatay pencere, 5) cephenin özgürce tasarımıdır (Conrads, 1991, s. 83-84). Taşıyıcı ayaklar (pilotis), konutun yerden yükselmesi için önemli bir etmendir. Konutun yerden yükselmesinin önemi konusunda Corbusier için birkaç sebep vardır. Öncelikle bahçe alanını artırmak istemektedir. Yoğun toplum bölgelerinde konutlar ve diğer yapıların yanında bahçe alanına dair çatı terası fikri ile birlikte bir çözüm sunmaktadır. Ancak yegâne sebep bu değildir. Corbusier, aynı zamanda geometrik bir düzeninin, doğal araziler üzerinde kurulamayacağını “Havada inşa etmek, bugün var olan, yegâne biçimsiz, acayip arazinin yerine düzenli bir arazi koymaktır. Bunun dışında kurtuluş yok.” sözleriyle ifade etmiştir (Corbusier, 2014, s. 216). Doğanın organik tavrına karşılık mekanik bir tavrın inşası daha ilk ilkede kendini göstermektedir. Bu ilkelerin yanında kat planlarının ve cephenin özgürce tasarımı adını verdiği iki ilke de öznelci bir anlayışın göstergeleridir. Yani planların ve cephelerin taşıyıcıya bağlı olmaması ve özgürce tasarlanabilir olması, bu türden konutlarda yaşayan her bireyin kendi içinde bir yaşam alanı oluşturabileceği öznelci anlayışın mimariye uygulanmasıdır. Ayrıca konut meselesinde öznelci anlayışın bir başka göstergesi de sıradan ve çağdaş insan için konut problemini ele almasıdır. Bu konuyu, “Bir Mimarlığa Doğru” kitabının önsözünde Corbusier “Böylece mimarlık zamanın aynasına dönüşür. Günümüz mimarlığı, konutla, sıradan ve çağdaş insan için sıradan ve çağa uygun konutla ilgileniyor.” şeklindeki cümleleriyle ifade etmiştir (Corbusier, 2021, s.16).





**Resim 4:** Le Corbusier - Dom-ino Evi (1915)(URL-4).

Bu ilkelerden önce aslında ilk fikirlerinin bir taslağı sayılabilecek Dom-ino evi, öznelci anlayışa dair açık bir düzenleme alanı bırakıyordu. Dom-ino evi, taşıyıcı sistemin yapıldığı ve kalan iç mekân düzenlemesinin gelecek olan sakine göre ayarlanabileceği çok katlı bir konut modeli öneriyordu. Yukarıda belirtilen ilkeler ise daha çok, sonraki yapılarında görülmektedir. Örnek vermek gerekirse, Le Corbusier'in meşhur yapısı Villa Savoye, hem beş ilkeyi hem de mekanik ve öznelci anlayışı içeren bir mimari eserdir. Yerden yükseltilmiş taşıyıcılar, serbest dolaşım alanları yaratan mekânlar, çatı terası-bahçesi alanı, yatay pencereler ve cephenin özgün tasarımı ile Savoye yapısı modern anlayışın gerçek bir tezahürüydü. Elbette bu yapıyla sınırlı kalmayan ilkeler ve anlayış diğer konut yapılarında da imkân olduğu ölçüde ortaya çıkmıştır.



**Resim 5:** Le Corbusier – Villa Savoye (1928) (URL-5; URL-6).

Büşra Dilaveroğlu, Corbusier yapılarını beş ilkeye uygunluğu açısından değerlendirdiği makalede, yapıların hangi ilkelere göre düzenlendiğini bir tablo halinde göstermiştir (Dilaveroğlu, 2020, s. 95). Bu bağlamda, Corbusier'in birçok konut yapısı, bulunduğu şartlar nispetince beş ilke üzerinde tasarlanmıştır. Yapılar ile ilkeler arasında ve dolayısıyla mekanikçi ve öznelci anlayış arasında uyum olduğu söylenebilir.

Toplu konut ve şehircilik projelerine geçmeden önce Corbusier'in konut ve diğer yapıları için ortak başka bir tarafının da ifade edilmesi elzemdir: Metafizik'ten Kopuş. Mekanikçi ve öznelci anlayış fikri -önceki bölümde ele alındığı gibi- aynı zamanda metafizikten de kopmanın dolaylı bir sonucuydu. Metafizik ile fiziki alem arasında bir ayrım mekanik ve öznelci anlayışı üretmesi bakımından yalnızca felsefi konularda değil mimarlıkta da dışavurulmuş, biçimsel etkileri olmuştur. Corbusier'in yerden yükseltilmiş yapı fikrinin, ayrıca metafiziğe karşı duruşun bir dışavurumu da olduğunu söylemek mümkündür. Descartes, "...Tüm felsefe bir ağaç gibidir: Kök, gövde ve dallar. Kökleri fizikötesi (metafizik), gövdesi fizik ve dalları da diğer bilimlerdir." derken metafiziği hem yer ile bağlantılandırıyordu hem de diğerlerinden önceliyordu (Descartes, 2007, s. 41). Ancak Corbusier, yapıyı yerden tamamıyla yükselterek yer ile bağlantısını kesmiştir. Bu biçimsel yaklaşım yalnızca işlevsel etkenler sunmaktan ziyade zihinsel anlamda da başka bir mimarlığın öngörülebilirliği için önemli bir adımdır.



**Resim 7:** Descartes'ın Felsefe Ağacı/Le Corbusier – Villa Savoye (1928) (URL-7).

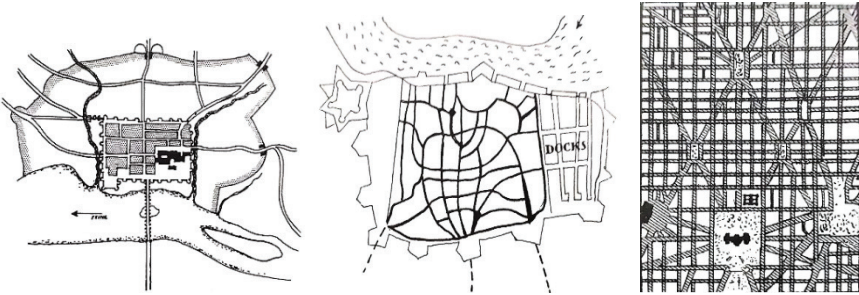
Corbusier, bu fikirlerini yalnızca müstakil konut projelerinde değil, aynı zamanda toplu konut ve şehircilik projelerinde de uygulamıştır. Ünlü şehir projesini 1922'de sergilediğinde ve sonrasında şehircilik projesinden yola çıkarak şehir eleştirileri ve ilkeleri üzerine yazdığı "Şehircilik" kitabında bu anlayışın geniş ölçekli versiyonunu ortaya koymuştur. Pratikte Modern şehirciliğin işlerlik kazanabilmesi için hassas teorik çalış-

maların gerekli olduğuna inanıyordu. Öyle ki inşa etmeye çalıştığı şeyin, uçucu söylemlerden öte kuramsal bir ağırlığı olması için çabalamıştır. Bu durumu “Bir tavır gerek. Modern şehirciliğin temel ilkeleri gerek. Titiz kuramsal yapı inşa ederek modern şehirciliğin temel ilkelerini oluşturabilmek gerek.” sözleriyle ifade etmiştir (Corbusier, 2014, s. 155).

Le Corbusier (2014, s. IV), “Şehir, bir çalışma aletidir.” cümlesi ile konut üzerinde yaptığı gibi şehri mekanik bir tanıma sığdırmıştır. Şehircilik meselesi üzerinde düşünsel süreçlere çok daha temelden başlayan Corbusier, mekanik sistemlerin geometrik yapıya dayanması sebebiyle, şehircilik fikirlerinde düzgün geometrik şekil ve şemaları kullanmıştır:

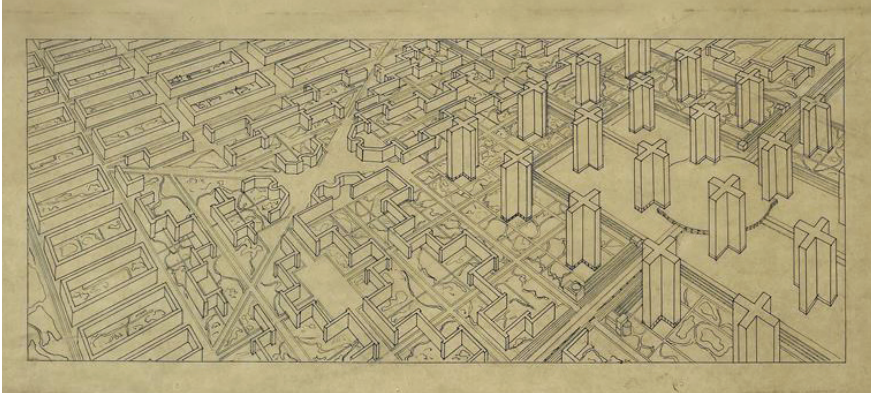
Makine, geometriden kaynaklanır. O halde, bütün çağdaş dönem büyük ölçüde geometridendir; hayalini, geometrinin sevinçlerine doğru çevirir. Modern sanatlar ve modern düşünce, bir asırlık çözümlenmeden sonra rastlantı olgusunun ötesini arar ve geometri onları matematiksel bir düzene götürür, bu giderek daha fazla genelleştirilen bir tutumdur. (Corbusier, 2014, s. X)

Rastlantının olmadığı, tamamıyla geometrik bir düzen içeren şehir düzeni için en ideal kavramların doğrusal çizgiler, bu çizgilerin birbirini dik açıyla kesmeleri ve bu şemaya uygun bina planları hayal ediyordu Corbusier. “Doğru, bir tepkidir, bir eylemdir, bir yapma biçimdir; kişinin kendi üzerinde kurduğu bir egemenliğin sonucudur.” derken hem mekanik anlayışı hem de mekanik anlayışın üstüne bir de bireyi önceleyen ve bundan dolayıdır ki öznelci bir tavrı da sergilemiş oluyordu (Corbusier, 2014, s. 11). Tabii ki bu doğruların bir araya getirilmesiyle şehir mekânlarını oluşturuyor ancak bunun için de dik açının zorunlu olduğunu “Denilebilir ki, dik açı, mekânı kusursuz bir kesinlikle saptamaya yaradığı için, harekete geçmekte gerek ve yeter araçtır. Dik açı meşruttur, ayrıca, determinizmin bir parçasıdır, zorunludur.” şeklinde ifadelendiriyordu (Corbusier, 2014, s. 21). Ayrıca, diğer fikirlerinde yaptığı gibi geometrik düzen fikrini meşrulaştırmak amacıyla tarihten şehir planları seçmiş ve kitabına aktarmıştır.



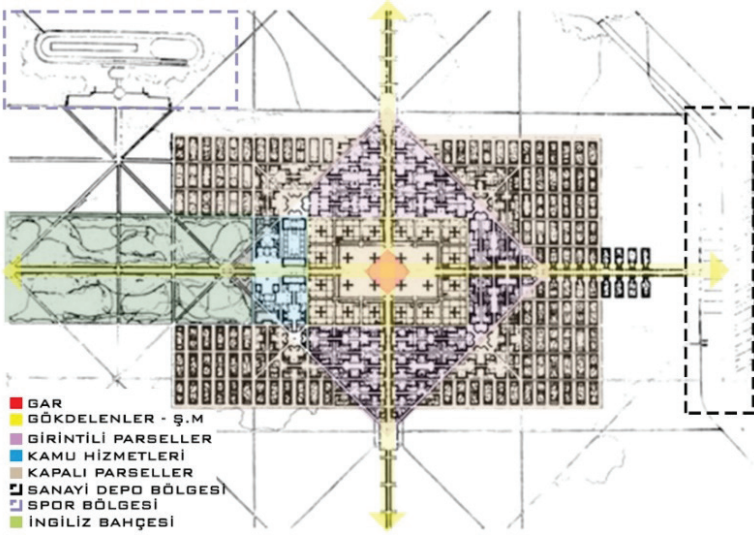
**Resim 8:** X.yy Rouen/ XVII.yy Anvers/ Washington (Corbusier, 2014, s. 5, 6, 11).

Doğrusal çizgiler, Dik açıyla oluşturulmuş alanlardan sonra; tekil yapıların ayrışılığından ziyade tek biçimli modüler ve eklenilebilen yapılar ve bu türden yapıların birleşip daha büyük ancak akıcı özelliğe sahip yapılar şehir için gereklidir. Büyük bir düzen kurgusu için “ayrıntıda tekbiçimlilik” mefhumunu dile getiren Corbusier, her bir konutun veya çalışma alanının kendi özerk yapısı ile şehre katılmalarından ziyade, düzen içinde yaşayan ortak hücreler ve cepheler olması gerektiğini vurguluyordu. Bu durumu ifade etmek için “Eğer ortak bir ölçü birimi bu kozmopolit hücreleri düzenleseydi, karışıklık önlenirdir, manzara düzene girer, huzur gelirdi. Ayrıntıda birlik olabilseydi, özgür akıl, bütünü görmeli düzenini çok büyük bir ilgiyle karşılardı... Şehircilik ayrıntıda tek biçimlilik, bütünde hareket istiyor.” cümlelerini sarf etmiştir (Corbusier, 2014, s. 65, 69).



**Resim 9:** *Le Corbusier - Üç Milyon Nüfuslu Çağdaş Şehir (URL-8).*

Bütün bu fikirlerin ışığında Corbusier üç milyon nüfuslu yeni bir şehir planı oluşturmuştur. Şehir planı oluştururken yukarıda bahsi geçen fikirlerle birlikte işlevlerin birbirinden ayrıldığı ve her bir yapı grubunun -yahut kamusal alanın- salt tekil işlevleri yerine getirdiği bir düzen de inşa etmiştir. Bu düzende şehrin merkezinde gar -her türlü ulaşım aracının bağlandığı- şehrin merkez noktasıydı. Etrafında yer alan gökdelenler iş merkezleri olup çevresinde ise yüzeyde geniş yeşil alanlara sahip kapalı veya -açık- girintili parsellerde konut alanları bulunuyordu. Şehrin sınırlarında ise daha düşük katlı, “bahçe-kent” ile tabir edilen ikincil bir konut bölgesi oluşturulmuştu. Ayrıca şehrin bir kanadında kamusal yapılarla birlikte büyükçe bir park, diğer kanadında ise sanayi alanları bulunmaktaydı. Bütün yollar kesintisiz ilerliyor, doğrusal hatları bozulmuyordu. Tüm şehir arı geometrik düzende cerrah titizliğiyle işlenmişti. Bu plan hiçbir zaman uygulanmamış olsa bile Corbusier, bu plan için gerekli her çizimi yapmış ve sergilemiştir.



**Resim 10:** *Le Corbusier - Üç Milyon Nüfuslu Çağdaş Şehir Planı (İşlev Şeması)*  
(Corbusier, 2014).

Le Corbusier ile birlikte Modern mimarinin mekanik ve öznelci nitelikleri, konut yapılarından bir şehir ölçeğine kadar kendini ortaya koymuş ve mekanik sistemler ile bireysel yaşamların toplu halde çözümlendiği bir düzenleme ancak böylesi bir planda gerçeklik kazanmıştır. Corbusier'in sonraki eserleri de bu temel niteliklerin üzerine inşa edilmiş ilkeleri barındırmıştır. Bu ilkeler neticesinde oluşacak konut ve şehir mimarlığında ona göre çıkabilecek sorunlar, düzensizliğin disiplin altına alınması ile giderilebileceğini "... Mimari sorun, bundan böyle her türlü huzur duygusu ve her türlü estetik amaç için, daima vazgeçilmez olan bir birliğin lehine, kendiliğinden var olan düzensizliği, disiplin altına almaktan ibaret." sözleriyle ifade etmiştir (Corbusier, 2014, s. 201).

Sonuç itibarıyla Le Corbusier, Modern dönemin inşa ettiği yeni bir düşünsel-bilişsel faaliyetler ile mimarlığını oluşturmuştur. Onun doğayı, dünyayı, insanı anlama ve onun hakkında hüküm verme yöntemleri bu yeni düşünsel alandan gelmesi nedeniyle üretimlerini de her zaman bu yönde kurmuş ve kurgulamıştır. Artık Modern dönemin bireyleri için Modern mimarlık ilk adımlarını atmıştır.

### Sonuç

Tarih boyunca her coğrafya ve zamanda, çeşitli dünya tasavvurları oluşmuş ve bu tasavvurların neticesinde topluluklar bir kültür alanı yaratmışlardır. Dünya tasavvuru, dünyaya ve insana dair bakış açıları sunmakla beraber aynı zamanda kültür alanları altında belirli sanatsal, bilimsel ve zanaatsal faaliyetlerin oluşmasına, değişmesine ve dönüşmesine etki etmiştir. Mimarlık ise bu türden oluşum ve değişimlerin neredeyse mer-

kezinde sayılabilecek bir disiplindir. Bu bakımdan dünya tasavvurunu oluşturan temeldeki felsefi düşünceler, bilimsel disiplinleri etkilediği gibi mimarlık gibi sanatsal faaliyetleri de etkilemiştir.

Avrupa'daki Modern dönemi oluşturan düşünsel sürecin temelleri ise Descartes ve Kant'ın fikirleri üzerinde kurulmuştur. Onların felsefe alanındaki düşünsel üretimlerin sonucunda ise Avrupa her alanda geri dönülmez bir değişim yaşamıştır. Elbette ki her felsefi düşünce, Skolastik felsefe-Gotik mimarlık gibi, kendisi ile çağdaş diğer disiplinler ile birlikte hareket etmemiştir. Felsefi düşünceden etkilenme ve onun doğrultusunda diğer disiplinlerdeki üretimlerin değişmesi süreci, bulunulan şartlar dolayısıyla kimi zaman uzamıştır. Bu yüzden, Modern dönem, fikirlerini 17. ve 18. yüzyıllarında oluşturmuş olsa bile bu fikirlerin hem toplumsal olarak zemin bulması hem de mimarlık gibi alanlarda biçimselleşmesi bakımından 19. ve 20. yüzyılların içinde var olmuştur. Burada sanayi devrimi sonrasında da -maddi gerçekliğin değişmesi bakımından- payı yadsınamaz. Modern mimarlığın kurucularından addedilen Le Corbusier, böylesi düşünsel ve maddi gerçekliklerin değiştiği bir ortamda teorik ve pratik çalışmalar yapmış ve bu çalışmalar neticesinde Modern mimarlığın ilkelerini oluşturmuştur. Aradaki iki yüzyıllık ilerlemeye rağmen, Corbusier'in mimarideki fikirleri, Descartes ve Kant'ın düşünsel süreçlerinin oluşturduğu nitelikleri barındırmaktadır. Özellikle metafizikten kopuş sonrasında mekanik bir dünya görüşü ve öznelci tavrın biçimselleşmesine büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Corbusier'in hem ele aldığı konular hem onları anlayıp yorumlama biçimi hem de ortaya koyduğu yazınsal ve mimarlık üretimleri bakımından onun mekanik ve öznelci bir anlayışı ne kadar içselleştirdiğini göstermektedir. Hatta Corbusier'in üretimleri mekanik ve öznelci anlayışın mimarlıktaki yansıması sayılabilir. Mimarlık tarihindeki bu nokta ise ondan sonra mimarlıktaki paradigmatik değişim ve yeni yönelimler için önemli bir kırılmaya işaret etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Ayer, A. J. (2020). Dil, Doğruluk ve Mantık. İstanbul: Metis.
- Bayazıt, N. (1997). Tasarım. "Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi". içinde (3. c. 1748). İstanbul: YEM Yayın.
- Benn, A. W. (2021). Modern Felsefe. Ankara: Fol.
- Bochenski, J. M. (2020). Çağdaş Avrupa Felsefesi. Ankara: Fol.
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü (3. b.). İstanbul: Paradigma.
- Conrads, U. (1991). 20. Yüzyıl Mimarsinde Program ve Manifestolar. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Corbusier, L. (2014). Şhircilik. İstanbul: Daimon.
- Corbusier, L. (2017). Katedraller Beyazken. İstanbul: Daimon.
- Corbusier, L. (2021). Bir Mimarlığa Doğru (12. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Descartes, R. (2007). Felsefenin İlkeleri (10. b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Descartes, R. (2020). Metot Üzerine Konuşma. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Dilaveroğlu, B. (2020). Evrensel Ve Yerel Arasında Bir Okuma Denemesi; Modern Mimarlığın Beş İlkesi Ve Corbusier Konutları. Uluslararası Hukuk ve Sosyal Bilim Araştırmaları Dergisi, 2 (1), 88-97. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uhusbad/issue/54604/748735>
- Fazlıoğlu, İ. (2016). Kendini Aramak. İstanbul: Papersense.
- Heimsoeth, H. (2019). Kant'ın Felsefesi. Ankara: Doğu Batı.
- Hetherington, S. (ed.). (2020). Epistemoloji. Ankara: Fol.
- Kant, İ. (2020). Evrensel Doğru Tarihi ve Gökler Kuramı. Ankara: Fol.
- Kocagil, L. (1999). 20. Yüzyıl Mimarlık Ortamına Eleştirel Bir Yaklaşım, (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Loos, A. (2020). Süsleme ve Cürüm. İstanbul: Arketon.
- Panofsky, E. (1995). Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi. İstanbul: Kabcacı.
- Tunalı, İ. (1970). *Soyut Sanatta Realite Kavrayışı. Felsefe* Arkivi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 0(17), 1-16. <https://doi.org/null>
- Westfall, R. S. (2015). Modern Bilimin Oluşumu. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Yılmaz, E. (ed.). (2020). Kant Sonrası Metafizik Üzerine Konuşmalar. İstanbul: Küre Yayınları.

## İNTERNET KAYNAKLARI

URL1<<https://thecharnelhouse.org/2014/03/17/someone-is-buried-here-a-dolf-loos-on-architecture-and-death/adolf-loos-geschafthaus-goldman-salatsch-ansicht-michaelerplatz-august-1910/>>, erişim tarihi 10.11.2021.

URL2<<http://legalhistorysources.com/Law508/Spread%20of%20Gothic%20Architecture%20and%20Universities%201100%20to%201400.htm>>, erişim tarihi 10.11.2021.

URL3<<https://www.grandpalais.fr/es/node/4732>> erişim tarihi 19.12.2021.

URL4<[http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720\\_2049\\_1513.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_1513.jpg?r=0)>, erişim tarihi 29.12.2021.

URL5<<http://arch1201designstudio3.blogspot.com/2011/05/project-2-villa-savoie.html>>, erişim tarihi 29.12.2021.

URL6<<https://www.arkitektuel.com/wp-content/uploads/2017/02/savoie-7-640x425.jpg>>, erişim tarihi 04.01.2022.

URL7<[http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720\\_2049\\_2897.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_2897.jpg?r=0)>, erişim tarihi 29.12.2021.

URL8<[http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720\\_2049\\_1972.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_1972.jpg?r=0)>, erişim tarihi 05.01.2022.





## **BÖLÜM 4**

### **ARMONİ ÖĞRETİLERİNDE RUS EKOLÜ ÜSLÛBU: ANALİZ.**

*Vefa TERZİOĞLU<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, e-mail: vefa.terzioglu@atauni.edu.tr ORCID İD: 0000-0003-3552-1837

## Giriş

**Çoksesli müziğin** vazgeçilmez yapı taşlarından olan armoni, müzik biliminin en önemli araştırma alanını oluşturmuştur. Armoniye atfedilen rolü itibarı ile bu alanın nazari sisteme oturtulması ve öğretilmesi büyük önem arz etmektedir. Bu amaçla armoni öğretileri tasarlanmış, eğitim metotları geliştirilmiştir. Uluslararası çoksesli müzik çerçevesini referans alan armoni öğretilerinin oluşturulma **üslûbuna** bağlı olarak *ulusal ekol* kavramı armoni nazariyatında yer almaya başlamıştır. **Üslûp ve terminoloji farklılıkları barındıran** armoni öğretilerine onların ulusal aidiyetini ön plana çıkaran “Fransız ekolü”, “Alman ekolü” şeklinde isimler atfedilmiştir.

Bu çalışmanın merkezinde evrensel armoninin bilimsel açıklamasına, öğretim metotlarına ve uygulama yöntemlerine büyük katkı sağlamış olan “Rus ekolü”nün armoni öğretilerinin incelenmesi yer almaktadır. Armoni eğitimi metotları açısından zengin geleneğe sahip olan bu ekol, eski Sovyet Birliği ülkelerinin armoni eğitiminin olgunlaşmasında ve ulusal yönleri ile gelişmesinde de önemli bir rol üstlenmiştir.

Rusya’da armoni bilim dalının olgunlaşma süreci XVIII. yy. sonlarından XIX. yy. sonlarına kadar sürmüştür (Starostin, 2002). Bu süreçte Batı armoni öğretilerinin etkisi büyük oranda Rus ulusal ekolüne yansımıştır. Rusya’da armoni öğretilerinin oluşturulması ve armoni terimlerin tanımlanmasında özellikle Alman ekolü referans alınmıştır. Rusya’da armoni bilimi ve onun öğretim metotları, XIX. yüzyılda yaygınlaşmış olan Alman öğretilerinin Rusça çevirileri ile şekillenmeye başlamıştır. Starostin (2002), özellikle XIX. yüzyılın ilk yarısında J. Fuks’un Rusçaya çevrilmiş çalışmaları sayesinde evrensel armonide kullanılan kavram ve terminoloji Rusya’da yaygınlaşmaya başladığı görülmektedir (s. 5). Rus armoni ekolünün kendine özgü bilimsel içeriğinin ve öğretim metotlarının geliştirilmesi ve olgunlaşması ise Sovyet Dönemine rastlamaktadır.

Rusya’da armoni eğitimi Moskova Konservatuvarı ile özdeşleşmiştir. Moskova Konservatuvarında armoni eğitimi iki temel gelenek üzerinden gerçekleşmiştir. Söz konusu eğitim, Sankt-Peterburg ve Moskova Konservatuvarlarının geleneklerini harmanlayan bir öğretim modeli üzerinde kurulmuştu. Sankt-Peterburg ekolü, Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908), Moskova ekolü ise Pyotr Çaykovski (1840-1893) isimleri ile anılmıştır (Cumanova, 2016. s. 3). Bu iki bestecinin geliştirdikleri armoni öğretileri Moskova Konservatuvarının armoni öğretim metotlarının temelini oluşturmuşlardı. Çaykovski ve Rimski-Korsakov Rus ekolünün ve özellikle Moskova Konservatuvarının armoni öğretim metotlarına önemli katkılar sunmuş, çok sayıda besteci ve armoni bilimci yetiştirmesinde başlıca rol oynamışlardır.

Sovyet Dönemi'nde ise Moskova Konservatuvarının armoni eğitiminin İ. Dubovski, S. Yevseev, İ. Sposobin, V.Sokolov tarafından oluşturulmuş olan “Armoni Ders Kitabı” (daha sonra “Brigadnyy”<sup>1</sup> olarak adlandırılmıştır) üzerine kurulduğu bilinmektedir. Bu kitabın Nikolay Rimski-Korsakov başta olmak üzere Sankt-Peterburg armoni ekolünün geleneklerini yansıttığını söylemek gerekir (Cumanova, 2016). Eski Sovyet Birliği ülkelerinin müzikoloji ve kompozisyon bölümlerinde de büyük rağbet görmüş bu kitap, halen sık sık başvurulan armoni kaynaklarından biri olarak görülmektedir.

## P. Çaykovski'nin Armoni Öğretisine Genel Bakış

Bu çalışmada P. Çaykovski'nin “Armoninin Kısa Ders Kitabı” (*Краткий учебник гармонии*) başlığı ile ilk 1874 yılında basılan kitabının 1957 yılındaki baskısı ele alınmıştır. Bu kitabın Moskova Konservatuvarının Nazariyat Bölümü için yazıldığı hakkında bilgi kitabın “Önsöz” kısmında yer almıştır. P. Çaykovski özet şeklinde tasarlanan bu kitabın amacını; koro öğretmenleri ile icracıların çoksesli Rus dinî müziği eserlerinin armonik içeriği açısından bilinçlenmesi, çoksesli müziğin teorik temellerinin daha iyi öğrenilmesi olarak besteci tarafından tanımlanmıştır (Çaykovski, 1874/1957, s. 164). Söz konusu kitap giriş ve üç bölüm olarak temel armoni bilgisini kapsayan başlıkları içermektedir. Kitabın I. Bölümü üç kısım ve on iki *ünite* içermektedir. Bu bölüm yine kitabın en kapsamlı bölümüdür. Diğer iki bölüm ise toplam sekiz *ünite* ile sınırlıdır.

“Armoninin Kısa Ders Kitabı”nda konuların dizilimi aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1.** P.İ. Çaykovski'nin “Armoninin Kısa Ders Kitabı”ndaki Bölümlere Göre Konuların Dağılım Şekli

|                 |  |   |
|-----------------|--|---|
| Önsöz ve Giriş  | Armoni Öğretisi<br>I. Bölüm - 1. Kısım: Uyumlu Armoniler. Akor   | I. Bölüm - 2. Kısım: Uyumsuz Armoniler  |
| Aralık Öğretisi | 1. Ünite: Majör Dizisinde Akorlar;<br>2. Ünite: Birleşik Bağlılar;<br>3. Ünite: Birleşik Olmayan Bağlılar;<br>4. Ünite: Birleşik Bağlı Kurallarına İlişkin İstisnalar;<br>5. Ünite: Marş Armonik. Eksik Beşli Akoru;<br>6. Ünite: Minör Dizisinde Akorlar;<br>7. Ünite: Akor Çevrimleri. | 8. Ünite: Dominant Yedili Akoru;<br>9. Ünite: Armonik Zincirleme Akorları (Sekvensakorlar);<br>10. Ünite: Küçük ve Eksik Yedili Akorlar. Dokuzlu Akorlar;<br>11. Ünite: Partilerin Yürüyüş Şekilleri. |

1 “Brigadnyy”- Rusça bir sözcük: “бригада” Rusçada “ekip” anlamına gelmektedir. Kitabın birkaç yazar tarafından hazırlanmış olması hususu kitabın başlığına “ekip” (“brigada”) sözcüğünün eklenmesine yol açmıştır.

| I. Bölüm - 3. Kısım:<br>Modülasyon | II. Bölüm: Rastlansal Armonik<br>Formlar  | III. Bölüm: Ek Bilgiler   |
|------------------------------------|---|---|
| 12. Ünite:<br>Modülasyon           | 13. Ünite: Geciktirme;<br>14. Ünite: Öncü;<br>15. Ünite: Geçici Sesler;<br>16. Ünite: Yardımcı Sesler;<br>17. Ünite: Artık Beşli Akorları;<br>18. Ünite: Artık Altılı Akorları; | 19. Ünite: Kadans ve Armonik<br>Pedal Öğretisi;<br>20. Ünite: Çoksesli Armoni;<br>Sonsöz. |

Kitabın Giriş bölümü “Aralık Öğretisi” başlığı içermektedir. Çaykovski'nin akor çeşitleri ile akorların kuruluş yöntemlerine geçmeden önce aralık kavramını kitabın başında incelemesi hususu, bu konuya bestecinin atfettiği öneme işaret etmektedir. Çaykovski'ye (s. 165) göre aralık iki farklı sesin arasındaki yükseklik farkını ifade eder. Dizinin ilk sesinden sekiz adet aralık kurulabilir ve bu aralıkların isimlendirilmesi dizinin dereceleri ile doğrudan ilintilidir. Örneğin bir dizinin I. derecesi ile II. derecesi arasında 2'li; I. derecesi ile III. derecesi arasında 3'lü; I. derecesi ile IV. derecesi arasında 4'lü aralıklar oluşmaktadır. Bu bölümde Çaykovski aralık çevrimi ile ilgili de bilgi vermiştir. Aralıkların çevrimi ile ilgili Çaykovski aşağıdaki rakamsal tabloyu oluşturmuştur (s. 167):

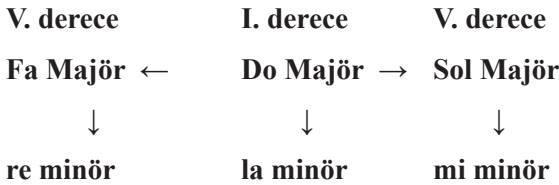
|   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

Bu tabloya göre, çevrim sonucunda 1'li aralık 8'li aralığa; 2'li aralık 7'li aralığa; 3'lü aralık 6'lı aralığa dönüşür. Çaykovski'nin aralık çevrimi konusunda sunduğu bilgilere göre büyük aralıklar çevrilince küçük; küçük aralıklar çevrilince büyük; tam aralıklar çevrilince tam; artık aralıklar çevrilince eksik aralıklara dönüşmektedirler.

Aralıkların oluşmasında yarım sesin rolünü vurgulayan Çaykovski, aralığı büyütme veya küçültme için yarım sesin artırma veya eksiltme yoluna gidilebileceğini ifade eder. Bir oktavı aşan aralıklar (katlanmış aralıklar) oktavın içerisinde oluşturulan aralıklar ile aynı kurallara tabi tutulurlar (s. 167). Giriş bölümünde Çaykovski uyumlu (*konsonans*) ve uyumsuz (*disonans*) aralık tanımlamasına da yer vermiştir. Uyumlu aralıkların durucu, uyumsuz aralıkların ise yürüyücü, çözülmeye muhtaç karakterler içerdiklerine işaret etmiştir. Uyumlu aralıklar Çaykovski'ye (s. 167) göre kendi içinde iki gruba ayrılır: Tam uyumlu ve yarı uyumlu aralıklar. Tam uyumlu aralıklar grubunda tam 1'li, tam 5'li ve tam 8'li aralıklar yer alır. Yarı uyumlu aralıklar ise 3'lü ve 6'lı aralıklardır. Uyumsuz aralıklar sınıfına Çaykovski 2'li, 7'li, tüm artık ve eksik aralıkları dâhil etmiştir.

Kitabın I. Bölümü “Armoni Öğretisi” genel başlığı altında verilmiştir. I. Bölüm “Uyumlu Armoniler. Akor” şeklinde tanımlanmış bir alt başlık içerir. Bu bölümde Çaykovski tarafından akor tanımı yapılmıştır: “Üçlü aralıkla kurulan üç, dört ve beş sesin birbiri ile etkileşime akor denir” (1874/1957, s. 169). Bu şekilde oluşan akorların arasında bir temel ses ile 3’lü ve 5’li seslerinden oluşan 5’li akorlar yer alır. Söz konusu akorların aralıksal yapısına göre akor sınıflandırılması yapılabilir. Örneğin Büyük Majör, küçük minör, eksik 5’li, artık 5’li akorlar gibi. “Majör Dizisinin Akorları” başlığı altında Çaykovski Tonik, Sudominant ve Dominant akorları incelemiştir. Majör dizisinin I., IV. ve V. derecelerinde kurulan bu akorları Büyük Majör akorları olarak nitelendirirken aynı dizinin II., III. ve VI. derecelerinde kurulan akorları ise küçük veya minör akorları olarak tanımlamıştır.

Çaykovski, Majör dizisinin I., IV. ve V. derecelerinde kurulan 5’li akorların aracılığı ile tonların arasında modülasyon olanaklarını da ele almıştır (s. 171). Örneğin Do Majör’ün Dominant akorunu aynı zamanda Sol Majör tonunun Toniği olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla Sol Majör, Do Majör için akraba tonu olarak kabul edilebileceğine ve aralarında modülasyon olanağı mevcut olduğuna işaret etmiştir. Aynı şekilde Çaykovski Do Majör’ün Sudominant akorunun aynı zamanda Fa Majör’ün Tonik akoru olduğundan, Fa Majör tonunun yine Do Majör’ün akraba tonu olarak sayılabileceği hususunun altını çizmiştir. Çaykovski böylece kitabın ilk bölümünden itibaren Do Majör’ün Dominant ve Sudominant akorlarını oluşturan derece tonlarına modülasyon yapılabileceği gibi, bu tonların ilgili minörlerine de geçiş gerçekleştirilebileceği konusunda önemli bilgiler sunmuştur (s. 171):

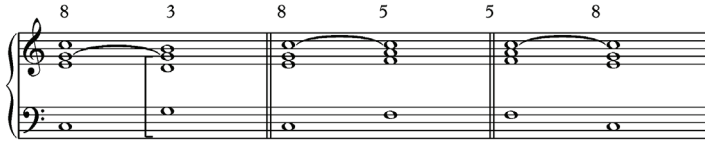


Çaykovski, tonaliteler arası geçiş konusunda tonları iki çeşit akrabalık derecesine göre sınıflandırmıştır: 1. derece akrabalık veya Dominant üzerine akrabalığı bulunan tonlar ve paralel akrabalığında bulunan tonlar. Birinci durumda Dominant akoru uzaklığında bulunan Majör tonlar arasında 1. derece akrabalık ilişkisini oluşturken ikinci durumda ise bu Majör tonları ile ilgili minör tonlar arasında paralel akrabalık meydana gelir. Genelde en yakın akraba tonlar bir değiştirici farkını içeren tonlardır.

Çaykovski kitabının 2. *Ünite*’sinde (“Birleşik Bağlılar”) akorların birbirlerine bağlanış şekillerini ele almıştır. Öncelikle armoni çalışmalarının dört partili olarak yürütülmesi gerektiğinin belirtilmesi ile birlikte,

Çaykovski söz konusu tercihi Rus dinî müziğinin üslûbuna bağlar. Ayrıca dört partili dokunun hem dinî hem de enstrümantal çoksesli müziğinde en sık görülen anlatım şekli olduğuna vurgu yapar (s. 172). Bir 5’li akorun doğru bir şekilde (dört partili olarak) oluşturulması için akorun temel sesinin bas partisine yazılması gerekir. Akorun diğer sesleri ise üst partilerde birbirine yakın aralıklar ile dizilir. Akorun temel sesinin herhangi bir üst partide katlanması (tekrarlanması) gerekir. Söz konusu ses katlanması doğru yapıldığında bir 5’li akor üç farklı *ezgisel pozisyonu* ile oluşturulabilir. Eğer bu akorun en üst partisinde (soprano veya ezgi) temel sesi yer alırsa, akor 1’li sesinin ezgisel pozisyonunda oluşturulmuş olur. Akorun 3’lüsü veya 5’lisi de soprano partisinde yer alabilir. Buna göre akorun ezgisel pozisyonu bu seslerin sopranoda yer alması ile farklılaşır.

Kitabın 2. ve 3. *Ünite*’lerinde Çaykovski, birleşik ve birleşik olmayan akor bağlantıları kurallarına yer ayırır. Do üzerinde kurulan bir 5’li akoru ile Sol üzerinde kurulan diğer 5’li akorun birbirine birleşik bağlantıyla bağlanması fakat Do ile Re üzerinde kurulan 5’li akorların birleşik olmayan bağlantı ile bağlanması gerektiği konusunda bilgi verilir. Birleşik bağlantı Çaykovski’ye (s. 172) göre ortak ses ile gerçekleştirilen bağlantıdır. Başka bir ifade ile iki farklı akorun arasında ortak ses aynı partide bulunduğu söz konusu akorlar birleşik bağlantı ile birbirine bağlanır. Bu durumda iki akorun ezgisel pozisyonu aynı olmaz.



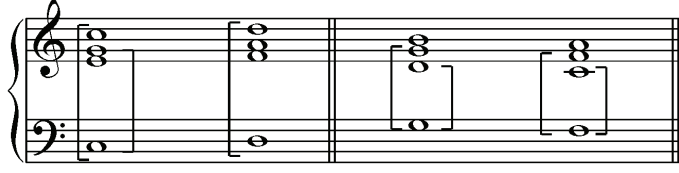
Şekil 1: P.Çaykovski, “Armoninin Kısa Ders Kitabı”, Akorların Birleşik Bağlantısı

Birleşik olmayan akor bağlantılarına geçmeden önce Çaykovski üç farklı parti yürüyüş çeşidini tanımlar (s. 174):

- |                                       |   |   |
|---------------------------------------|---|---|
| 1. – Düz hareket (motus rectus)       | ↘ | ↗ |
|                                       | ↘ | ↗ |
| 2. – Dolaylı hareket (motus obliquus) | ↘ | → |
|                                       | → | ↗ |
| 3. – Ters hareket (motus contrarius)  | ↗ | ↘ |
|                                       | ↘ | ↗ |

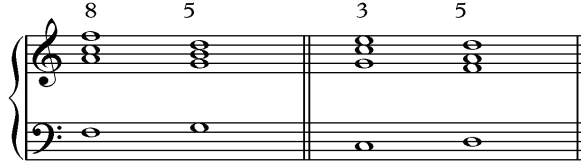
Söz konusu partilerin yürüyüş şekilleri akorların bağlantılarında yer alır. Düz hareket eden partilerde paralel harekete de rastlanabilir. Bu tür harekette partiler hem düz hem de aynı aralığı içererek hareket ederler. Bir

çift partide 3'lü, 6'lı aralıklarla düz hareket olduğu zaman bu harekete paralel hareket denir. Fakat herhangi bir aynı çift partide 1'li, 5'li veya 8'li aralıklar mevcut ise paralel hareketin uygulanması doğru olmaz.



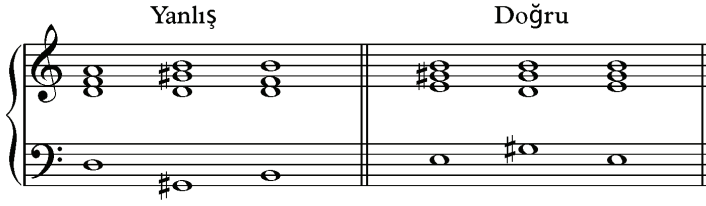
Şekil 2. P.Çaykovski, "Armoninin Kısa Ders Kitabı", Akorların Bağlanışında Yasak Paralel Hareketler

Söz konusu paralel hareket, komşu derecelerde kurulan akorların birbirine bağlandığı zaman meydana gelebilir. Örneğin Sudominant ile Dominant akorları birbirine bağlandığında söz konusu paralel hareketten kaçınmak için partilerin birbirine göre ters yönde yürütülmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu iki akorun arasında ortak sesin var olmaması nedeni ile partilerin diğer akora bağlanış sırasında paralel 1'li, 5'li veya 8'li hareketini içermesi olağandır. Bu durumda söz konusu akorların birleşik olmayan bağlanış ile birbirlerine bağlanmasına ilişkin tanımlanmış bir kuralın uygulanması zorunluluğu ortaya çıkar. Birleşik olmayan bağlanış türünde partilerin birbirine göre ters hareket ettiği hususu ön plana çıkmaktadır. (s. 175).



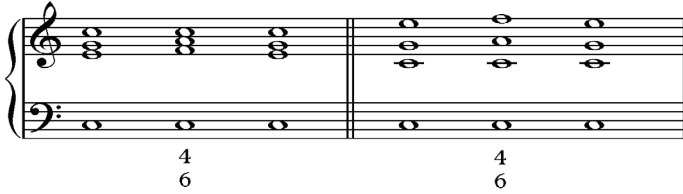
Şekil 3. P.Çaykovski, "Armoninin Kısa Ders Kitabı", Akorların Birleşik Olmayan Bağlanışı

Çaykovski 6. Ünite'de minör dizisinin armonik durumunu esas alarak minörde kurulan 5'li akorları inceler (s. 179). Armonik minörün derecelerinde dört adet uyumlu akor kurulabilir. Bunlardan ikisi tonik ile sudominant (küçük minör akorları) diğer ikisi ise Majör akoru kalıbında olan Dominant ve VI. derece akorlarıdır. Armonik minörün diğer derecelerinde ise (minörün VII. derecesinin tizleşmesi sonucunda) bazı eksik ve artık 5'li akorlar kurulduğuna dair bilgi verilir. Ayrıca burada Çaykovski akorlardan birinin çevrim durumunda iken diğer akora bağlanışında partilerin arasında oluşabilecek artık 2'li yürüyüşünden kaçınılması gerektiğine özellikle vurgu yapar.



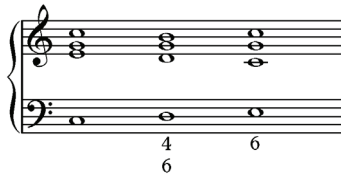
Şekil 4. P.Çaykovski, “Armoninin Kısa Ders Kitabı”, Akorların Bağlanışında Partilerde +2’li Hareketinin Önlenmesi

7. Ünite’de 5’li akorların çevrim kurallarına yer verilmiştir. Çaykovski’ye (s. 181) göre bir 5’li akorunun temel durumunda iken temel sesi bas partisinde yer alır. Eğer bas partisinde akorun temel sesi değil de 3’lüsü veya 5’lisi yer alıyorsa bu akor çevrim durumunda demektir. Çevrim, akorun üst seslerinden birinin bas partisinde yerleşmesi ile meydana gelir. Bir 5’li akorun iki çevrimi vardır. Çaykovski bu çevrimleri 6’lı ve 4/6 olarak adlandırır. Birinci çevrimde akorun 1’li veya 5’li sesleri katlanır. Altılı akorunda hangi sesin katlanacağı önceki ve sonraki akorun ezgisel pozisyonundan anlaşılır. İkinci çevrimde (4/6 akoru) akorun 5’li sesi katlanır. İkinci çevrim akoru temel durumdaki diğer akorun tekrarı arasında ve ölçünün hafif zamanında kullanılabilir:



Şekil 5. P.Çaykovski, “Armoninin Kısa Ders Kitabı”, Sudominant 4/6 Akorunun, İki Tonik Akorunun Arasında Uygulama Şekli

Bir 6’lı akoru ile temel durumundaki ve aynı dereceye ait olan bir diğer akorun arasında ölçünün hafif zamanında 4/6 akoru kullanılabilir:



Şekil 6. P.Çaykovski, “Armoninin Kısa Ders Kitabı”, Dominant 4/6 Akorunun İki Tonik Akorunun Arasında Uygulama Şekli

Çaykovski, I. Bölümün II. kısmını Uyumsuz akorlar ile Marş Armonik konularına ayırmıştır. Burada Çaykovski özellikle yedili akorlar ile ilgili kurallara değinmektedir.

Çaykovski, Majörün ve minörün her derecesinde 3’lü aralıkla kurulan



ve dört sestem oluşan bir yedili akor kurulabileceğini belirtmiştir. Çaykovski, anlatımında tüm bu yedili akorların arasında Majör ve minör tonlarının V. derecesinde kurulan yedili akoruna özel yer ayırır ve bu akora Dominant 7'li (D7) akor ismi verir. Söz konusu akorun diğer tüm yedili akorlar için geçerli olmak üzere üç çevrimin bulunması ile ilgili bilgi sunar (s. 187):

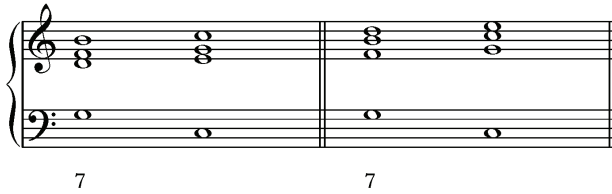
1. Çevrim – V. 5/6 akoru
2. Çevrim – V. 3/4 akoru
3. Çevrim – V. 2 akoru



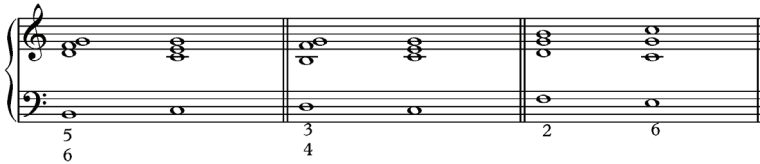
Şekil 7. P.Çaykovski, "Armoninin Kısa Ders Kitabı", Dominant 7'li Akoru ve Çevrimleri

D7 akorunun Toniğe çözülmesi bazı kurallara bağlanmıştır. Çaykovski burada D7 akorunu oluşturan seslerinin toniğe çözülürken partilerde belirgin yürüyüş şeklini tarif eder:

D7 akorunun 7'li sesi Toniğin 3'lüsüne; D7 akorunun 5'li sesi Toniğin temel sesine veya 3'lüsüne; D7 akorunun 3'lü sesi Toniğin temel sesine çözülmelidir; D7 akorunun temel sesi bir tam 4'lü çıkıcı olarak veya bir tam 5'li inici olarak Tonik sesine çözülür. Bu kurallara uyulursa Tonik akoru 5'li sesinden yoksun kalabilir. Eğer Toniğin D7 akorunun çözülmesi sonucunda tüm seslerini içermesi istenirse, D7 akorunu 5'li sesinden yoksun bırakılması gerekir. Böylece D7 akoru ile Tonik akoru birbirlerine birleşik bağlantı ile bağlanacaklardır. D7 akorunun çevrimleri de Toniğe birleşik bağlantı yöntemi ile çözülür. D7 akorunun yalnız son çevrimi Tonik akorunun 1. çevrimine çözülür (ss. 187-189).

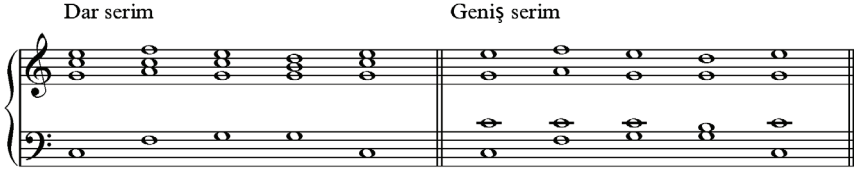


Şekil 8. P.Çaykovski, "Armoninin Kısa Ders Kitabı", Dominant 7'li Akorunun Toniğe Çözülme Şekli



Şekil 9. P.Çaykovski, "Armoninin Kısa Ders Kitabı", Dominant 7'li Akorunun Çevrimlerinin Toniğe Çözülme Şekli

Kitabın 11. *Ünite*'sinde Çaykovski, partilerin yürüyüş şekilleri ile akorların serimlerine (ses diziliş şekillerine) değinmektedir. Akorun serimi veya partilerin diziliş şekli ile ilgili iki temel bilgi verilmiştir. Bir akor, dar veya geniş seriminde oluşturulabilir. Bu konuda belirleyici unsur akorun ortadaki partilerin (alto ve tenor) arasında oluşan aralıktır. Buna göre dar serimde alto ile tenor arasında oluşacak en geniş aralık 4'lü iken geniş serimde ise bu aralık 6'lı olarak tanımlanmıştır (s. 193).



Şekil 10. P.Çaykovski, “Armoninin Kısa Ders Kitabı”, Akorların Dar ve Geniş Serimlerine Göre Kuruluşu

Çaykovski, partilerin yürüyüş şekli ile ilgili önemli bilgiler vermektedir. Partilerden her birinin hareketi ezgisel unsur içerdiği için akor yürüyüşlerin topyekûn olarak akıcı ve birbiriyle ilintili olması gerekmektedir. Atlama hareketler bu ezgisel akıcılığı bozmamak, tam aralıklarla paralel hareket uygulamamak şartı ile yine de mümkün olabilir. Armonizasyon çalışmalarında her partinin birer insan sesinin armonik bütününde yansımaları prensibi esas alınmalıdır. Dolayısıyla, Soprano, Alto, Tenor ve Bas partilerinden her biri kendi diyapazonunun dışında düşünülmemelidir (s. 194).

Modülasyon konusunun Çaykovski'nin “Armoninin Kısa Ders Kitabı”nda ayrıntılı şekilde ele alınmadığını söylemek gerekir. Kitabın I. Bölümünün III. kısmında yalnız modülasyon kavramının tanımı, modülasyon için tercih edilmesi gereken akor çeşidinin seçimi ve modülasyonun zincirleme yürüyüş (marş armonik) akorları ile gerçekleştirme yöntemi hususunda bilgiler ve örnekler verilmiştir (s. 198).

Kitabın “Ek Bilgiler” başlığını taşıyan son III. Bölümünde ise kadans kavramı ele alınmıştır. Çaykovski'ye (s. 211) göre kadans; tonaliteyi belirleme veya belirgin bir şekilde gösterme özelliğini taşıyan art arda gelen iki akora denir. Kadansın birkaç çeşidi vardır: Tam, yarım ve kırık kadanslar. Tam kadans için Çaykovski otantik ismini de kullanır. Besteci, tam otantik kadansın özelliğini Dominant – Tonik akor yürüyüşü olarak belirtir. Eğer Tonik akorunun temel sesi sopranoda yer alırsa, bu akor yürüyüşünden oluşan kadans mükemmel tam kadans olarak tanımlanır. Eğer Dominant akoru Toniğe değil de başka bir derece akoruna çözülmüşse bu akor bağlantısına kırık kadans denir. Yarım kadans Çaykovski'ye (s. 212) göre tam kadansa zıt şeklinde oluşur:

T – D veya S – D

Adı geçen kadans çeşitlerinin yanı sıra Çaykovski, plagal kadansın tanımını da yapar. Dinî müzikte sık sık rastlanan plagal kadans, Sudominant - Tonik akor yürüyüşünden meydana gelir.

Çaykovski'nin yaygın kadans adı verdiği kadans ise tonun tüm dereceleri kapsayan ve tonu özetleyen kadanstır. Söz konusu kadansın iki türde olduğunu belirtir ve aşağıdaki gibi tanımlar:

1. *tür yaygın kadans*: Sudominant ve II. derece akorları içerir; Tonik akoru 2. çevrim şeklinde kurulur; D7 veya Dominant 5'li akorunu içerir; temel durumundaki Tonik akoru ile sonlandırılır.

2. *tür yaygın kadans*: Tonik veya VI. derece akoru ile başlar; Sudominant veya II. derece akorlarını içerir; D7 veya Dominant 5'li akoru ile devam eder; Tonik ile sonlandırılır (s. 212).

Çaykovski, “Armoninin Kısa Ders Kitabı” için yazdığı “Sonsöz” kısmında genç müzisyenlere önemli tavsiyelerde bulunur:

Armoni kurallarına değinen bu kitap tüm mevcut nazari çalışmalar veya müzik eserlerindeki tüm armonik olgular hakkında yeterince kesin bilgi vermemektedir. Zira akorlara ve onları oluşturan tınsal özelliklerine ilişkin yaklaşım her zaman bireyseldir. Biri için uygun olan armonik çözüm, diğeri için öyle olmayabilir. Ancak mevcut eserlerin titiz analizi sonucunda ve bireysel armonizasyon deneyimlerin çoğalmasi ile armoni bilimi kavranabilir. Nazari kurallarının ezberlemesinden ziyade armonik analiz daha etkili öğrenim aracına dönüşebilir (1874/1957, s. 216).

Çaykovski'nin benimsediği armoni öğretim yöntemleri, daha sonra A. Myasoyedov'un armoni öğretilerinde devam ettirilmiştir (Cumanova, 2016. s.7).

## **N. Rimski-Korsakov Armoni Öğretisindeki Temel Bilgilerin Sunumu Ve Konuların Akış Şekli.**

N. Rimski-Korsakov'un 1886 yılında yazmış olduğu Armoni öğretisi “Kuramsal ve Uygulamalı Armoni” başlığı ile 1996 yılında A. M. Ataman'ın çevirisiyle Türkiye'de basılmıştır. Fakat bu araştırmada aynı kitabın Rusça versiyonunun 1937 yılında yayımlanmış olan 16. baskısından yola çıkılmıştır. Söz konusu kitap, giriş ve beş bölümden oluşmaktadır.

N. Rimski-Korsakov'un kitabının Rusça versiyonu “Armoninin Pratik Ders Kitabı” (*Практический учебник гармонии*) başlığını taşır. Kitabın giriş bölümünde akor tanımı ve akor çeşitleri gibi konulara kısaca değinilmektedir. Burada dikkati çeken husus, Rimski-Korsakov'un akoru tanımlarken, öncelikle bir akorun üçlü aralıklarla kurulması gerektiğini vurguladığı hususudur. Rimski-Korsakov üçlü aralıkla kurulmayan bir tınsal

olguyu akor olarak nitelendirmez. Üst üste gelen seslerin arasında üçlü aralığın yer almaması durumunda bu olguya rastlantısal “ses etkileşimi” ismi verilir. (Rimski-Korsakov, 1886/1937, s. 9).<sup>2</sup>

Rimski-Korsakov’un “Armoninin Pratik Ders Kitabı”nın 16. baskı-sındaki bölüm ve konu sırası aşağıdaki gibidir:

**Tablo 2.** *N.Rimski-Korsakov’un “Armoninin Pratik Ders Kitabı”ndaki Bölümlere Göre Konuların Dağılım Şekli*

| Giriş<br>I. Bölüm: Ön Bilgi   | II. Bölüm: Tonalite İçerisinde Armonizasyon  | III. Bölüm: Modülasyon  |
|---|--|---|
| Akor Kavramı. Beşli ve Yedili Akorlar;<br>Doğal ve Yapay Modlar;<br>Ana Akorlar ve Yardımcı Akorlar;<br>Akorların Etkileşimi;<br>Dört Partili Anlatım;<br>Partilerin Yürütüşü;<br>Armonik ve Ezgisel Bağlanışlar. | Uyumlu Ses Etkileşimi. I.- IV. ve I.-V. Derece Akorlarının Bağlanışı;<br>Altılı Akorları ile Temel Durumdaki Akorların Bağlanışı;<br>IV. Derece Altılı Akorun V. Derece Beşli Akoru ile Bağlanışı;<br>IV. Derece Altılı Akoru ile V. Derece Altılı Akorunun Birbirine Bağlanışı;<br>Tam Otantik ve Plagal Kadanslar, Cümle Bitişleri;<br>Sudominant ve Dominant Akorların Yürütüşünden Oluşan Kadans;<br>I. Derece 6/4 Akoru ile Oluşan Kadans;<br>Geçici 6/4 Akoru;<br>Yarım Kadans;<br>Orta Partilerde Dörtlü ve Beşli Aralıklarla Sıçrama Hareketleri;<br>Ezgide Üçlü Seslerin Sıçrama Hareketleri;<br>Bas Partisinde Üçlü Seslerin Sıçrama Hareketleri;<br>VII. Derece Eksik 5’li Akorunun 1. Çevrimi;<br>II. Derece Beşli Akoru, II. Derece Altılı Akoru;<br>VI. Derece Beşli Akoru, Kırk Kadans;<br>Majörde III. Derece Beşli Akoru;<br>Doğal Minörde III. Derece Beşli Akoru. Frijyen Kadans I;<br>Doğal Minörde VII. Derece Beşli Akoru. Frijyen Kadans II;<br>Koral Armonizasyonu;<br>Uyumsuz Akor Etkileşimi. Dominant 7’li Akoru;<br>Dominant 7’li Akorunun Çevrimleri;<br>VII. Derece 7’li Akorları (Küçük ve Eksik);<br>II. Derece 6’lı Akoru ve Çevrimleri;<br>Plagal Kadansın Türleri;<br>Koral Çalışmalarında Yedili Akorların Kullanım Şekli;<br>Dominant 9’lu Akoru;<br>Tonun Tüm Beşli Akorların Etkileşimi;<br>Sekvens Akorlar (Majör ve minör);<br>Tonun Tüm Yedili Akorlarının Etkileşimi. | Ön Bilgi;<br>Tonların Arasında Birinci Derece Akrabalık Kavramı;<br>Diyatonik Modülasyon;<br>İlgili Ton Aracılığı ile Modülasyon;<br>Melodik Minörün IV. Derece Akoru Aracılığı ile Modülasyon;<br>Gidiş Tonunun Tonik Akoru ile Modülasyon;<br>Kromatik Hareketler ile İlgili Kurallar;<br>Kromatik Modülasyon;<br>Melodik Minördeki IV. Derece Akorunun Etkisi;<br>Tonaliteler Arası Geçişler;<br>Tonaların Arasında İkinci Derece Akrabalık Kavramı.<br>Tonal Planla Modülasyon;<br>Tam Modülasyon;<br>Tamamlanmamış Modülasyon;<br>Armonik Pedal. |
| <b>IV Bölüm: Ezgisel Figürasyonlar</b>  | V. Bölüm : Anarmonizm ve Ani Modülasyon  | <b>Sonsöz</b>   |

2 Aynı kitabın Türkçe baskısındaki (2. Baskı) Rimski-Korsakov’un üçlü aralıkla oluşmayan tınsal olgu ile ilgili çevirisinde “ses yığını” (Rimski-Korsakov, 1886/1996, s. 3) ifadesi yer almıştır. Bu tanım yeterli olmadığından, hatta olumsuz bir nitelik taşıdığından (nitekim “ses yığını” herhangi bir düzen içermediği anlama gelir, hâlbuki dörtlü-beşli aralıklarla da akorun oluşabileceği gerçeği müzik pratiğinde ispatlıdır), nihayet Rimski-Korsakov’un Rusça ifadesinin “ses yığını” değil, daha çok “ses etkileşimi” anlamını taşıdığından, burada “ses yığını” tanımını kullanılmaması ile ilgili öneri niteliğinde bir düzeltme yapılması gereklidir.

|   |   |                                      |
|---|---|--------------------------------------|
| Geçici Sesler (Diyatonik);<br>Geçici Sesler (Kromatik);<br>Sade ve İkili Kromatik Geçici Sesler;<br>Yardımcı veya Süsleyici Sesler;<br>Geciktirme;<br>İnici, Çıkıcı, İkili ve Üçlü Geciktirmeler;<br>Sıkı Ezgisel Figürasyon;<br>Serbest Ezgisel Figürasyon;<br>Öncü. | Akor Seslerinin Kromatik Olarak Tizleşmesi/Pesleşmesi;<br>İkili Dominant Yedili ve Eksik Yedili Akoru;<br>“Napoliten” Akoru ile D7 b5 Akoru;<br>D7 #5 Akoru;<br>Anarmonik Modülasyonun Araçları;<br>Artırılmış 6’lı Akorların Modülasyonda Kullanımı;<br>Eksik 7’li Akoru ile Modülasyon;<br>II. b Derece 6’lı Akoru (“Napoliten”) ile Modülasyon;<br>Yanılıcı Akor Yürüyüşleri. Genel Bilgiler;<br>Ani Modülasyonda Yanılıcı Akor Yürüyüşlerin Kullanılması;<br>Koral Armonizasyonu. | Ekler;<br>Örnekler;<br>Araştırmalar. |
|---|---|--------------------------------------|

Kitabın I. Bölümünde (“Ön Bilgi”) Rimski-Korsakov (1886/1937) akorlarda temel durumunda 3’lü aralığın, çevrim durumunda iken ise 2’li, 4’lü ve 6’lı aralıkların baskın tınısının yer alması gerektiğini belirtmiştir. Rimski-Korsakov akorların çeşitlerini 5’li, 7’li ve 9’lu olmak üzere üç gruba ayırır. Ayrıca akorları ses kompozisyonlarında yer aldığı uyumlu veya uyumsuz aralıkların niteliğine göre yürüyücü veya durucu olmak üzere iki gruba ayırır. Aralıkların bu özelliğinden yola çıkarak besteci, uyumsuz aralığı içeren akorun (yürüyücü) uyumlu aralığı içeren akora (durucu) çözümlenme eğiliminin var oluşunu tespit eder. Bu hususun armonide oldukça önemli ve hatta belirleyici olduğunu vurgular (s.10).

Söz konusu bölümde Rimski-Korsakov 5’li akorunun tanımını vermiştir. Aynı zamanda bu akorun aralıksal içeriğini de belirtmiştir. Buna göre dört çeşit 5’li akorun tanımlamasını yapmıştır:

1. – Büyük veya Majör akoru
2. – Küçük veya minör akoru
3. – Eksik 5’li akoru
4. – Artık 5’li akoru (s.11).

Beşli akorlarına ait iki adet çevrimin olduğunu belirten Rimski-Korsakov ilk çevrimin altılı (6), diğerin ise altı-dört (6/4) akoru isimlerinin taşıdığını ifade etmiştir (s.12). Rimski-Korsakov’a (1886/1937) göre akorların durumunu belirleyen unsur, onların hangi sestene veya dereceden kurulduğudur. Eğer bir akor, en alt sesinden (temel ses) kurulursa temel durumunda, 3’lü sesinden kurulursa altılı akor veya 1. çevrim, 5’li sesinden kurulursa altı-dört akoru veya 2. çevrim durumunda olduğu anlaşılır. “Ön Bilgi” başlıklı bölümde Rimski-Korsakov 7’li akorların tanımlamasını da yapmıştır. (s.14). Burada 7’li akorların çeşitlerini sunarak Dominant 7’li (V7) akorunun üzerinde durmuştur. Bu akorun temel durumu ile çevrimle-

rini incelemiştir. Buna göre bir 5'li akorun üzerine bir 3'lü ekleyerek 7'li akor meydana gelir. 7'li akorun çevrimlerinin isimlendirilmesi aşağıdaki gibidir:

1. Çevrim – V. 6/5 akoru
2. Çevrim – V. 4/3 akoru
3. Çevrim – V. 2 akoru



Şekil 11. N.Rimski-Korsakov, “Armoninin Pratik Ders Kitabı”, Dominant 7’li Akoru ve Çevrimleri

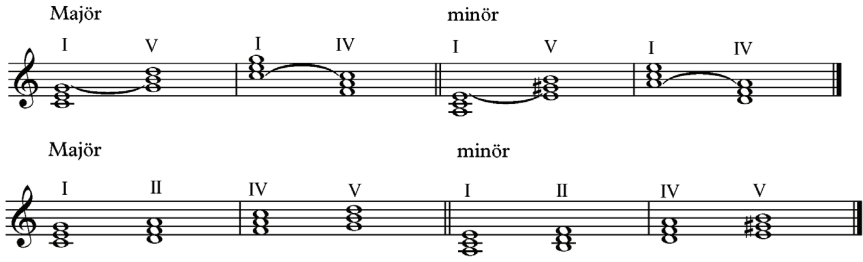
Rimski-Korsakov, aynı zamanda, 7’li aralığın 2’li aralığa dönüşmesi sayesinde (çevrim aracılığı ile) söz konusu 2’li aralığın akor çevrimlerindeki aldığı yere işaret etmiştir. Şöyle ki, ilk çevrimde (6/5) 2’li aralık akorun oluşturan seslerin üst kısmında, 2. çevrimde (4/3) ortasında, 3. çevrimde (2) ise en altta yer almaktadır (s.14).

Rimski-Korsakov, kitabın “Ön Bilgi” kısmında *mod* kavramını işlemiştir. Modları Doğal (Esas) ve Yapay (Yardımcı) olmak üzere ikiye ayırmıştır. Doğal Majör ile doğal minörü doğal modlar sınıfına, armonik Majör ile armonik minörü ise yapay modlar sınıfına koymuştur. Bu modların her derecesinden birer akor kurulmasının mümkün olduğunu göstermiştir. Doğal Majör ile armonik minörü esas alan Rimski-Korsakov, bu modlarda üç adet ana akorun kurulabileceği ifade etmiştir. Bunlar; Tonik, Sudominant ve Dominant 5’li akorlarıdır. Bu akorlar Majörde, *Büyük Majör* akorları olarak adlandırılmaktadır. Minörde ise tonik ile sudominant küçük minör akorları olarak tanımlanırlar. Minörde Dominant akoru ise bir Majör akordur (s.17). Diğer taraftan, Rimski-Korsakov, söz konusu esas ve yardımcı modlarda 7’li akorların kurulabileceği hususunu da ifade etmiştir. Rimski-Korsakov 7’li akorların arasında en önemli akorun tonunun V. derecesinde kurulan 7’li akorun olduğu ile ilgili bilgi vermiştir. Ana akorları ile V7’li akoru dışında tüm diğer akorları ise yardımcı akorlar olarak nitelendirmiştir.

“Ön Bilgi” başlıklı bölümünde yer alan diğer konu ise akorların arasında meydana gelen etkileşimidir. Bu etkileşim akor derecelerinin aralarındaki aralık mesafesine göre şöyle şekillenmektedir (s. 8):

- I. - V. (5’li akor etkileşimi)
- I. - IV. (4’lü akor etkileşimi)
- I. - III. (3’lü akor etkileşimi)

## IV. - V. (2'li akor etkileşimi)



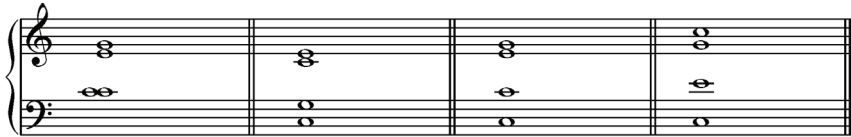
Şekil 12. N.Rimski-Korsakov, "Armoninin Pratik Ders Kitabı", Akorların Etkileşim Şekilleri

Kitabın I. Bölümünde Rimski-Korsakov, akorların dört partili olarak yürütülmesi ve birbirlerine bağlanış şekilleri konusunda önemli bilgiler vermiştir.

Armoni çalışmalarındaki yazılış üslûbu dört partili olarak belirlenmiştir. Üst partiye Soprano, ikinci partiye Alto, üçüncü partiye Tenor, en alt partiye ise Bas ismi verilir. Bu partilerin yürüyüş şekli farklı olabilir. Rimski-Korsakov'un tanımladığı üç çeşit hareket mevcuttur:

1. – Düz hareket
2. – Ters hareket
3. – Dolaylı hareket (bkz: s.5)

"Ön Bilgi" başlığı taşıyan kitabın I. Bölümünde Rimski-Korsakov, akorların serimi ve ezgisel pozisyonları ile ilgili önemli bilgiler verir. 5'li akorların dört partili olarak uygulanması için bu akorların temel sesinin herhangi bir üst partisinde katlanması (tekrarlanması) gerekir. Ayrıca bu akorların hem dar hem de geniş serimlerinde uygulanması mümkündür. Dar serimde partilerin arasındaki mesafe 3'lü veya 4'lü, geniş serimde ise 5'li ve 6'lı aralıklara kadar çıkabilir. Rimski-Korsakov'a (s. 20) göre Soprano partisinde akorun hangi sesi bulunuyorsa o ses (temel ses, 3'lüsü veya 5'lisi) akorun hangi ezgisel pozisyonunda bulunduğuna dair bilgi verir.

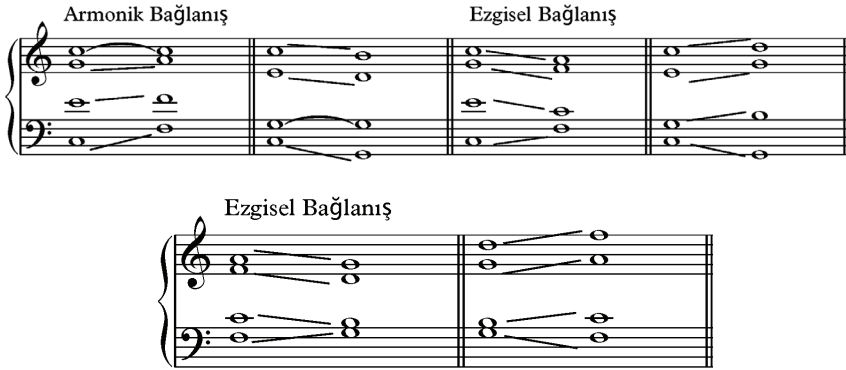


Şekil 13. N.Rimski-Korsakov, "Armoninin Pratik Ders Kitabı", Akorlar Seslerinin Dar Seriminde Diziliş Şekli



Şekil 14. N.Rimski-Korsakov, “Armoninin Pratik Ders Kitabı”, Akor Seslerinin Geniş Seriminde Diziliş Şekli

Diğer taraftan bahsi geçen bölümde, akorların birbirlerine bağlantı şekillerinin iki türlü olduğu hakkında bilgi verilmiştir. Rimski-Korsakov’a (s. 21) göre, 4’lü-5’li etkileşim içerisinde bulunan iki 5’li akoru birbirine hem armonik hem de ezgisel olarak bağlanabilir. 2’li etkileşim içerisinde bulunan iki akor ise yalnız ezgisel bağlantıyla bağlanır. Armonik bağlantının özü; iki akorun arasında en az bir adet ortak sesin bulunması ve aynı partide yerinde bırakılmasıdır. Ezgisel bağlantının özelliği ise iki akorun arasında hiçbir ortak sesin bulunmaması ve partilerin birbirlerine göre ters yönde yürütülmesi ile ifade edilmiştir.



Şekil 15. N.Rimski-Korsakov, “Armoninin Pratik Ders Kitabı”, Akorların Birbirlerine Bağlanış Şekilleri

“Ön Bilgi” bölümünün sonunda Rimski-Korsakov, armonizasyon çalışmalarında yasak hareketler ve yürüyüşlere değinmiştir. Bunlar; 1’li, 5’li ve 8’li aralıklar ile yapılan paralel ve ters yürüyüşlerdir. Diğer yasak hareketler ise partilerin artık 2’li ve artık 4’lü aralıklara yapılan hareketlerdir.

Kitabın 2. Bölümü “Tonalite İçerisinde Armonizasyon” başlığını taşımaktadır. Burada I. derece akorunun IV. ve V. derece akorları ile bağlantı şekilleri ele alınmıştır. Söz konusu akorlar, Rimski-Korsakov’a (s. 23) göre uyumlu akorlar sınıfına girer. Bir ezgiyi (verilmiş soprano partisini) modun esas akorları ile (I., IV. ve V. derece akorları) armonize etmek için Rimski-Korsakov bir dizi kurallar üzerinde durur:

I., IV. ve V. derece akorları ile bir ezgi armonize edilebilir. Bu derecelerdeki akorlar armonik ve ezgisel olarak birbirine bağlanabilir. Ez-



gide 3'lü aralıktan fazla bir aralığa atlama hareketi var ise bu kısım aynı akor ile armonize edilebilir. Eğer ezgide aynı sesin tekrarı var ise, farklı akorlar veya serimi değiştirilmiş aynı akor kullanılmalıdır. Ezginin armonizasyonu Tonik akoru ile başlar ve aynı akor ile bitirilir. Ölçünün kuvvetli zamanda kullanılan akorun önceki ölçünün son vuruşunda kullanılan akor ile aynı derece akoru olmamalıdır. Başka bir ifade ile, her yeni ölçünün başında akorun niteliği değişmelidir. Ezgiyi armonize ederken bas partisinde üst üste gelen ve aynı yönde ilerleyen 4'lü ve 5'li aralık hareketlerinden kaçınılmalıdır (s. 23).

Rimski-Korsakov, bas partisinin armonizasyonuna yönelik kuralları aşağıdaki gibi sıralar:

Ezgiyi içeren üst partisinin akıcılığına dikkat edilmelidir. Eğer soprano partisinde tonun yeden sesi yer alıyorsa, bu sesi çıkıcı olarak yürütüp Toniğe çözülmesi gerekir. Bunun için bas partisindeki ezgi dominant akoru ile armonize edilir ve Toniğe çözülürken armonik bağlantı kullanılır. (s. 24).

Aynı bölümde I., IV. ve V. derece temel durumundaki akorların ve çevrimlerinin birbirleri ile bağlantı şekillerine yer verilmiştir. Özellikle IV. ile V. derece akorlarının ezgisel bağlantı ile bağlanması üzerinde Rimski-Korsakov özel olarak durur. Bu derece akorların armonizasyonunda birbirini takip sırasına dikkat çeker. Sudominantın Dominanta bağlanması altını çizer. Dominanttan sonra Sudominantın gelmemesi gerektiğini özellikle belirtir. Rimski-Korsakov'a (s. 25) göre bu akorların birbirine bağlanması için ezgisel bağlantı tercih edilmelidir.

Altılı akorlar ile ilgili Rimski-Korsakov aşağıdaki bilgileri verir:

6'lı akorlarda katlanan sesler genelde akorun temel sesi veya 5'li sesidir. 6'lı akorlar on farklı ezgisel pozisyonda kurulabilir. Bunlardan beşi temel sesin katlanması, diğer beşi ise 5'lisinin katlanması sonucunda oluşur. Genelde 6'lı akorlarda dar ve geniş serimlerinin karışık olarak kullanılması mümkündür. I., IV. ve V. derece 6'lı akorlarının bu derecelerde kurulan temel durumundaki akorlara bağlantı şekilleri genelde armonik bağlantı kurallarına tabidirler. Sudominant ve Dominant 6'lı akorlarının bağlantı şekli ise yine ezgiseldir; (s. 26).

Altılı akorların temel durumundaki akorlar ile bağlantılarında aşağıdaki kurallara dikkat edilmesi gerekir:

IV. derece 6'lı akorunu V. derece 5'li akoruna bağlarken:

Bu bağlantıda paralel 1'li, 5'li ve 8'li hareketlerinden kaçınılması gerekir.

IV. derece 5'li akorunu V. derece 6'lı akoruna bağlarken:

Bas partisi – 5'li aralıkla inici hareket etmeli, + 4'lü aralıkla çıkıcı olarak yürütülmemeli;

Partilerde paralel 1'li, 5'li ve 8'li hareketlerinden kaçınılması gerekir. V. derece 6'lı akorunda 1'li veya 5'li sesleri katlanmalı.

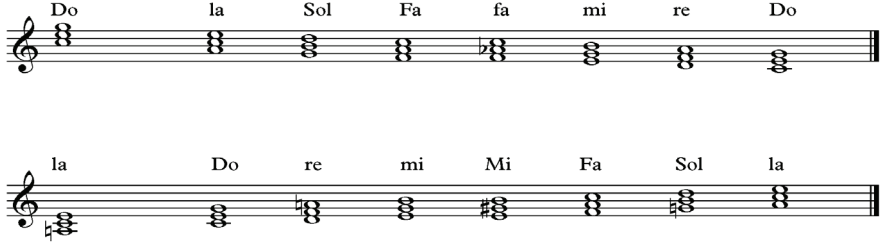
İki 6'lı akorunu birbirine bağlarken (özellikle IV. ve V. derecelerin 6'lı akorlarını):

IV. derece 6'lı akorunda 1'li sesi, V. derece akorunda ise 5'li sesi katlanır. Üst çift parti paralel, diğeri ise bas ile ters yönde yürütülmelidir. Minörde IV. derece 6'lı akoru melodik minör durumunda kurulmalıdır, aksi durumda bas partisinde klasik armonide kaçınılması gereken + 2'li aralığa hareket meydana gelir (ss. 27-29).

Rimski-Korsakov, kitabının I. Bölümünde I. derece 6/4 akoru ile Dominant 7'li akorunun kuruluşu ve kadans cümlelerinde kullanım şekilleri ile ilgili kurallara değinmiştir. Aynı bölümde, II., III., VI. ve VII. derece 5'li, 6'lı ve/veya 7'li akorlarının tanımlarını ve uygulanacakları armonik cümlelerin örneklerini vermiştir. Kitabın I. Bölümünde armonizasyon ile ilgili tüm temel bilgiler verildiğini söylemek mümkündür. Tonun ana akorları ile birlikte ( I., IV ve V.) tonda kurulabilecek, armonik cümlede kullanılabilir tüm diğer derecelerden kurulan akorların kuruluşu, katlama şekilleri ve çevrimleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler söz konusudur. Burada en önemli husus, Rimski-Korsakov'un akorları armonik cümle ve cümle bitişlerinde oynadıkları rol çerçevesinde incelenmesidir. Örneğin I. derece 6/4 akorunu kadans ölçüsünde kullanılması yönünde tespitler yapılmıştır. Bu akorun Kadans 6/4 akoru olarak tanımlanması ile birlikte, Rimski-Korsakov, V7'li akorunun cümle bitişlerinde uygulanması ve her iki akorun art arda gelmesi koşulu ile bir armonik cümlelerin vazgeçilmez *kadans bitişinin* oluşturduklarını tespit etmiştir. Ayrıca kitapta kadans konusu ve kadans çeşitleri ele alınmıştır. VI. derece akoru yine kadans bitişinde kullanılan ve kırık kadans çeşidini oluşturan bir akor olarak incelenmiştir. Yine II. derece 6'lı akoru cümlelerin hangi kısımlarında kullanılması gerektiği konusunda bilgiler verilmiştir. Kitabın II. Bölümü özetlenecek olursa, Rimski-Korsakov'un burada ele aldığı her yeni akorun armonik cümlede "etki alanı"nın belirlenmesi, ayrıca armonik cümlede kullanılabilir akor yürüyüşlerin çeşitli örneklerle desteklenmesi hususunun kitabın bu bölümünü ayrıntılı ve değerli bir kaynak haline getirdiğini, dahası, kitabın en kapsamlı bölümü oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Kitabın III. Bölümü "Modülasyon" başlığını içerir. Bu bölümde Rimski-Korsakov tonlar arası modülasyon gerçekleştirmek için gerekli olan bilgiler sunmuştur. "Ön Bilgi" kısmında modülasyon kavramı, modülasyon çeşitleri ve modülasyon tekniğini anlatılmıştır (s. 69). Rimski-Korsakov

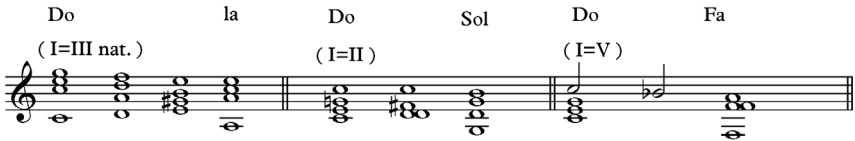
(1886/1937), modülasyon kavramını: "... bir tonaliteden diğer tonaliteye geçiş eylemi" (s. 69) olarak tanımlamıştır. Buna göre modülasyon; aşamalı veya ani, diyatonik veya kromatik olarak gerçekleşebilir. Aşamalı modülasyonun ilkesinde tonların birbirine göre yakınlığı, ani modülasyonun temelinde ise "yanıltıcı" akor yürüyüşleri ile *anarmonizm* ("sesteşlik": 1886/1996, s.102) bilgisi yer almaktadır.



Şekil 16. N.Rimski-Korsakov, "Armoninin Pratik Ders Kitabı", Tonların Arasında 1. Derece Akrabalığı

Bir tondan diğer tona geçiş, iki tonun arasında oluşan ortak akorlar ile mümkündür.

Diyatonik modülasyonda ilk tonalitenin Tonik akoru ile gidilecek olan tonun farklı derece akoru ile eşitleştirilir. Bu akor, gidiş tonuna göre o tonun Sudominant, Dominant, VI., III., veya VIII. dereceler akoru olarak kabul edilerek modülasyonu gerçekleştiren Dominant 7'li akoru veya çevrimlerinden biri kurulur. Böylece yeni tona geçiş sağlanır. Söz konusu yeni tonda bitiş cümlesi kurulur ve böylece modülasyon geçişi gerçekleşmiş olur (1886/1937, s. 70).



Şekil 17. N.Rimski-Korsakov, "Armoninin Pratik Ders Kitabı", Do Majör Tonundan Yakın Tonlara Modülasyon Örnekleri

Kromatik modülasyonun özü; ortak akor olarak kabul edilen bir akorun partilerindeki kromatik yürüyüşler sonucunda oluşan modülasyon akoruna dönüşmesi ve bu akor sayesinde modülasyonun gerçekleşmesidir. Genelde ilk tonun II. veya VI. dereceler tonlarına modülasyon bu şekilde gerçekleşebilir. Böyle bir modülasyonda ortak akorun partilerinin kromatik tizleştirme/pesleştirme hareketleri sonucunda oluşan modülasyon akoru görevini genelde VII. derece eksik 7'li akoru, Dominant 4/3 veya Dominant 2 gibi çevrimler üstlenir.



Şekil 18. N.Rimski-Korsakov, “Armoninin Pratik Ders Kitabı”, Do Majör Tonundan Kromatik Modülasyon Örnekleri

Rimski-Korsakov’a (s. 81) göre 2. veya 3. derece akraba tonlar arasında gerçekleşmesi istenilen modülasyonlar önceden belirlenmiş tonal plan ile oluşturulurlar. Bu tür modülasyonlarda ilk ve sonraki tonaliteler arasında bulunan en az iki ortak akor belirlenmelidir. Uzak tonlara modülasyon beş değiştirici farkını içerebilir. Rimski-Korsakov tarafından Do Majör ile la minör tonları esas alınarak bemollü ve diyezli Majör/minör tonlarına modülasyon kuralları belirlenmiştir (s. 83):

Do Majör – Re bemol Majör: önceki tonun minör Sudominant akoru ile:

Do Majör - fa minör - Re bemol Majör

Do Majör – Si Majör: sonraki tonun minör Sudominant akoru ile:

Do Majör – mi minör – Si Majör

La minör – sol diyez minör: önceki tonun Majör Dominant akoru ile:

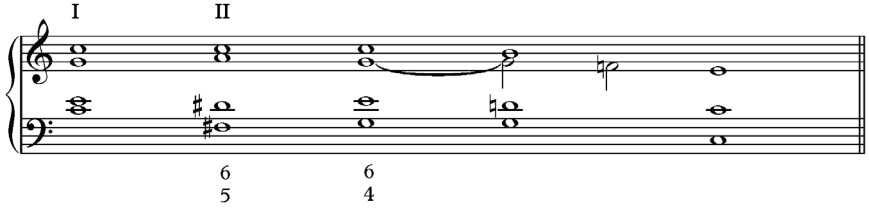
La minör – Ma Majör – sol diyez minör

La minör – do minör: sonraki tonun Majör Dominant akoru ile:

La minör – Sol Majör – do minör

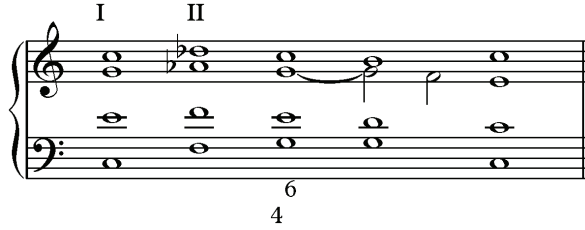
Rimski-Korsakov, modülasyon konusunu kitabının son bölümü olan V. Bölümünde yeniden ele almıştır. Fakat bu defa, bu konuyu *anarmonizm* kavramı çerçevesinde işlemiştir. Öncelikle akorlardaki bazı seslerinin kromatik olarak değişebileceği ve buna bağlı olarak farklı isimlendirme şeklini alabileceği konusunda bu bölümde bilgi verilmiştir. Örneğin, Rimski-Korsakov (s. 118) bu bölümde II. derecede kurulan 7’li akorunda temel sesinin kromatik tizleşmesi sonucunda oluşan II. derece “yanıltıcı” Dominant 7’li akorundan bahseder. Ayrıca bu akorun 3’lü sesinin kromatik tizleşmesi ile II. derece “yanıltıcı” Eksik 7’li akorunun meydana geldiğini de vurgular. A. M. Ataman’ın çevirisinde bu akorlar “*Yapay Çeken Yedili Uygusu*” ile “*Yapay Eksik Yedili Uygusu*” olarak geçer (Rimski-Korsakov, 1886/1996 s.102). Rimski-Korsakov’un bu konu ile ilgili sunduğu çeşitli örneklerden yola çıkarak, bu akorların İkili Dominant 7’li ile İkili Dominant Eksik 7’li akorları olduğu anlaşılmaktadır. Bu akorların isimlendirmesinde Rimski-Korsakov’un yaklaşımının bireysel olmasıyla birlikte, Rus ekolünde İkili Dominant kavramı “Brigadnıy” (1955/1973) kitabı ile netlik

kazanmıştır. Dolayısıyla, burada Rimski-Korsakov'un akor isimlendirilmesinde kullandığı “yanıltıcı” (1886/1937) veya “yapay” (1886/1996) gibi sözcüklerin yerine İkili Dominant ismi kullanılması yanlış olmaz.



Şekil 19. N.Rimski-Korsakov, “Armoninin Pratik Ders Kitabı”, İkili Dominantın Kadans Cümlesinde Uygulanması

Anarmonizm konusu çerçevesinde Rimski-Korsakov (1886/1937) “Napoliten” akorunu da ele almıştır (s.120). Tonalitenin II. derecesinde kurulan 5’li akorun temel sesindeki kromatik pesleşme sonucunda Büyük Majör akoru oluşur. Bu akorun 1. çevrimine Rimski-Korsakov “Napoliten” ismini vermiştir. Üçlü sesinin katlanması ile kurulan bu II. pesleşmiş derece 6’lı akoru, genelde kadans cümlelerinde, Kadans 6/4 akorundan önce ve Sudominant yerine geçecek şekilde kullanılır.



Şekil 20. N.Rimski-Korsakov, “Armoninin Pratik Ders Kitabı”, “Napoliten” Akorunun Kadans Cümlesinde Uygulanması

Kromatik ses değişimi sonucunda oluşan bir diğer akor ise Eksik 7’li akordur (1886/1937, s.125). Eksik 7’li akoru aralıksal yapısını değiştirmeden kendinin dışında üç adet eşit sesde Eksik 7’li akoruna dönüştürülebilir. Dolayısıyla aynı tınya sahip olan bu akor, çeşitli tonlara geçiş için ortak akor niteliğini kazanır. Böylece bu akor sayesinde uzak tonlara ani modülasyon gerçekleşebilir.

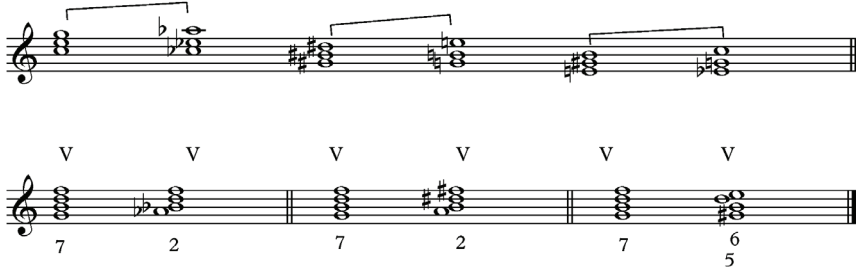


Şekil 21. N.Rimski-Korsakov, “Armoninin Pratik Ders Kitabı”, Eksik 7’li Akorunun Anarmonik Eşleşmesi

Rimski-Korsakov’un ele aldığı bir diğer önemli konu “Yanıltıcı Akor Yürüyüşleri” veya *ellipsis*<sup>3</sup>’tir. Rimski-Korsakov, kendi kitabında *ellipsis*

3 “Ellipsis, beklenen akor yerine, önceki akorun devamı olmayan, onunla işlevsel olarak ilişkilendirilmeyen başka bir akorun gelmesine denir” (Dubovski vd., 1955/1973, s. 401).

terimini kullanmadan aslında armoni nazariyatı ve uygulamalarında genişçe yer verilen bu konuyu “*Yanılıcı Akor Yürüyüşleri*” başlığı altında işlemiştir. Ani armoni değişimi, beklenen akorun veya tonun yerine başka akor yürüyüşlerinin ve çözümlemelerinin meydana gelmesini işleyen bu konu Rimski-Korsakov tarafından çeşitli örneklerle desteklenmiştir. “*Yanılıcı Akor Yürüyüşleri*” başlığı altında incelenen *ellipsis* konusu bir modülasyon aracı olarak da Rimski-Korsakov tarafından incelenmiştir (s. 133).



Şekil 22. N.Rimski-Korsakov, “*Armoninin Pratik Ders Kitabı*”, “*Yanılıcı Akor Yürüyüşleri*”

### Rus Ekolünün Diğer Temsilcilerinin Armoni Öğretisine Katkıları

Bu çalışmada İ. Dubovski ve ekibi tarafından oluşturulmuş olan “*Armoni Ders Kitabı*” (“*Brigadny*”) başlıklı kitabının 1973 yılındaki 4. Baskısı esas alınmıştır. Kitap, giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Her bölüm ise çok sayıda *ünite* içerir. Kitabın “Önsöz”ü’nden anlaşılabilirdiği üzere bu çalışmanın ilk basım tarihi 1955 yılına aittir.

Kitabın I. Bölümü diyatonic sisteminin akor çeşitleri ile armonik cümlelerinin bitiş şekillerini ve oluşum kurallarını incelemektedir. Ayrıca bu bölümde; akor kuruluşu, yürüyüşü ve diğer akorlara bağlantı kurallarına ilişkin önemli bilgiler verilmektedir. Kitabın II. Bölümü ise daha çok alterasyon, kromatizm, modülasyon, *anarmonizm* ve *ellipsis* gibi konulara değinmektedir. Kitabın içeriğinde hem akor çeşitleri hem de bu akorlar ile ilgili kullanım alanlarının tespiti, ayrıca müzik eserlerinden çeşitli örnekler yer almıştır. Kitaptaki her *ünite*’nin sonunda konuların pekiştirilmesine yönelik çeşitli alıştırmalar verilmiştir. Söz konusu alıştırmalar üç farklı gruptan oluşmaktadır: Yazılı ödevler, armonik analiz ödevleri ve piyano başında yapılacak olan alıştırmalar.

**Tablo 3.** *İ. Dubovski, S. Yevseyev, İ. Sposobin ve V. Sokolov'un "Armoni Ders Kitabı" ("Brigadny") Başlıklı Kitabındaki Konuların Bölümlere Göre Dağılım Şekli*

| I. Bölüm  | II. Bölüm   |
|---|---|
| Giriş;  | 28. Ünite: Kadanslarda İkili Dominant Akoru;  |
| 1. Ünite: Büyük ve Küçük 5'li Akorları. Dört Partili Anlatım;                           | 29. Ünite: Cümle İçinde İkili Dominant;   |
| 2. Ünite: Esas Akorların İşlevsel Özellikleri;  | 30. Ünite: İkili Dominant Akorunda Alterasyon;  |
| 3. Ünite: Esas Akorların Bağlanış Şekilleri;  | 31. Ünite: Tonaliteler Arası İlişkiler  |
| 4. Ünite: Esas Akorları ile Ezgi Armonizasyonu;   | 32. Ünite: Tonal Geçişler. Kromatik Sistem;   |
| 5. Ünite: Akorun Durum Değişmesi;   | 33. Ünite: Kromatik Marş Armonik. Geçişler;   |
| 6. Ünite: Bas Partisinin Armonizasyonu;   | 34. Ünite: Modülasyon;  |
| 7. Ünite: Akorların 3'lü Seslerinin Sıçrama Hareketleri;                                | 35. Ünite: 1. Derece Akriba Tonlarına Modülasyon;   |
| 8. Ünite: Kadans. Peryot. Cümle;  | 36. Ünite: Tek Partide Hazırlanmış Geciktirme;  |
| 9. Ünite: Kadans 6/4 Akoru;   | 37. Ünite: İki ve Üç Partide Hazırlanmış Geciktirme;  |
| 10. Ünite: Esas 5'li Akorlarının 1. Çevrimi;  | 38. Ünite: Tek Partide Diyatonic Geçici Sesler;   |
| 11. Ünite: 5'li ve 6'lı Akorların Yürüyüşlerinde Partilerde Sıçrama Hareketleri;        | 39. Ünite: Tüm Partilerde Diyatonic Geçici Sesler;  |
| 12. Ünite: İki 6'lı Akorunun Birbirine Bağlanması;                                      | 40. Ünite: Diyatonic ve Kromatik Yardımcı Sesler;   |
| 13. Ünite: Geçici ve Yardımcı 6/4 Akorları;   | 41. Ünite: Kromatik Geçici Sesler;  |
| 14. Ünite: Dominant 7'li Akoru;   | 42. Ünite: Öncü;  |
| 15. Ünite: Dominant 7'li Akorunun Çevrimleri;   | 43. Ünite: Hazırlanmayan ve Çözülmeyen Atlamalı Yardımcı Sesler;  |
| 16. Ünite: Dominant 7'li Akorunun Toniğe Çözülme Sırasında Sıçrama Hareketleri;         | 44. Ünite: Geciktirme Çeşitleri;  |
| 17. Ünite: Majör ve Armonik Minör'ün İşlevsel Sistemi. Diyatonic Sistem;                | 45. Ünite: Akor Dışı Seslerin Çözülmesinde Geciktirme;  |
| 18. Ünite: II. Derece 5'li ve 6'lı Akorları;  | 46. Ünite: Dominant Grubu Akorlarında Alterasyon;   |
| 19. Ünite: Armonik Majör;   | 47. Ünite: Sudominant Grubu Akorlarında Alterasyon;   |
| 20. Ünite: VI. Derece Akoru. Kırık Kadans. Cümlelerin Genişletme Yöntemleri;            | 48. Ünite: Armonik Pedal;   |
| 21. Ünite: II. Derece 7'li Akoru;   | 49. Ünite: Majör-Minör Sistemleri;  |
| 22. Ünite: Yeden 7'li Akorları;   | 50. Ünite: Majör-Minörde VI. Pesleşmiş Derece Akoru;  |
| 23. Ünite: Dominant 9'lu Akoru;   | 51. Ünite: Tonaliteler Arası Akralık Derecesi. İki Değiştirici Farkı İçeren Tonlara Doğru Yapılan Modülasyon; |
| 24. Ünite: Dominant Akor Grubunun Az Kullanılan Akorları;                               | 52. Ünite: Üç İle Altı Değiştirici Farkı İçeren Tonlara Doğru Yapılan Modülasyon;                             |
| 25. Ünite: Minör ve Frijyen Kadanslar;  | 53. Ünite: VI. Pesleşmiş Derece Akoru ve "Napoliten" Akoru İle Yapılan Modülasyon;                            |
| 26. Ünite: Diyatonic Zincirleme Akor Yürüyüşleri (Marş Armonik). Yardımcı 7'li Akorlar; | 54. Ünite: Adaş Tonun Tonik Akoru ile Modülasyon;   |
| 27. Ünite: Rus Müziğinde Diyatonic Modlar.  | 55. Ünite: Modülasyonu İçeren Marş Armonik;   |
|   | 56. Ünite: Ellipsis;  |
|   | 57. Ünite: Anarmonik Modülasyon (Eksik 7'li Akoru);   |
|   | 58. Ünite: Dominant 7'li Akorunun Anarmonik Eşleşme ile Modülasyon;   |
|   | 59. Ünite: Müzik Eserinde Tonal Planının Oluşturma Prensipleri;   |
|   | 60. Ünite: Armonik Analizin İpuçları;   |
|   | Ekler;  |
|   | Kaynakça.   |

A. Stepanov'un 1971 yılında basılmış olan "Armoni" başlıklı kitabının bölümleri ve konuların akış şekli aşağıdaki gibidir:

**Tablo 4.** A. Stepanov'un "Armoni" Kitabındaki Konuların Bölümlere Göre Dağılım Şekli

| I. Bölüm   | II. Bölüm  | III. Bölüm  |
|--|--|---|
| <p><b>Giriş:</b> Müziksel İfade ve Form Açısından Armoninin Önemi.</p> <p><b>I. Kısım:</b> Armoninin Temeli.</p> <p>1. Ünite: Akor Kuruluşları;</p> <p>2. Ünite: Diyatonik Mod İçerisinde Akor Sistemi;</p> <p>3. Partilerin Yürüyüş Şekilleri;</p> <p><b>II. Kısım:</b> Tonalitede İşlevsel Sistem: Periyot Formunda Armoni.</p> <p>4. Ünite: Mod Derecelerinde Esas 5'li Akorları;</p> <p>5. Ünite: Mod Derecelerinde Kurulan 6'lı Akorlar;</p> <p>6. Ünite: Homofonik Tem Oluşumu. Periyot;</p> <p><b>III. Kısım:</b> Ezgi ile Armoninin Uyumu. Ezgi Armonizasyonu Örnekleri.</p> <p>Ünite 7: Ezgi Armonizasyonu:</p> <p>A – Genel Bilgiler;</p> <p>B – Ezgi Armonizasyonu Örneği;</p> <p>8. Ünite: Akor Dışı Sesler Kavramı;</p> <p>9. Ünite: Armoni Değişimi Sırasında Ezgi Partisinde Sıçrama Hareketi:</p> <p>A – Kenar Partilerin Yürüyüşü;</p> <p>B – Orta Partilerin Hareketi ve Akorların Serimi;</p> <p><b>IV. Kısım:</b> Kadans Bitişlerinin Temel Armonileri.</p> <p>10. Ünite: Dominant 7'li ile Kadans 6/4 akoru;</p> <p>11. Ünite: Kırık Kadans. VI. Derece Akoru;</p> <p>12. Ünite: II. Derece 6'lı Akoru;</p> <p>13. Ünite: II. Derece 6/5 Akoru;</p> <p>14. Ünite: Alterasyon İçeren Sudominant.</p> | <p><b>V. Kısım:</b> Diyatonik Sistemde Tonaliteler Arası Yakınlık Kavramı. Ton İçinde ve Geçişlerde Kullanılan 7'li akorlar:</p> <p>15. Ünite: Tonların Birbirlerine Göre Yakınlık Derecesi;</p> <p>16. Ünite: Dominant 7'li Akoru ve Çevrimleri:</p> <p>A – Partilerin Temel Hareketleri;</p> <p>B – Partilerin Serbest Yürüyüş Şekilleri. Atlama Hareketleri;</p> <p>17. Ünite: Tonaliteler Arası Geçişlerde Dominant 7'li Akoru ile Çevrimleri;</p> <p>18. Ünite: Yeden 7'li Akoru;</p> <p>19. Ünite: Tonaliteler Arası Geçişlerde Yeden 7'li Akoru;</p> <p>20. Dominant Akorlarında Eklenmiş Sesler;</p> <p>21. Ünite: II. derece 7'li Akoru;</p> <p>22. Ünite: Tonaliteler Arası Geçişlerde II. Derece 7'li Akoru;</p> <p>23. Ünite: Sudominant Akorlarında Eklenmiş Sesler;</p> <p>24. Ünite: Akorların Kromatik Yürüyüşleri. Kromatik Kırık Kadanslar;</p> <p><b>VI. Kısım:</b> Ezgiyi Destekleyen Armoni. Armonik Pedal.</p> <p>25. Ünite: Geçici Akorlar;</p> <p>26. Ünite: Yardımcı Akorlar;</p> <p>27. Ünite: Armonik Pedal;</p> <p><b>VII. Kısım:</b> Yakın Tonlar Arasında Geçiş ve Modülasyon. İki ve Üç Bölümlü Formlar Örnekleri.</p> <p>28. Ünite: Dominant Tonuna Geçiş;</p> <p>29. Ünite: Sudominant Tonuna Geçiş. Tonların Etkili Karşılaştırması;</p> <p>30. Ünite: Sade İki ve Üç Bölümlü Formlar.</p> | <p><b>VIII. Kısım:</b> Doğal Modların Armonik Sistemi. Modal Değişkenlik. Armonik Çeşitleme.</p> <p>31. Ünite: Majör'ün Diyatonik Sistemi;</p> <p>32. Ünite: Doğal Minör'ün Özellikleri. Frijyen Kadans;</p> <p>33. Ünite: Armonik Çeşitleme;</p> <p><b>IX. Kısım:</b> Akorların Anarmonik Eşleşmesi. Ani Modülasyon.</p> <p>34. Ünite: Dominant 7'li Akorunun Anarmonik Değeri;</p> <p>35. Ünite: Eksik 7'li Akorunun Anarmonik Değeri;</p> <p>36. Ünite: Ezgi Temelinde Ani Modülasyon;</p> <p><b>X. Kısım:</b> Majör-Minör ve Kromatik Sistemleri.</p> <p>37. Ünite: Majör-Minör;</p> <p>38. Ünite: Kromatik Sistem.</p> |



Stepanov'un "*Armoni*" kitabı, üç bölüm, on kısım ve 30 ünite içermektedir. Diyatonik sistemi esas alınarak kitabın I. Bölümünde akor çeşitleri, cümle, periyot ve buna bağlı olarak kadans cümlelerin oluşum şekilleri, ezgi armonizasyonu ile ilgili kural ve örnekler, Kadans 6/4 akorunun cümlede işlevi, II. ve VI. derece akorları gibi bilgilere yer verilmiştir. Kitabın II. Bölümünde tonalitelerin arasındaki yakınlık uzaklık kavramı, geçiş ve modülasyon kuralları, Dominant 7'li ve çevrimlerinin başka tonlara geçişinde rolü, geçici ve yardımcı akorlar, armonik pedal, VII. derece yeden 7'li ve Eksik 7'li akorların tonal geçişlerinde yeri hakkında bilgiler verilmiştir. "*Armoni*" kitabının son bölümünde *anarmoni*, kromatizm ve akorların *anarmonik* olarak eşleşme sonucunda oluşan ani modülasyon konuları yer almaktadır. Burada Stepanov'un armoni konularının form ile bağlantılı olarak işlenmesi hususu ön plana çıkmaktadır. Hem I. hem II. hem de III. bölümlerde cümle, periyot, sade 2 ve 3 bölümlü form, homofonik olarak tem tasarlama çalışması gibi konuların işlenmesi, Stepanov'un armonik kurallarını form unsurları ile iç içe incelenmesi, dolayısıyla birbirine dayanak oluşturma çabası olarak açıklanabilir.

1980 yılında A. Myasoyedov'un "*Armoni Ders Kitabı*" başlıklı armoni öğretisi yayımlanmıştır. Bu kitap, giriş bölümü, on ünite ve çok sayıda konu başlıklarını içermektedir. Armoni kavramı, akor, ezgi ve eşlik, dört partili anlatım gibi konular, kitabın giriş bölümünü oluşturmaktadır. Beşli akorların kuruluşu, akorların birbirlerine bağlantı türleri, Majör ve minör, mod içerisinde akorların işlevi kavramı, ezgi ile bas partilerinin armonizasyon yöntemleri, zincirleme akor yürüyüşleri gibi konular "*Beşli Akorlar*" alt başlığı altında birleşmiştir. "*Akor Çevrimleri*" başlığı ile altılı ve 6/4 akorları, bu akorların diğer akorlarla bağlantı şekilleri, ayrıca Kadans 6/4 akoru incelenmiştir. Kitapta, tonalitenin içerisinde kurulan tüm derecelerdeki 7'li akorlar ve çevrimleri, 9'lu akorlar "*Yedili ve Dokuzlu Akorlar*" başlığı altında birleştirilmiştir. "*Sudominant Grubunun Akorlarında Alterasyon*" başlıklı ünite 'de özellikle ikili Dominant, alterasyon hakkında bilgiler, "*Napoliten*" akoru gibi konular işlenmiştir. Birinci derece akraba tonlarına modülasyon ve geçiş, aşamalı ve uzak tonlara modülasyon, modülasyonu içeren marş armonik çeşitleri gibi konulara "*Geçiş ve Modülasyon. Tonaliteler Arası Akralık Dereceleri*" başlıklı ünite de verilmiştir. Akora yabancı sesler, gecikme, geçici ve yardımcı sesler, öncü ve armonik pedal ile ilgili bilgiler "*Akor Dışı Sesler. Armonik Pedal*" başlığı ile sunulmuştur. Ani modülasyon, anarmonik modülasyon, akorların anarmonik değeri ve modülasyonda yeri, *ellipsis* ve *elliptik* modülasyon ile ilgili konular "*Ani Modülasyon*" başlığı altında işlenmiştir.

Y. Tülin ve N. Privano tarafından hazırlanmış olan "*Armoni Ders Kitabı*" 1986 yılında Moskova'da basılmıştır. Bu kapsamlı armoni kitabı; giriş, iki bölüm, yedi kısım ve otuz üniteden oluşmaktadır. Kitabın sadece

giriş bölümünde ses sistemi, mod, akor kavramı, akor işlevleri, parti yürüyüşlerinin çeşitleri, müzikal yapı türleri, periyot ve cümle çeşitleri gibi konular ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Kitabın I. Bölümü altı kısımdan oluşmaktadır. Söz konusu bölümde diğer yayınlarda olduğu gibi *Diyatonik sistem* başlığı altında incelenmiş olan konular sunulmuştur. Bunlar; tonun esas akorları (temel durumunda ve çevrimleri), Dominant 7'li akoru ve çevrimleri, Kadans 6/4 akoru, geçici ve yardımcı 6/4 akorları, II. Derece 6'lı, 7'li akorları ve çevrimleri, VII. derece yeden 7'li akoru ve çevrimleri, marş armonik çeşitleri olarak sıralanmıştır. Kitabın II. Bölümünde ise ağırlıklı olarak alterasyon, kromatik sistem, *anarmonizm* ve modülasyon gibi konular incelenmiştir.

### Sonuç

İncelenen armoni öğretilerinin göze çarpan en önemli ortak özelliği; konuların en temelinden başlayarak giderek zorlaşan konulara doğru ilerleme prensibine göre oluşturulmasıdır. Armoni ile akor kavramlarından akor kuruluşları ve yürüyüş şekillerine, temel 5'li akor ve çevrimlerinden *anarmonizm* ve ani modülasyona kadar uzanan bilimsel içerikler aynı zamanda çeşitli örnekler ve alıştırmalar ile desteklenmiştir. Armoni öğretilerinin içerisinde yer alan örnekler bazı yayınlarda tanımlanmış kuralların teknik yansıması olarak, bazılarında ise çoksesli müzik eserlerinden alıntılanmış kesitler olarak yer almıştır. Bazı yayınlar ise her iki örnek çeşidine de yer vermiştir. Kitapları oluşturan bölüm ve *ünite*'lerin sonunda anlatılmış konular ile ilgili uygulamaya yönelik bir takım pekiştirme egzersizlerine de yer verilmiştir. Genelde öğretilerde yer alan bu egzersizler, yazılı ödevler ve piyanoda uygulanacak alıştırmalar olarak iki şekilde sunulmuştur. İncelenen yayınların yazarları, kendi bilimsel içeriklerinde armoni ile ilgili sadece kuramsal, nazari bilgilere yer vermekle yetinmeyip uygulamaya ve pekiştirmeye yönelik öğrenim sürecini de destekleyecek bir takım materyal ve örnekleri entegre etmişlerdir. Ancak bu şekilde, konuları kavrayarak ve hemen uygulamaya koyarak bireyde armonizasyon kabiliyetinin geliştirilebileceğine inanmışlardır. Rus armoni öğretilerini oluşturan besteci ve armoni bilimcileri tarafından benimsenen ve yıllar boyunca yaygınlaşan bu anlayış sayesinde, Rusya ve eski Sovyet Birliği ülkelerinde evrensel armoni eğitiminde önemli bir standart yakalandığını söylemek mümkündür. Bu çalışmada incelenen armoni öğretilerinin dışında çok sayıda diğer yayınlar da kayda değer sayı ve kalitede mevcuttur. Bunlar, armonik analiz metotları, ezgi ve bas partilerinin armonizasyonuna yönelik tasarlanmış çeşitli yazılı alıştırmaya metotları, piyanoda uygulama egzersizlerini içeren yayınlar, akor yürüyüşleri ve modülasyon konularını işleyen şifre çözümü ödev kitapları, marş armonik çeşitlerini piyanoda uygulamalarına yönelik tasarlanmış kılavuz metotlar, armoniyi form bağlamında inceleyen yayınlardır. Armoni öğrenimine yönelik Rus ekolünün yıllar boyunca oluşturduğu bu

zengin kaynak havuzu şüphesiz bir model niteliğine ulaşmıştır.

Daha önce belirtildiği üzere, Rus ekolünün armoni öğretilerinin gelişmesi Alman ekolünün armoni konusunda çalışmalarının Rusça'ya çevrilmesi ile başlamıştır. Dolayısıyla Rus ekolünün armoni öğretilerinde bazı terminolojik kavramlar ve isimlendirme yöntemi Alman örneklerinden kaynaklanmıştır. Örneğin ses yüksekliği ve tonların isimlendirilmesi Alman sistemine göre yapılmıştır. Do sesi *C*, Sol sesi *G*, Fa sesi *F* olarak isimlendirilmiştir. Tonalite isimlendirilmesinde ise Majör için *Dur*, minör için *moll* kullanılmıştır (Do Majör tonu için *C Dur*, Sol Majör tonu için *G Dur* isimlendirme yöntemi uygulanmıştır). Bu isimlendirme şekline özellikle Çaykovski'nin kitabında rastlanmaktadır. Daha sonra aynı isimlendirme yöntemine İ. Dubovski ve ekibinin “Brigadny”/“Armoni Ders Kitabı”, A. Myasoyedov'un “Armoni Ders Kitabı”, Y. Tülin ve N. Privano'un “Armoni Ders Kitabı”, hatta 2008 yılında basılmış olan E. Abızova'nın “Armoni” gibi yayınlarında da başvurulduğu gözlemlenmektedir.

Rus ekolünde mod kavramı, derecelerin işlevsel hiyerarşisini belirleyen bir husus olarak görülmüştür. Tonalite ise, modun ses perdelerindeki pozisyonunu ifade eden bir olgu şeklinde tanımlanmıştır (Starostin, 2002). İncelenmiş olan armoni öğretilerinde akorların isimlendirilme şeklinde iki farklı yöntem uygulanmıştır:

1. – Akorların yalnız mod/dizi içerisinde yerlerine göre isimlendirilmesi (I., IV., V.)

2. – Akorları hem işlevine, hem mod içerisinde yerlerine göre isimlendirilmesi (T, S, D, II., VI., VII.)

Örneğin Rimski-Korsakov, kendi “Armoninin Pratik Ders Kitabı”nda akorların isimlendirilmesinde 1. yöntemi kullanmıştır. Dubovski ve ekibi ise akorları 2. yöntemi uygulayarak tanımlamıştır. Myasoyedov, Tülin ve Privano, akor şifrelemesinde 1. yöntemi kullanırken; Çaykovski'nin yalnız akorların durumu ile ilgili (temel durum ve çevrimler) bir şifreleme yöntemini uyguladığı görülmüştür.

Çaykovski'nin armoni öğretilerinde göze çarpan bir diğer husus, akorların yazılış şekli ile ilgilidir. Çift dizekte yalnız bas partisi tek başına en alta yazılırken, diğer üç parti üst üste Sol anahtarını içeren dizekte yazılmaktadır. Bu husus Çaykovski'nin “*sürekli bas*” (*Basso Continuo*) kültüründen etkilendiğinin göstergesi olarak açıklanabilir. İncelenen tüm diğer armoni öğretilerinde üst ve alt dizekler ikişer parti içermektedir.

Bir diğer husus, Rus ekolünün armoni öğretilerinde Kadans 6/4 akoru ile ilgili olgunlaşan kavram sistemidir. Çaykovski dışında, hemen hemen tüm yazarlar Tonik akorunu son çevrimini Kadans 6/4 akoru olarak nitelendirirler. Çaykovski ise bu akora I. Derece 6/4 akoru isim atfeder. Fakat

bu akorun kadans cümlesinde yer almasına da dikkat çeker. Kadans 6/4 akorunun cümlelerin bitiş kısımlarında ölçünün kuvvetli zamanına denk getirilerek yer alınması, Dominant 7'li akorundan önce gelmesi gibi hususlara kimi çalışmalarda bir paragraf, kimi çalışmalarda ise *ünite*'ler ayrılmıştır. Fakat bu akorun kendine özgü ismin, kullanım şekli ile alanının var oluşu hususu, incelenmiş olan açıklama ve örneklerden net olarak anlaşılmaktadır.

Rus ekolünün armoni kitaplarında kadans çeşitleri ile ilgili verilen bilgilerde ortak bir anlayışın sürdürülmesi söz konusudur. Belki bu anlamda sadece Çaykovski'nin kırık kadans ile ilgili görüşü bir fark oluşturmaktadır. Çaykovski'ye (1874/1957) göre K6/4 ile D7 akor yürüyüşünün tonik akoru ile sonlandırılmayıp başka bir akor tercihinde bulunduğu ortaya kırık kadans olgusu çıkar. Fakat Rimski-Korsakov ile Rus armoni biliminin tüm diğer temsilcileri kırık kadansın tanımında K6/4 – D7 akor yürüyüşünün bitişindeki VI. derece akorunun belirleyici rolü üzerinde vurgu yaparak, çeşitli müzik örnekler ile desteklenen bu fikrin böylece kesinleşmesi ve yaygınlaşmasını sağlamışlardır.

İkili Dominant kavramına Rimski-Korsakov'un armoni öğretisinde rastlanmıştır. Rimski-Korsakov (1886/1937) bu kavrama "*Yanltıcı*" Dominant adını atfetmiştir (s.118). Aynı terminoloji Tülin ve Privano'da da (1986) söz konusudur (s. 256). Dubovski (1955/1973) öncülüğünde oluşturulan "*Brigadny*" kitabında aynı kavram İkili Dominant olarak tanımlanmıştır (s. 201). Rus ekolünün diğer temsilcilerinden olan Myasoyedov (1980) aynı akora İkili Dominant ismini vermiştir (s. 124).

Armonide *ellipsis* kavramına ilk Rimski-Korsakov'un (1886/1937) kitabında rastlanmaktadır. Fakat burada *ellipsis* yerine "*Yanltıcı Akor Yürüyüşleri*" terimi kullanılmıştır (s. 128). Modülasyon konusunun devamı olan *ellipsis* incelenen öğretilerden sadece bir kaçında yer almıştır. Bunlardan konuya ayrılan önemine göre "*Brigadny*" ve Myasoyedov'a ait olan armoni öğretisi ön plana çıkmaktadırlar.

Modülasyon konusu, incelenen tüm kitaplarda önemli bir yere sahiptir. Hemen hemen incelenmiş olan bütün armoni öğretilerinde bu konu öncelikle tonalitelerin birbirlerine göre yakınlık-uzaklık derecesi tespit edilmesi ile başlar. Çaykovski'nin armoni öğretisinin bu konuya yaklaşım biçimi ilginç bir istisnai durumu ortaya koyar. Çaykovski, kitabında tonun ana akorlarının tanımlamasını yaptığı bölümünde, tonların arasındaki yakınlık veya akrabalık derecesini tespit eder. Böylece, akorların kuruluşlarını, tonalitenin içerisinde işlevinin tanımlandığı sırada akorların atfedildikleri tonların akrabalık derecesi de belirtilmiştir. Kitabın diğer bölümünde ise modülasyon ayrıntılı bir şekilde anlatılmamıştır. Bu duruma incelenmiş armoni öğretilerinden yalnız Çaykovski'ye ait "*Armoninin Kısa Ders Ki-*

tabı”nda rastlanmıştır. Modülasyon konusu; çok kapsamlı bir konu olarak armoni alanında Kısa teknik düzeyin belirli bir aşamaya gelmesi ön koşulunu içerdiği için, incelenen yayınların genelde ikinci veya üçüncü bölümlerinde yer almıştır. İlk önce yakın tonlar, daha sonra uzak tonlar arasında modülasyon yöntemleri anlatılmıştır. Ayrıca bu yayınlarda bazı akorların *anarmonik* eşleşmesi neticesinde oluşan modülasyon olanakları ele alındığını, ani modülasyon konusunun da geniş bir şekilde incelendiğini görmek mümkündür.

Sonuç olarak, Rus ekolü üslûbunu sergileyen armoni öğretilerinde aşağıdaki prensipler tespit edilmiştir:

1. – Armoni öğretilerinde bilimsel içeriğin belli başlı konular ile temsil edilmesi. Bu, temel niteliğinde olan konuların müzik pratiğinde oluşmuş kurallar ve istisnalar kapsamında incelenmesi.

2. – Bahsi geçen her yeni konunun pekiştirilmesini hedefleyen ödevlerin verilmesi. Bu ödevlerin bir kısmının yazılı olarak, bir kısmının ise “piyanoda uygulamalar” şeklinde sunulması.

3. – Öğretilerde belirgin bir armoni terminolojisinin kullanılması. Bu terminolojinin yazardan yazara değişkenlik gösterebilmesi hususunun armoni biliminin belli başlı kavramların isimlendirilmesinde her hangi bir çelişkiye yol açmaması ve dolayısıyla bir “çeşitlilik” olarak kabul görmesi

4. – Armoninin müzikal yapısındaki rolü üzerinde durulması. Form ve strüktür ile doğrudan anlamsal köprünün kurulması ve armonik cümle çeşitleri içerisinde akor yürüyüşlerini incelenmesi. Bu konuda uluslararası çoksesli müziği eserlerinden referans alınması.

5. – Armoni öğreniminde başlıca konuların (5’li akorlar, tonalite, akor bağlantı şekilleri, Majör-minör sistemi, modülasyon, alterasyon, geciktirme, yardımcı ve geçici sesler, kromatizm-alterasyon, anarmonizm) yer alması zorunluluğun belirgin bir şekilde öne çıkması.

## KAYNAKLAR

- Abızova, E. (2008). *Гармония*. Muzıka Yaıınevi
- Cumanova, L. (2016). Традиции Московской Школы Гармонии в Центральной Музыкальной Школе (Вопросы Методики Преподавания Предмета). [Merkezi Müzik Okulunda Moskova Armoni Ekolü Geleneği (Armonide Eğitim Yöntemlerinin Problemleri)]. *Журнал Общества Теории Музыки*, 1 (12): <http://journal-otmroo.ru/node/7> adresinden 31 Ekim 2021 tarihinde alınmıştır
- Çaykovski, P. (1957). *Краткий учебник гармонии*. Moskova Devlet Müzik Yayınları (1874)
- Dubovski, İ., Yevseyev, S., Sposobin, İ., Sokolov, V. (1973). *Учебник гармонии* (4. Baskı) Muzıka Yaıınevi. (1955)
- Myasoyedov, A. (1980). *Учебник гармонии*. Muzıka Yaıınevi.
- Rimski-Korsakov, N. (1937). *Практический учебник гармонии* (16. baskı) Moskova Devlet Müzik Yayınları (1886)
- Rimski-Korsakov, N. (1996). Kuramsal Ve Uygulamalı Armoni ( A., Ataman, Çev.).İzmir. (Orijinal Eserin Basım Tarihi 1886)
- Starostin, İ. (2013). *Московская Школа Преподавания Гармонии. Вопросы Истории и Методики*, (005051356) [Doktora Tezi Özeti, Moskova Konservatuvarı]: Человек и Наука. <https://cheloveknauka.com/v/377129/a/?#?page=25> adresinden 12 Kasım 2021 tarihinde alınmıştır.
- Stepanov, A. (1971). *Гармония*. Muzıka Yaıınevi.
- Tülin, Y., Privano N. (1986). *Учебник гармонии*. Muzıka Yaıınevi.

## ***BÖLÜM 5***

### **SOLFEJ EĞİTİMİNDE GÖRSEL VE İŞİTSEL UYGULAMALARIN MÜZİKSEL OKUMA BECERİSİNE ETKİSİ<sup>1</sup>**

*Levent ÜNLÜ<sup>2</sup>  
Turan SAĞER<sup>3</sup>*

1 Bu çalışma Prof. Dr. Turan Sağer danışmanlığında “Ünlü, L. (2019). Solfej Eğitiminde Görsel ve İşitsel Uygulamaların Müziksel Okuma Becerisine Etkisi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya” başlıklı Doktora tezinden türetilmiştir.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Erzincan/Türkiye. E-posta: lunlu@erzincan.edu.tr/ Orcid: 0000-0002-4365-628

3 Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Müzik Toplulukları Anasanat Dalı, Orcid: 0000-0002-1059-678X

## GİRİŞ

Solfej müziksel seslerin (notaların) isimleriyle, süreleriyle, el vuruşlarıyla nüans işaretleriyle, ton içindeki derecelendirmesi ve etkisel karakteri ile yatay ve dikey aralıkların dizi içindeki anlamlarını duyarak-bilerek bireysel ve toplu olarak okunduğu tonal, atonal veya makamsal nota okuma çalışmalarının yapıldığı zihinsel-bedensel-müziksel bir aktivitedir (Baş, 2015, s. 25). Solfej, “Bir notayı ilk görüşte okuma (deşifre) ya da kulak eğitimi çalışmalarında kullanılan bir adlandırma sistemi” (Karolyi, 1996, s. 184), “Müzik sesleri yükseklik, süre, güç ve renklerine göre birbirinden ayırt edilir” (Hacıev, 2016, s. 9), “nota isimlerini kullanarak ve bunların doğru seslerini vererek okuma; bir tür nota isimleriyle şarkı söylemek” (Feridunoğlu, 2014, s. 27), “Herhangi bir müzik yazısını süre, yükseklik, ritimleri ile birlikte seslendirmeye müziksel okuma (solfej)” olarak tanımlanmaktadır (Özçelik, 2010, s. 6).

Solfej eğitimi, müzik eğitiminin temeli boyutlarından birini oluşturmaktadır. Müzik eğitimi alan bireylerin eğitim ve meslek yaşantıları boyunca müziği doğru bir şekilde anlayıp aktarabilmeleri için müziksel işitme, okuma ve yazma alanlarında iyi düzeyde eğitim almaları gerekmektedir (Öztürk, 2010, s. 1).

Geleneksel öğretim yöntemlerinin yanı sıra çağdaş ve modern öğretim yöntem ve teknikleri eğitim ve öğretimin her alanında olduğu gibi müzik eğitiminde de kullanılmaya başlanmıştır. Müzik eğitimi alanında yapılan teknolojik her yenilik, bilginin öğrenilmesini ve anlaşılabilir olmasını kolay hale getirerek, bu alandaki seviyeyi daha yüksek düzeye ulaştırmaktadır.

Müzik eğitimi ve öğretimi alanında oluşturulan lisans programları incelendiğinde derslerin birbiriyle bağlantılı ve birbirini etkilediği görülmektedir. Bu program içerisinde yer alan müziksel işitme, okuma ve yazma eğitimi, müzik eğitiminin temel unsurunu teşkil etmektedir. Müziksel işitme, okuma, yazma becerileri müzik biliminin ve müzik eğitiminin bütün boyutlarında seslerin anlamlandırılması ve duyuşsal olarak kavratılmasında önem taşımaktadır.

Dolayısıyla; notaların işitilerek seslendirilmesi, çalgıda icra edilen eserin veya bir şarkıcı tarafından okunarak söylenen ezginin, doğru nüanslarla ve temiz duyurulmasını sağlamaktadır. Notaların sadece isimlerinin öğrenilerek sade bir şekilde söylenmesinin aksine, seslerin müzikal boyutta seslendirilerek söylenmesi, müzik eserlerine anlamsal olarak duyulara hitap eden bir düşünce katmaktadır. Dolayısıyla seslerin müzikal olarak seslendirilmesi ancak doğru ve temiz bir nota eğitimi olan solfej eğitimi ile sağlanmaktadır.



Geleneksel öğretim modelinin aksine müzik eğitimi özel öğretim yöntemleriyle bir bütün olarak gerçekleştirilecek olan teknolojik olarak da bilgisayar destekli görsel ve işitsel uygulamaların kullanılmasının, nota seslerinin anlamlandırılmasında ve solfej eğitiminin etkin ve kalıcı olarak öğrenilmesinde fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Eroğlu (2021) göre, solfej öğretiminin farklı yönlerden araştırılarak, solfej eğitimi veren öğretim elemanlarının motivasyon düzeyinin yükseltilmesi konusunda yapılacak çalışmaların, müzik eğitiminin genel başarısının artırılmasında önemli rol oynayacağını belirterek; Öğretim elemanlarının, farklı solfej sistemleri ve öğretim yöntemleri üzerinde çalışarak, uygulamakta oldukları öğretime dahil etmelerini vurgulamıştır (s. 353).

Öğretmenler bazen belirli bir seviyeye ulaşmış fakat ötesine geçemeyen öğrencilerle karşılaşmaktadır. Eğitimde algısal öğrenmenin üç temeli olan: görsel, işitsel ve kinestetik modalitesi öğrencilerin etkili öğrenmesine yardımcı olabilir. Öğrenciler algısal yönlerini güçlendirecek şekilde eğitim aldıklarında, zayıf algısal becerilerini geliştirebilir ve daha çok yönlü öğrenebilirler. Bu nedenle, çocuğun küçük yaştaki üç algısal yönünü kullanılmasının sağlanması, verimli ve bütünleşmiş müzik eğitimi alması yönünde çok önemlidir (Tang, 2017, s. 1).

İnsanların öğrenme stilleri incelendiğinde, % 10'unu okuyarak, % 20'sini işiterek, % 30'unu görerek, % 50'sini hem görerek hem de işiterek, % 70'ni anlatarak, % 90'nını hem anlatarak hem de yaparak öğrendiği bilgiyi kalıcı hale getirerek öğrenmeyi gerçekleştirdiği görülmektedir (Cuban, 2001; Aktaran,Shabiralyani vd., 2015, s. 226).

Solfej eğitiminde notaları tanıyıp müzikal olarak seslendirilmek yani sesi doğru olarak verebilmek için yeterli derecede bireysel ses eğitimi almak gerekmektedir. Çünkü solfej yapılırken zihinsel olarak seslerin düşünülmesi yetmemekte ayrıca ses çıkaran organların doğru kullanılması da önem taşımaktadır. İyi bir bedensel duruş, doğru nefes alma teknikleri solfej eğitimini verimli hale getirecek ve seslerin temiz söylenmesini ve dinleyiciye doğru duyurulmasını sağlayacaktır.

Yapılan tıbbi araştırmalar ve bulgular doğrultusunda kulağın fizyolojik yapısı incelendiğinde, insanın kendi sesini algılama ve duyma boyutunda farklılıkların olduğu görülmektedir. İnsan kendi sesini hava yoluyla duymasına rağmen, derinlemesine ve akustik olarak kemik yoluyla duyduğu anlaşılmaktadır.

Sarıgül (2017), kişinin kendi sesi hem kulaktan diğer seslerle aynı şekilde duyulurken aynı zamanda sesi oluşturan diğer kaynaklar yani ses telleri, rezonans boşlukları ve kemikler tarafından da algılandığını ve böylece kişinin kendi sesi hem dışsal hem de içsel şekilde duyduğunu, bu da kişinin

herhangi bir kayıttan dinlediği kendi sesini, işittiğinden farklı olarak algılamasının temel sebep olduğunu ifade etmektedir. Önay (2014) göre, insanın kendi sesinin, kayıttan duyulandan farklı algılanmasının sebebinin de yine hava yoluyla yani dışsal şekilde ve organlar yoluyla yani içsel şekilde gerçekleşen iki tür duyumdan kaynaklı olduğunu, böylece bir kayıttan dinlenen ses sadece dışsal olarak algılandığında insanın kendi sesi kendisine farklı geldiğini belirtmektedir.

Yapılan araştırmalar ayrıca kişinin sağ ve sol kulaklarının da birbirine oranla farklı desibeller de duyduğunu, sağlıklı ve solak olan insanlar arasında bile işitme yönünde farklılıklar olduğunu ortaya koymaktadır. Dane (1992) araştırmasında sağlıklı ve solaklar kişilerde kemik ve hava yoluyla işitme süreleri açısından tüm gruplardaki bireylerin sağ ve sol kulak kemik ve hava yoluyla işitme sürelerinin aynı olduğu çıkmıştır. Solaklarda sağ kulak kemik yolu ile işitme süresi sağlıklılardan sınırdan anlamlı düzeyde yüksek, hava yoluyla işitme süresi ise solaklarda sağlıklılardan anlamlı düzeyde yüksek olduğunu, ayrıca; sol kulak kemik ve hava yoluyla işitme sürelerinin solaklarda sağlıklılardan anlamlı derece de yüksel olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Solfej eğitimi ile ilgili yapılmış çalışmalar ve yayınlar incelendiğinde, solfej eğitiminin ülkemizdeki ve dünyada kullanılan öğretim yöntemleri, müziksel işitme-okuma-yazma derslerinde kullanılan kaynak kitaplar ve teknolojik yaklaşımlar, mesleki müzik eğitimi kurumlarında müziksel işitme-okuma-yazma dersi alan öğrenci ve eğitimcilerin derse bakış açısını temel alarak gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu çalışmalar doğrultusunda solfej eğitimine yeni eğitim modelleri kazandırılmaya çalışılarak geleneksel solfej eğitimi modelinin geliştirilerek yeni düşünceler ortaya konmaya çalışılmıştır. Fakat yapılan bu çalışmaların sorunları çözmediği, işitmenin kısmen geliştirdiği, solfej eğitimine yeni bir boyut kazandırmadığı, bilgisayar ve ses sistemleri teknolojisine kısmen bir giriş yapılarak yeteri kadar kullanılmadığı görülmektedir.

Diğer ülkelerdeki yayınlar ve çalışmalar bakıldığında solfej eğitiminin müziğin özel yaklaşımlarının hala kullanıldığı, çarpıcı bir yenilikte yeni bir yaklaşımın olmadığı, solfej eğitiminin değil de daha çoğunlukta seslerin algılanması, beyinde somutlaştırılarak seslerin nota olarak tanınması boyutunu geçmediği görülmektedir. Dolayısıyla, solfej eğitiminin geleneksel öğretim modelinin dışına çıkmadığı anlaşılmaktadır.

Solfej eğitiminde görsel ve işitsel uygulamaların bir arada kullanılarak yapılan çalışmanın, bilgisayar teknoloji ile iç içe olması nedeniyle öğrenci de dikkat uyandıracığı, Solfej Eğitimi ve öğretiminin geliştirilmesi amacıyla yazılan bilgisayar programlarının kullanılması yoluyla görsel ve işitsel duylara etki bırakıp öğretimin kalıcılığını sağlayacağı bakımından, ça-

lışmanın solfej eğitimine yeni bir boyut kazandıracağı düşüncesiyle önem taşımaktadır.

### **Problem Durumu**

Müzik alanın herhangi bir bölümü ile ilgilenen bireylerin bakış açısı genel, amatör veya mesleki müzik eğitimi yönünde olabilir. Bu değişkenliğe karşın müzik eğitiminin en temel dersi olan “Müziksel İşitme Okuma Yazma” dersinin öğretim ve öğrenme süreci, öğrenci davranışlarında belirlenen istedik değişimleri gözlemleyip görebilmek için öğrenme ve öğretme yöntemlerinin uygun niteliklerde olması gerekmektedir. İlgili dersin öğretim programında belirtildiği gibi bireysel öğrenmelere önem veren bir öğrenme ortamı sağlanması öğrenci başarısında önemli bir şekilde etkileyeceği düşünülmektedir.

Bu doğrultuda araştırma; teknolojik yaklaşımların bireylerin yaşantılarda bilgiyi öğrenme veya öğretme süreçlerine önem taşıyarak, solfej eğitiminde görsel ve işitsel uygulamaların müziksel okuma becerisine etkisi, müzik eğitimi boyutunda bir etki oluşturup oluşturmayacağını belirlemek üzere tasarlanmış ve araştırmanın problem cümlesi ve alt problemleri şu şekilde oluşturulmuştur.

### **Araştırmanın Problem Cümlesi**

“Solfej Eğitiminde Görsel ve İşitsel Uygulamaların Müziksel Okuma Becerisine Etkisi Ne Düzeydedir?” şeklinde oluşturulmuştur.

### **Araştırmanın Alt Problemleri**

1. “Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma” becerilerinde anlamlı bir farklılık var mıdır?
2. “Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme” becerilerinde anlamlı bir farklılık var mıdır?
3. “Parçayı Akıcı Bir Biçimde (Duraksamadan) Okuma” becerilerinde anlamlı bir farklılık var mıdır?

### **Araştırmanın Amacı**

Müziksel İşitme Eğitimi alan öğrencilere, solfej okumanın öğretilmesi bağlamında “Görsel ve İşitsel” uygulamalama ile ezgi seslerinin İnici-çıkıcı olarak doğruluğunu gösterip, seslendirilen ezgilerin referans monitörleriyle bireye kendi sesi duyurularak yapılan solfejin doğru algılanması sağlanarak, bilgisayar destekli olarak solfej eğitimine yeni öğretim yöntemleriyle eğitici ve öğretici yeni yaklaşımlar sunmaktır.

## YÖNTEM

### Araştırmanın Modeli ve Deseni

Bu araştırmada, eğitim ve sosyal bilimler alanında birden fazla veri toplamak ve elde etmek amacıyla “Karma Desen” yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın modelini, Nicel olarak; gerçek deneme modeli ve bu modelin içinde bulunan öntest-sontest kontrol gruplu model, nitel olarak ise; katılımcılara yapılandırılmış açık-uçlu görüşme tekniğiyle, elde edilecek verilerin yorumlanması yoluyla araştırma sonuçlarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Creswell (2006) göre, karma desen yaklaşımının, bir araştırmada nicel ve nitel uygulamaların birlikte kullanılarak bulguların sağlanması ve bu bulguların analiz edilmesiyle problemin daha iyi kavranıldığını söylemektedir (Aktaran, Baki ve Gökçek, 2012, s. 2).

Howitt (1997) göre, öntest-sontest kontrol gruplu desenler, eğitim ve sosyal bilimler alanında yaygın olarak kullanılan karışık desen türüdür. Araştırmaya katılan bireyler, deneysel işlemde önce ve sonra bağımlı ya da bağımsız değişkenle ilgili olarak uygulamalı teste tabi tutularak ölçülür. Bununla beraber, farklı deneklerden oluşan deney ve kontrol gruplarının ölçümlerinin karşılaştırılmasıyla bu desenler birbirleriyle ilişkisizdir (Aktaran, Büyüköztürk vd., 2011, s. 19)

Araştırmada katılımcılar basit tesadüfî örnekleme yönteminin random tekniği ile seçilerek oluşturulmuştur. Denekler müziksel işitme-okuma-yazma I ve II dersini almış 40 kişiden oluşan lisans 1. sınıf öğrencilerine uygulanacak olan deneysel çalışmanın yönergesi, amacı ve önemi anlatılarak, çalışmaya katılmak isteyenlerin onayı alınmıştır. Deneysel çalışma, gönüllük ilkesiyle 40 kişiden oluşan sınıftan 28 öğrencinin katılımıyla gerçekleştirilmiştir.

Her bir örnekleme birimini eşit seçilme olasılığı vererek (seçilen birim seçilme olasılığının geriye kalan birimler için değişmemesi için havuza geri konularak) seçilen birimlerin örnekleme alındığı yöntem basit seçkisiz örnekleme adı verilir. Burada her bir örneklem birimine eşit seçilme olasılığı verilmesinin anlamı örneklem uzayda her bir örneklemin eşit olasılıkla seçilmesidir (Çıngı, 1994; Aktaran, Büyüköztürk vd., 2017, s. 88)

Bu örnekleme yönteminde evrendeki tüm birimler, örneğe seçilmek için eşit ve bağımsız bir şansa sahiptir. Diğer bir deyişle tüm bireylerin seçilme olasılığı aynıdır ve bir bireyin seçimi diğer bireyin seçimini etkilememektedir. Temsil edici bir örneklemin seçiminin geçerli ve en iyi yolu seçkisiz örneklemdir. Hiçbir teknik, temsil edici bir örneklem oluşturmayı garanti etmez. Bununla birlikte seçkisiz örnekleme yöntemlerinin temsillliği sağlamada diğerlerinden çok daha güçlü olduğu ifade edilebilir. Basit seçkisiz örnekleminin yapılabilmesi için evren birimlerinin bilinmesi ve

listelenmesi gerekir. Daha sonra karşılaştırılan örneklem büyüklüğüne ulaşmaya kadar listeden birim seçilmelidir (Büyüköztürk vd., 2017, s. 88).

Araştırmanın nitel bölümünde ise, yapılandırılmış olarak hazırlanmış açık uçlu sorular ile araştırmanın katılımcılar üzerinde ne gibi bir etki yarattığı, katılımcının görsel ve işitsel uygulama yöntemi ile solfej okumasını geliştirip geliştirmediği sorularak, uygulanan yöntem hakkında dönüt alınmaya çalışılmıştır. Buradaki amaç, uygulanan yöntemin sadece nicel veriler ile değerlendirilmesi değil aynı zamanda katılımcıda bıraktığı fiziksel ve zihinsel duyarlar üzerinde anlamlı bir farkın olup olmadığı konusunun da irdelenmesidir.

Bu amaç doğrultusunda;

1- Bu çalışma yöntemi görsel olarak solfej okumanın düzeyi açısından sizi nasıl etkiledi?

2- Bu çalışma yöntemi kendi sesinizi duyarak seslendirdiğiniz solfejlere anlamınıza yardımcı oldu mu?

3- Bu çalışma yöntemi solfej okumanın öğretimi açısından etkili mi?

Soruları ile geri dönüt alınmaya çalışılmıştır.

Yapılandırılmış açık uçlu görüşmeler, önceden belirlenmiş soru biçimi olup, aynı tür, içerik ve biçimdeki soruların görüşmecilerin tümüne sorularak ilgili araştırma konusuyla ilgili elde edilecek verilerin en aza indirgenmesi amaçlanmaktadır (Kümbetoğlu, 2008, s. 76).

Uygulanan deneysel çalışmada, öntest-sontest değerlendirme aşamalarının yapılabilmesi, solfej ve alıştırmaların seçilmesi, Haftalık ders planının uygulanan çalışmaya uygunluğu için görüşlerinin alınabilmesi için uzmanlar belirlenmiştir. Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma eğitimi dersi veren alanında beş uzman eğitimci belirlenmiş ve uzman olup değerlendirme konusunda görüşleri alınmıştır.

Deney ve kontrol gruplarının oluşturulması, öntest-sontest değerlendirilme aşamalarının yapılabilmesi; uzmanların, katılımcıları müziksel okuma (solfej) performans değerlendirmesini ölçebilmeleri için, Özdemir’in (2012), “Müziksel Okuma (Solfej) Performans Testi Tasarımı” adlı doktora tezindeki hazırlanmış olduğu, geçerlilik ve güvenirlik testi yapılmış, müziksel okuma (solfej) için performans değerlendirme ölçeği kullanılmıştır.

Müziksel okuma (solfej) performans değerlendirme ölçeğinin uygulanacak olan araştırmaya yönelik uygunluğunun değerlendirmesi, deneysel çalışma yöntemi içerisinde deneklere uygulanacak olan öntest ve sontest solfejlerinin seslendirilmesine yönelik geçerliliğini belirlenmesi ve deneysel yöntem içerisinde kullanılacak öğretim materyallerinin uygunluğu açı-

sından uzmanların görüşüne sunularak gözden geçirilmiştir. Bunun için, Uzman Değerlendirme Formu hazırlanarak uzmanların görüşleri alınmıştır.

Araştırmanın bu boyutu olan betimsel kısmında ise, genel tarama (literatür taraması) yapılarak araştırmanın öntest–sontest solfejleri ve uygulamada kullanılacak alıştırma solfejleri seçilmiştir. Seçilen solfejler, müzik öğretmenliği lisans programı müziksel işitme okuma yazma I ve II ders içeriği kapsamında arızasız majör ve minör, bir bemollü-bir diyezli, iki bemollü-iki diyezli majör ve minör dizilerindeki solfejlerin seslendirilip öğrenilmesini ön görmektedir.

Öntest–sontest uygulamasında seslendirilmek için Türkiye’deki mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda müziksel işitme, okuma ve yazma dersi öğretimi sürecinde kullanılan Albert LAVIGNAC tarafından yazılan solfejinden seçilmiştir. Öntest ve sontest deneysel işlem sürecinde deneklere uygulamak üzere Albert LAVIGNAC 2-A kitabından Do majör tonunda 1 nolu solfej seçilmiştir.

### **Çalışma Grubu**

Bu araştırmanın çalışma grubu 2017-2018 Akademik yılı Eğitim ve Öğretimi döneminde Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitimi Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim dalında lisans 1. sınıf müziksel işitme okuma yazma eğitimi I ve II dersini almış 40 öğrencinin deneysel çalışmaya gönüllülük esasına göre katılmak isteyen 12’si deney grubu, 12’si ise kontrol grubunda olan 24 öğrencinin katılımıyla oluşturulmuştur.

### **Veri Toplama Araçları**

Araştırmanın verileri, müziksel okuma (solfej) performans değerlendirme ölçeği kriter puanlarının toplanmasıyla meydana getirilmiştir. Bu ölçütler: 1. Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma, 2. Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme, 3. Parçayı Akıcı Bir Biçimde (Duraksamadan) Okuma doğrultusunda Özdemir (2012)’in, doktora tezinden meydana getirilmiştir. Veriler; katılımcıların kamera kaydına alınarak oluşturulan videoların usb’lere aktararak, konu alanı içinde beş uzman tarafından ölçüğe dayalı olarak değerlendirmelerinin puanlara dönüştürülmesi yoluyla sağlanmıştır. Ayrıca; katılımcılara görsel ve işitsel uygulama yönteminin solfej eserlerini Seslendirmedeki etkinliği ve öğretim boyutları hakkında hazırlanmış yapılandırılmış açık uçlu sorular ile görüşme yapılarak, katılımcıların verdiği cevapların yorumlanması yoluyla veriler elde edilmiştir. Açık uçlu soruların cevapları; öğretimin etkililiği teması yönünde, parçayı tonda kalarak seslendirme görsel ve işitsel teması yönünden, parçayı tonda kalarak seslendirme; görsel teması yönünde ise, parçayı akıcı bir biçimde

(duraksamadan) okuma alt problemleri ile ilişkilendirilip elde edilen veriler raporlaştırılmıştır.

### **Verilerin Analizi**

Araştırmanın amacına ve alt problemlerine uygun olacak şekilde, yapılan deneysel çalışmalara ilişkin veriler ilk önce bilgisayar ortamına aktarılarak gerekli düzenlemeler yapılmış; daha sonra istatistiksel çözümlerinin yapılabilmesi için bilgisayar paket programı ile analizler elde edilmiştir.

Alan uzmanı akademisyenler tarafından, “Müziksel Okuma (Solfej) Performans Değerlendirme Ölçeğine” doğrultusunda, deney ve kontrol gruplarındaki denekler için yapmış oldukları öntest-sontest puanlamalarının normal bir dağılım gösterip göstermediğinin belirlenmesi amacıyla Shapiro-Wilk normallik testi uygulanacaktır. Buradaki karar, eğer dağılım normal ise parametrik testler, dağılım normal değil ise non-parametrik testlerin kullanılması yönünde olacaktır. Deneysel işlem için kullanılan Lavingac 2/A 1 Nolu Shapiro- Wilk testi sonuçları verilmiştir.

Lavingac 2/A 1 Nolu solfejine ait jüri puanlarının normal dağılıp dağılmadığını belirlemeye yönelik yapılan Shapiro-Wilk Normallik Testi uygulanarak, önteste jürilerin verdiği puanların her bir ölçüte ait (p) değeri gösterilmiştir. Burada (0,05) anlamlılık düzeyine ve %95 güven aralığına göre (p) değerlerinin tümü ve çoğunun 0,05’ten küçük olduğu için deney ve kontrol grubu puanlarının önteste normal bir dağılım göstermediği söylenebilir.

İstatistiksel çözümlenelerde, eğer gruplar normal dağılım gösteriyorsa parametrik testler, eğer normal dağılım göstermiyorsa non-parametrik testler kullanılmaktadır. Yapılan normallik testinde “Lavingac 2/A 1 Nolu” solfejine ait jüri puanlarının normal dağılım göstermediği için, araştırmada, “Lavingac 2/A 1Nolu” solfejine yönelik ait olan istatistiksel hesaplamalarda non-parametrik testlerin kullanılmasına karar verilmiştir.

Verilerin analizinde her altı solfej içinde, non-parametrik testlerden Bağımsız örneklem grupları için Mann-Whitney U testi kullanılarak deney ve kontrol gruplarının öntest-sontest ortalamaları karşılaştırılarak ve öntest-sontest arasında fark olup olmadığına bakılmıştır. Bağımlı örneklem grupları için ise Wilcoxon testi kullanılarak deney ve kontrol gruplarının kendi içlerinde öntest-sontest ortalamaları karşılaştırılmış ve öntest-sontest arasında fark olup olmadığına bakılmıştır. Testler sonucunda veriler belirtilen istatistiksel testlere tâbi tutularak tablolaştırılmış ve yorumları yapılmıştır.

## BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde, deney ve kontrol gruplarının öntest-sontest puanlarına ilişkin bulgular ve deney grubuna sözel olarak sorulan açık uçlu soruların bulguları yorumlanmıştır.

### Birinci Alt Problem “Do Majör” Solfejinin Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma Ölçütüne Yönelik Bulgular ve Yorum

**Tablo 1.** “Do Majör” Solfejinin Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma Ölçütüne Yönelik Öntest-Sontest Ortalamaları Farklılığı Wilcoxon Z Testi Sonuçları

| Gruplar             | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | Z      | P    |
|---------------------|----|-----------------|--------------|--------|------|
| Deney Grubu Öntest  | 12 | ,00             | ,00          | -3,074 | ,002 |
| Deney Grubu Sontest | 12 | 6,50            | 78,00        |        |      |
| Toplam              | 24 |                 |              |        |      |

Tablo 1’de “Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma” ölçütüne yönelik deney grubundaki katılımcıların öntest-sontest puanları incelendiğinde, Z değeri -3,074 olarak  $p < ,05$  önemi açısından anlamlı bulunmaktadır. Deney grubundaki katılımcıların önteste göre sontestte, ölçüt becerisini daha fazla sağlamışlardır. Bu sonuç, deney grubundaki katılımcıların, öğrenme düzeylerini geliştirdiklerini göstermektedir.

**Tablo 2.** “Do Majör” Solfejinin Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma Ölçütüne Yönelik Öntest-Sontest Ortalamaları Farklılığı Wilcoxon Z Testi Sonuçları

| Gruplar               | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | Z      | P    |
|-----------------------|----|-----------------|--------------|--------|------|
| Kontrol Grubu Öntest  | 12 | 3,00            | 3,00         | -2,507 | ,012 |
| Kontrol Grubu Sontest | 12 | 5,78            | 52,00        |        |      |
| Toplam                | 24 |                 |              |        |      |

Tablo 2’de “Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma” ölçütüne yönelik kontrol grubundaki katılımcıların öntest-sontest puanları incelendiğinde, Z değeri -2,507 olarak  $p < ,05$  önemi açısından anlamlı bulunmaktadır. Kontrol grubundaki katılımcıların önteste göre sontestte, ölçüt becerisini daha fazla sağlamışlardır. Bu sonuç, kontrol grubundaki katılımcıların, öğrenme düzeylerini geliştirdiklerini göstermektedir.



**Tablo 3.** “Do Majör” Solfejinin Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma Ölçütüne Yönelik Öntest Ortalamaları Farklılığı Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Gruplar              | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | U      | P    |
|----------------------|----|-----------------|--------------|--------|------|
| Deney Grubu Öntest   | 12 | 11,00           | 132,00       | 54,000 | ,319 |
| Kontrol Grubu Öntest | 12 | 14,00           | 168,00       |        |      |
| Toplam               | 24 |                 |              |        |      |

Tablo 3’de “Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma” ölçütüne yönelik deney ve kontrol grubundaki katılımcıların öntest puanları incelendiğinde, U değerinin 54,000 olarak  $p>,05$  önemi açısından anlamlı olmadığı; bu ölçütü gerçekleştirebilmede, deney grubu ve kontrol grubu öntest sonuçlarında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı belirlenmiştir. Solfej eğitiminde görsel ve işitsel müziksel okuma eğitim verilmeden önce öntestte deney ve kontrol grubundaki katılımcıların ölçüt becerilerinde kayda değer bir farklılık yoktur.

**Tablo 4.** “Do Majör” Solfejinin Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma Ölçütüne Yönelik Sontest Ortalamaları Farklılığı Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Gruplar               | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | U      | P    |
|-----------------------|----|-----------------|--------------|--------|------|
| Deney Grubu Sontest   | 12 | 17,33           | 208,00       | 14,000 | ,001 |
| Kontrol Grubu Sontest | 12 | 7,67            | 92,00        |        |      |
| Toplam                | 24 |                 |              |        |      |

Tablo 4’de “Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma” ölçütüne yönelik deney ve kontrol grubundaki katılımcıların sontest puanları incelendiğinde, U değerinin 14,000 olarak  $p<,05$  önemi açısından anlamlı olduğu; bu ölçütü gerçekleştirebilmede, deney grubu ve kontrol grubu sontest sonuçlarında istatistiksel olarak anlamlı bir farkın olduğu belirlenmiştir. Görsel ve işitsel olarak solfej eğitimi verildikten sonra sontestte deney grubundaki katılımcıların kontrol grubuna göre daha başarılı olmuştur.

Ayrıca katılımcılarla yapılan nitel görüşmede deneysel uygulama sürecinde çalışılan solfejlerle bağlantılı olarak, Öğrenci 11 “: *Etkili, ben böyle bir şey hiç bilmiyordum siz bunu yaptıktan sonra daha dikkatli olmaya başladı. Sesler kesinlikle hiç bir zaman temiz değil en ufak bir şeyde gözüküyor daha dikkatli oluyoruz bu yüzden*”, Öğrenci 12 “*Etkili hem en baştan alıyoruz teker teker notaları söylüyoruz sesleri duyarak okuyoruz belli bir hazırlıkla çalışıyoruz ona göre kendimizi ayarlıyoruz düzetmemize çok fazla yardımcı oluyor sesleri*” ifadelerini kullanarak sesini doğru ve etkili bir biçimde kullanma adına kullanılan yöntemde kensine görsel olarak verilen geribildirim etkili olduğunu, Öğrenci 8 “*evet anlamama yardımcı oldu dinlediğim için yanlış bir ses verdiğimde bunu düzeltmemi sağladı*” ifadesi ilede sesini doğru ve etkili bir biçimde kullanma adına

kullanılan yöntemde kendisine işitsel olarak verilen geribildirim etkili olduğunu ifade etmiştir.

İkinci Alt Problem “Do Majör” Solfejnin Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme Ölçütüne Yönelik Bulgular ve Yorum

**Tablo 5.** “Do Majör” Solfejnin Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme Ölçütüne Yönelik Öntest-Sontest Ortalamaları Farklılığı Wilcoxon Z Testi Sonuçları

| Gruplar             | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | Z      | P    |
|---------------------|----|-----------------|--------------|--------|------|
| Deney Grubu Öntest  | 12 | ,00             | ,00          | -3,084 | ,002 |
| Deney Grubu Sontest | 12 | 6,50            | 78,00        |        |      |
| Toplam              | 24 |                 |              |        |      |

Tablo 5’de “Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme” ölçütüne yönelik deney grubundaki katılımcıların öntest-sontest puanları incelendiğinde, Z değeri -3,084 olarak  $p < ,05$  önem düzeyinde anlam bulunmaktadır. Deney grubundaki katılımcıların önteste göre sontestte, ölçüt becerisini daha fazla sağlamışlardır.

**Tablo 6.** “Do Majör” Solfejnin Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme Ölçütüne Yönelik Öntest-Sontest Ortalamaları Farklılığı Wilcoxon Z Testi Sonuçları

| Gruplar               | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | Z     | P    |
|-----------------------|----|-----------------|--------------|-------|------|
| Kontrol Grubu Öntest  | 12 | 2,50            | 10,00        | -,707 | ,480 |
| Kontrol Grubu Sontest | 12 | 5,00            | 5,00         |       |      |
| Toplam                | 24 |                 |              |       |      |

Tablo 6’da “Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme” ölçütüne yönelik kontrol grubundaki katılımcıların öntest-sontest puanları incelendiğinde, Z değeri -,707 olarak  $p > ,05$  önem düzeyinde anlamlı olmadığı; kontrol grubundaki katılımcıların önteste göre sontestte, ölçüt becerisini azda olsa sağlamışlardır.

**Tablo 7.** “Do Majör” Solfejnin Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme Ölçütüne Yönelik Öntest Ortalamaları Farklılığı Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Gruplar              | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | U      | P    |
|----------------------|----|-----------------|--------------|--------|------|
| Deney Grubu Öntest   | 12 | 10,13           | 121,50       | 43,500 | ,101 |
| Kontrol Grubu Öntest | 12 | 14,88           | 178,50       |        |      |
| Toplam               | 24 |                 |              |        |      |

Tablo 7’de “Do Majör” Solfejnin Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme Ölçütüne ölçütüne yönelik deney ve kontrol grubundaki katılımcıların öntest puanları incelendiğinde, U değerinin 43,500 olarak  $p > ,05$  önem düzeyinde anlamlı olmadığı; bu ölçütü gerçekleştirebilmede, deney grubu ve kontrol grubu öntest sonuçlarında istatistiksel olarak anlamlı bir farkın olmadığı belirlenmiştir. Solfej eğitiminde görsel ve işitsel müziksel okuma

eğitim verilmeden önce öntestte deney ve kontrol grubundaki katılımcıların ölçüt becerilerinde kayda değer bir farklılık yoktur.

**Tablo 8.** “Do Majör” Solfejinin Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme Ölçütüne Yönelik Sontest Ortalamaları Farklılığı Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Gruplar               | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | U     | P    |
|-----------------------|----|-----------------|--------------|-------|------|
| Deney Grubu Sontest   | 12 | 18,00           | 216,00       | 6,000 | ,001 |
| Kontrol Grubu Sontest | 12 | 7,00            | 84,00        |       |      |
| Toplam                | 24 |                 |              |       |      |

Tablo 8’de “Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme” ölçütüne yönelik deney ve kontrol grubundaki katılımcıların sontest puanları incelendiğinde, U değerinin 6,000 olarak  $p < ,05$  önem düzeyinde anlamlı olduğu; bu ölçütü gerçekleştirebilmede, deney grubu ve kontrol grubu sontest sonuçlarında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark olduğu görülmektedir. Görsel ve işitsel olarak solfej eğitimi verildikten sonra sontestte deney grubundaki katılımcıların kontrol grubuna göre daha başarılı olmuştur.

Ayrıca katılımcılarla yapılan nitel görüşmede deneysel uygulama sürecinde çalışılan solfejlerle bağlantılı olarak, Öğrenci 2 “*onun dışında diyez ve bemolleri anlayamıyordum kaydıgım zaman sestten bunu ekranda gördüğüm zaman ekranda düzeltme gereksinimi duydum her zaman*”, Öğrenci 9 “*tabi ki kendi sesimizi mikrofon yardımıyla duyduk monitörde sesi görüp düzetmemize yardımcı oldu. Görmeseydik şansımız olmayabilirdi*” ifadelerini kullanarak parçayı seslendirirken tonda kalma adına kullanılan yöntemde kensine görsel olarak verilen geribildirim etkili olduğunu, Öğrenci 8 “*evet anlamama yardımcı oldu dinlediğim için yanlış bir ses verdiğimde bunu düzetmemi sağladı*” ifadesi ile de parçayı seslendirirken tonda kalma adına kullanılan yöntemde kensine işitsel olarak verilen geribildirim etkili olduğunu ifade etmiştir.

Üçüncü Alt Problem “Do Majör” Solfejinin Parçayı Akıcı Bir Biçimde (Duraksamadan) Okuma Ölçütüne Yönelik Bulgular ve Yorum

**Tablo 9.** “Do Majör” Solfejinin Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma Ölçütüne Yönelik Öntest-Sontest Ortalamaları Farklılığı Wilcoxon Z Testi Sonuçları

| Gruplar             | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | Z      | P    |
|---------------------|----|-----------------|--------------|--------|------|
| Deney Grubu Öntest  | 12 | ,00             | ,00          | -3,062 | ,002 |
| Deney Grubu Sontest | 12 | 6,50            | 78,00        |        |      |
| Toplam              | 24 |                 |              |        |      |

Tablo 9’da “Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma” ölçütüne yönelik deney grubundaki katılımcıların öntest-sontest puanları incelendiğinde, Z değeri -3,062 olarak  $p < ,05$  önem düzeyinde anlamlı bulunmaktadır. Deney

grubundaki katılımcıların önteste göre sontestte, ölçüt becerisini sağladıkları görülmektedir.

**Tablo 10.** “Do Majör” Solfejinin Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma Ölçütüne Yönelik Öntest-Sontest Ortalamaları Farklılığı Wilcoxon Z Testi Sonuçları

| Gruplar               | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | Z     | P    |
|-----------------------|----|-----------------|--------------|-------|------|
| Kontrol Grubu Öntest  | 12 | 2,00            | 4,00         | -,378 | ,705 |
| Kontrol Grubu Sontest | 12 | 3,00            | 6,00         |       |      |
| Toplam                | 24 |                 |              |       |      |

Tablo 10’da “Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma” ölçütüne yönelik kontrol grubundaki katılımcıların öntest-sontest puanları incelendiğinde, Z değeri -,378 olarak  $p>,05$  önem düzeyinde anlamlı olmadığı; kontrol grubundaki katılımcıların önteste göre sontestte, ölçüt becerisini çok az sağladıklarını göstermektedir.

**Tablo 11.** “Do Majör” Solfejinin Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma Ölçütüne Yönelik Öntest Ortalamaları Farklılığı Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Gruplar              | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | U      | P    |
|----------------------|----|-----------------|--------------|--------|------|
| Deney Grubu Öntest   | 12 | 10,92           | 131,00       | 53,000 | ,291 |
| Kontrol Grubu Öntest | 12 | 14,08           | 169,00       |        |      |
| Toplam               | 24 |                 |              |        |      |

Tablo 11’de “Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma” ölçütüne yönelik deney ve kontrol grubundaki katılımcıların öntest puanları incelendiğinde, U değerinin 53,000 olarak  $p>,05$  önem düzeyinde anlamlı olmadığı; bu ölçütü gerçekleştirebilmede, deney grubu ve kontrol grubu öntest sonuçlarında istatistiksel olarak anlamlı bir farkın olmadığı belirlenmiştir.

**Tablo 12.** “Do Majör” Solfejinin Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma Ölçütüne Yönelik Sontest Ortalamaları Farklılığı Mann-Whitney U Testi Sonuçları

| Gruplar               | N  | Sıra Ortalaması | Sıra Toplamı | U     | P    |
|-----------------------|----|-----------------|--------------|-------|------|
| Deney Grubu Sontest   | 12 | 18,17           | 218,00       | 4,000 | ,001 |
| Kontrol Grubu Sontest | 12 | 6,83            | 82,00        |       |      |
| Toplam                | 24 |                 |              |       |      |

Tablo 12’de “Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma” ölçütüne yönelik deney ve kontrol grubundaki katılımcıların sontest puanları incelendiğinde, U değerinin 4,000 olarak  $p<,05$  önem düzeyinde anlamlı olduğu; bu ölçütü gerçekleştirebilmede, deney grubu ve kontrol grubu sontest sonuçlarında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark olduğu görülmektedir.

Ayrıca katılımcılarla yapılan nitel görüşmede deneysel uygulama sürecinde çalışılan ders içerikleriyle bağlantılı olarak, Öğrenci 3 “*görüntü vasıtasıyla notayı göstermesi tabii geleneksel yöntemle oranla çok daha etkili oldu*”, Öğrenci 4 “*ses frekanslarımızın yanlış olduğunu öğrendik görüldük bunları düzeltme yolunda çalıştık bunların faydalı olduğuna inanıyoruz. Ben hocam görüyorum da sesimi duymayı da öğrendim*”, Öğrenci 5 “*Burada cihazla çalışınca görsel olarak algılayınca bizim açımızdan daha geliştirici oldu*” ifadelerini kullanarak parçayı akıcı bir biçimde (duraksamadan) okuma adına kullanılan yöntemde deneklerin kendilerine görsel olarak verilen geribildirim etkili olduğunu ifade etmişlerdir.

## SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmanın bulgularına ve yorumlarına dayalı olarak varılan sonuçlara ve bunlara bağlı olarak oluşturulan-geliştirilen öneriler yer almaktadır. Sonuçlar alt problemlerin sırasına göre verilmiştir.

### **Birinci Alt Problem “Do Majör” Solfejinin Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma Ölçütüne Yönelik Sonuçlar**

“Sesini Doğru ve Etkili Bir Biçimde Kullanma” ölçütüne yönelik yapılan istatistik analizler sonucunda  $p < 0.05$  anlamlılık düzeyine göre sıra ortalamaları incelendiğinde deney grubu katılımcılarının önteste göre (,00) sonteste (6,50) önemli bir gelişme gösterdikleri; benzer şekilde kontrol grubu katılımcılarında kendi içinde önteste göre (3,00) sonteste (5,78) küçük bir oranda gelişme gösterdikleri belirlenmiştir. Her iki grubun sıra ortalamaları karşılaştırıldığında, önteste gruplar arasında bir farkın olmadığı (deney=11,00, kontrol=14,00), sonteste ise deney grubunun kontrol grubuna göre bir gelişme gösterdiği tespit edilmiştir (deney=17,33, kontrol=7,67). Bu da deney grubundaki katılımcıların, bu ölçüte yönelik davranışlarında gözlenen değişimlerin, solfej eğitiminde görsel ve işitsel uygulamanın deneysel işleme bağlanabileceği sonucunu ortaya koymaktadır.

Ayrıca katılımcılarla yapılan nitel görüşmede, görsel, işitsel ve öğretimin etkililiği anlamında, sesini doğru ve etkili bir biçimde kullanma adına kullanılan yöntemin öğrenciler üzerinde görsel ve işitsel olarak verilen geribildirim etkili olduğunu sonucunu ortaya koymaktadır.

### **İkinci Alt Problem “Do Majör” Solfejinin Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme Ölçütüne Yönelik Sonuçlar**

“Parçayı Tonda Kalarak Seslendirme” ölçütüne yönelik yapılan istatistik analizler sonucunda  $p < 0.05$  anlamlılık düzeyine göre sıra ortalamaları incelendiğinde deney grubu katılımcılarının önteste göre (,00) sonteste (6,50) önemli bir gelişme gösterdikleri; benzer şekilde kontrol grubu katılımcılarında kendi içinde önteste göre (2,50) sonteste (5,00) bir gelişme gösterdikleri belirlenmiştir. Her iki grubun sıra ortalamaları karşı-

laştırıldığında, öntestte gruplar arasında bir farkın olmadığı (deney=10,13 kontrol=14,88), sontestte ise deney grubunun kontrol grubuna göre önemli bir gelişme gösterdiği tespit edilmiştir (deney=18,00, kontrol=7,00). Bu da deney grubundaki katılımcıların, bu ölçüte yönelik davranışlarında gözlenen değişmelerin, solfej eğitiminde görsel ve işitsel uygulamanın deneysel işleme bağlanabileceği sonucunu ortaya koymaktadır.

Ayrıca katılımcılarla yapılan nitel görüşmede, görsel, işitsel ve öğretimin etkililiği anlamında, parçayı seslendirirken tonda kalma adına kullanılan yöntemin öğrenciler üzerinde görsel ve işitsel olarak verilen geribildirim etkili olduğunu sonucunu ortaya koymaktadır.

### **Üçüncü Alt Problem “Do Majör” Solfejinin Parçayı Akıcı Bir Biçimde (Duraksamadan) Okuma Ölçütüne Yönelik Sonuçlar**

“Parçayı Akıcı Bir Biçimde Okuma” ölçütüne yönelik yapılan istatistik analizler sonucunda  $p < 0.05$  anlamlılık düzeyine göre sıra ortalamaları incelendiğinde deney grubu katılımcılarının önteste göre (,00) sontestte (6,50) önemli bir gelişme gösterdikleri; kontrol grubu katılımcılarında kendi içinde önteste göre (2,00) sontestte (3,00) az bir gelişme gösterdikleri belirlenmiştir. Her iki grubun sıra ortalamaları karşılaştırıldığında, öntestte gruplar arasında önemli bir farkın olmadığı (deney=10,92, kontrol=14,08), sontestte ise deney grubunun kontrol grubuna göre önemli bir gelişme gösterdiği tespit edilmiştir (deney=18,17, kontrol=6,83). Bu da deney grubundaki katılımcıların, bu ölçüte yönelik davranışlarında gözlenen değişmelerin, solfej eğitiminde görsel ve işitsel uygulamanın deneysel işleme bağlanabileceği sonucunu ortaya koymaktadır.

Ayrıca katılımcılarla yapılan nitel görüşmede, görsel, işitsel ve öğretimin etkililiği anlamında, parçayı akıcı bir biçimde (duraksamadan) okuma adına kullanılan yöntemin öğrenciler üzerinde görsel verilen geribildirim etkili olduğunu sonucunu ortaya koymaktadır.

### **Tartışma**

Araştırmanın bulguları doğrultusunda ortaya çıkan sonuçlara bakıldığında, görsel ve işitsel uygulamaların müziksel okuma becerisi olan solfej eğitimi açısından kullanılabilir, etkili bir yöntem olduğu görülmektedir. Araştırma sürecinde ülkemizde ve yurt dışında yapılan çalışmalara bakıldığında solfej eğitimi ile ilgili benzer çalışmaların olduğu fakat görsel ve işitsel uygulanabilirliği anlamında değinilmediği görülmüştür. Dolayısıyla bu çalışma alana özgü ve yön gösterici bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir.

Araştırma konusu ile benzer olan müziksel okuma (solfej) eğitiminde teknoloji kullanımıyla görsel ve işitsel uygulama ile gerçekleştirilerek literatürde yer alan bazı çalışmalara değinmek gerekirse;

Nazlımoğlu (2016), “Müziksel İşitme Okuma Yazma derslerinde geleneksel öğretim yöntemi ile bilgisayar destekli programlı öğretim yönteminin etkililiği”, Yangting (2016), “Solfej Öğretiminde Auralia ve Overture Yazılım Uygulamaları Hakkında Araştırma”, Cox (2016), “Kulak Eğitimi, Solfej ve Ses Kayıt Eğitimi”, Király (2010), “Bilgisayar Sınıflarında Solfej” araştırmalarında bilgisayar tabanlı programlar kullanarak yapmış oldukları çalışmalarda, eğitim gören öğrencilerde öğrenme düzeylerinin yüksek olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. İlgili araştırmaların sonuçları, bu çalışmanın sonuçları değerlendirildiğinde bilgisayar destekli öğretimin müzik eğitiminde başarılı olduğu ve bu bağlamda müzik eğitiminde bilgisayar destekli ders programlarının kullanılması öğrencilerin solfej eğitimlerini olumlu yönde etkileyerek konuyu hızlı ve olumlu yönde öğrenmesini katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Hasar (2016), çalışmasında müziksel işitme okuma ve yazma dersinde uygulanan Geleneksel Türk Müziği solfej eğitiminin durumunu saptamak amacıyla inceleme yapmıştır. Araştırmada, üniversitelerin uyguladığı Geleneksel Türk Müziği solfej eğitimine yönelik belirlediği ölçütlerin, dersi uygulama yöntemlerinin ve izlediği yolun bir takım farklılıklar gösterdiği bulgusuna ulaşılmıştır. Bu araştırmanın sonuçları da kullanılan öntest-son-test kontrol gruplu deneysel model ile ve solfej eğitiminde bilgisayar destekli program öğretimi kapsamında, solfej öğretimi için bilgisayar destekli yazılım kullanımının etkili ve geleneksel öğretime yöntemine göre daha başarılı olduğu sonucu göstermektedir.

Baş (2015), “Ezgi Kalıpları Kullanılarak Başlangıç Solfej ve Dikte Eğitimine Yönelik Bir Model Üzerine Araştırma” Adlı yayımlanmış doktora tezi çalışmasında; müziksel işitme (kulak) eğitimindeki “müziksel okuma” ve “müziksel yazma” ile ilgili işitsel, algısal vb. sorunların çözümüne yönelik, ezgi kalıpları kullanılarak başlangıç solfej ve dikte eğitimine yönelik bir model üzerine araştırmanın uygulanabilir olup olmadığını deneysel bir çalışma ile araştırmaya çalışmıştır. Ön test-son test kontrol gruplu tam deneysel desen modeli uygulanmıştır. Deney grubu öğrencileri kontrol grubu öğrencilerine göre daha başarılı olduğu bulgusuna ulaşılarak; işitme, okuma ve yazma çalışmalarında ezgi kalıpları kullanarak başlangıç solfej ve dikte eğitimine yönelik bir modelin müzik eğitiminde kullanılabileceği olumlu yönde katkı sağlayabileceği saptanmıştır. Bu araştırmanın sonuçları kullanılan ön test-son test kontrol gruplu deneysel modeli ile benzerlik göstermektedir. Solfej eğitiminde görsel ve işitsel uygulama ile de kısmen bir benzerlik göstermektedir. Deney grubu öğrencilerinin kontrol grubundaki öğrencilere göre öğrenme düzeylerinin çok daha yüksek olduğu sonucu ile paralellik göstermektedir.

Yıldırım (2012), “Solfej Öğretiminde Makamsal Materyallerin Kullanımına İlişkin Uzman Görüşleri Üzerine Bir Betimsel Analiz” adlı çalış-

masında, solfej öğretiminde makamsal materyallerin kullanımına ilişkin uzman görüşlerinden elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve bu değerlendirmeler ışığında kulak eğitimi derslerinin eğitimsel ve kültürel açılardan niteliğinin artırılması amaçlanarak, kulak eğitimi ders tecrübesine sahip uzmanların görüşleri alınmış, bu görüşler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Betimsel analiz sonucunda, kulak eğitimi derslerinde makamsal solfeje başlama düzeyi, makam dizilerinin kullanımı, öğretim aşamaları, karşılaşılan problemler, hedefler, makamsal solfej parçalarının özellikleri, derste kullanılan kaynaklar konusunda bulgulara ulaşılmıştır. Bu araştırmanın konusunu oluşturan solfej eğitimi ile ilgi öğretim aşamaları, karşılaşılan problemler, hedefler açısından benzerlikler göstermektedir. Araştırmada kullanılan yöntem açısından farklılıklar göstermektedir.

Sağer, Ayhan, (2012), “Müzik Eğitiminde İmgelerin Kullanımı”, adlı çalışmasında, görsel ve işitsel imgelerin müzik eğitiminde kullanımının elde edilecek olan başarı düzeylerine yönelik etkisi incelenmiştir. Çalışmada, öntest-sontest deneysel desen modeli yöntemi kullanmış ve deney grubundaki öğrencilerin, kontrol grubundaki öğrencilere göre daha yüksek başarı sağladıkları bulgusuna ulaşılmıştır. Bu araştırmanın sonucuda müzikle ilgili bilgisayar destekli programların kullanılmasıyla, öntest-sontest deneysel desen modeli yöntemi kullanımı ile görsel ve işitsel algılara yönelik olması ve deney grubundaki öğrencilerin, kontrol grubundaki öğrencilere göre yüksek başarı elde etmesi yönüyle benzerlik göstermektedir.

Buonviri (2010), “Melodiler için İşitsel Hafızada Görsel Sunumların Etkileri” adlı doktora tez çalışmasında, ezgisel uyanların sadece işitsel sunuma kıyasla hem işitsel hemde görsel olarak sunulduğunda, ezgisel belleğin ses ve ritim boyutlarının dikkat dağıtıcı işitsel unsurlar tarafından nasıl etkileğini tespit etmek için müzik bölümü lisans ve lisansüstü öğrencilerinden 41 kişi ile deneysel çalışma uygulaması yaparak katılımcıları bilgisayarda iki bağımsız testten geçirmiştir. Araştırmanın sonucunda, ezgilerin görsel olarak pekiştirilmesinin hem ses hemde ritim açısından bu ezgilerin işitsel bellekte kalmasına yönelik bir etkisinin olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu araştırmanın sonucuda bilgisayar destekli programların kullanılması, deneysel çalışma yöntemi uygulaması ve görsel ve işitsel duyulara dayalı olması ile benzerlik göstermektedir. Araştırma sonuçlarının birbirine göre aynı yönde olmamasıyla da farklılık göstermektedir.

Alana ilişkin çalışmalar incelendiğinde, bilgisayar destekli programların kullanıldığı fakat çoğunluğunun müziksel okuma (solfej) eğitimini görsel ve işitsel olarak geliştirmeye dayalı olmadığı görülmektedir.

### Öneriler

Yapılan araştırma bulgularından elde edilen sonuçlara dayanarak çalışma ile ilgili geliştirilen öneriler şunlardır;



Solfej okumayı geliştirmek amacıyla kullanılabilir olan bilgisayar destekli görsel ve işitsel uygulamaların, solfej okuma öğretimine, seslendirilen solfejleri yorumlama düzeyini geliştirmeye, ritmik öğelerin pekişmesine, sesleri detone olmadan seslendirmesine, solfej okumada eğitici ve öğretici yönünün gelişmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Solfej okumayı geliştirmek amacıyla kullanılabilir olan bilgisayar destekli programlar ile solfejlerin kayıt altına alınarak kişinin kendi sesini hangi ses perdesi üzerinde olduğunu görmesi solfeji doğru okuma becerisini geliştirebilir. Birey kendi sesini hopörlerden duyarak, sesini kontrol etmesi, sesine ton ve hacim kazandırarak sesinin gelişmesine katkı sağlayabilir. Müziksel Okuma (solfej) öğrenme-öğretme sürecinde öğretmenler, solfej okumayı geliştirmek amacıyla kullanılabilir olan bilgisayar destekli programlar ile öğrencilerin katılımını istekli bir hale getirebilirler. Müziksel Okuma (solfej) öğrenme-öğretimine yönelik bilgisayar destekli özel solfej okuma stüdyoları oluşturulabilir. Müziksel Okuma (solfej) öğretmenleri bilgisayar destekli yazılmış müzik programlarını ve güncel gelişmeleri takip edip, inceleyip ve öğrenerek kişisel olarak müziksel gelişimlerine katkıda bulunabilir. Solfej okumayı geliştirmek amacıyla kullanılabilir olan bilgisayar destekli programların geliştirilmesi için yazılımı yazan kişiler ile iletişime geçip ilgili programın eğitici ve öğretici yönünün zenginleştirilmesi için fikir paylaşımında bulunulması, Makamsal dizi yapısındaki solfejler ile de uygulama yapılması, Yapılan bu deneysel çalışmayı 14-17 yaş grubu Güzel Sanatlar Lisesinde müzik eğitimi alan öğrencilere uygulanarak sonuçlarının bakılması, önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Baki, A., Gökçek, T. (2012). Karma Yöntem Araştırmalarına Genel Bir Bakış. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(42), 001-021.
- Baş, E. (2015). *Ezgi Kalıpları Kullanılarak Başlangıç Solfej ve Dikte Eğitime Yönelik Bir Model Üzerine Araştırma*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Buonviri, N. O. (2010). *Melodiler için İşitsel Hafızada Görsel Sunumların Etkileri*. Doktora Tezi, Müzik Bölümü, Temple University ABD. <https://search.proquest.com/docview/609964833?accountid=25082>
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2017). *Bilimsel araştırma Yöntemleri* (23. baskı): Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Çokluk, Ö., Köklü, N. (2011). *Sosyal Bilimler İçin İstatistik* (9. baskı): Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Cox, C. L. (2016). Kulak Eğitimi, Solfej ve Ses Eğitimi. *Leonardo Music Journal*, 26, 44-47.
- Dane, Ş. (1992). Sağlık ve Solaklarda Kemik ve Hava Yoluyla İşitme Süreleri Arasındaki Farklar. *OMU Tıp Dergisi*, 9(2), 165-167.
- Eroğlu, Ö. (2021). Solfege teaching in higher music education in Turkey: Instructors' perspectives. *International Online Journal of Educational Sciences*, 13(2), 346-361. <https://doi.org/10.15345/iojes.2021.02.003>
- Feridunoğlu, L. (2014). *Müziğe Giden Yol Genç müzisyenin El Kitabı* (baskı). İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Hacıev, P. (2016). *Temel Müzik Teorisi* (A. Destan, Çev.; 5. baskı): İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hasar, S. (2016). *Müziksel işitme okuma ve yazma dersinde uygulanan Geleneksel Türk müziği solfej eğitiminin değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- Karolyi, O. (1996). *Müziğe Giriş* (Çev. Mehmet Nemutlu) (2. baskı): İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Király, Z. (2010). *Solfege in the computer classroom*. <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/9872?show=full>
- Kümbetoğlu, B. (2008). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma* (2. baskı): İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Nazlımoğlu, E. (2016). *Müziksel işitme okuma yazma derslerinde bilgisayar destekli programlı öğretim yönteminin etkililiği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Önay, A. H. (2014). *Bu ses benim mi?* Retrieved 06.02.2022 from <https://www.evrensel.net/haber/80560/bu-ses-benim-mi>

- Özçelik, S. (2010). *Müzikal Dikte ve Solfej* (2. baskı): Lamineks Matbaacılık, İzmir.
- Özdemir, G. (2012). *Müziksel Okuma (Solfej) Performans Testi Tasarımı*, . Yayınlanmış Doktora Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Öztürk, B. M. (2010). *Solfej öğretim yöntemlerinin Bando Okullar Komutanlığı 9. sınıf müziksel işitme okuma ve yazma derslerinde kullanılabilirliği*, . Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sağır, T.,Ayhan, A. (2012). Müzik Eğitiminde İmgelerin Kullanımı. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(6).
- Sarıgül, T. (2017). *Ses Kaydımızı Dinlediğimizde Sesimizi Neden Kendi Duyduğumuzdan Farklı Algılarız?* <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/ses-kaydimizi-dinledigimizde-sesimizi-neden-kendi-duyugumuzdan-farkli-algilariz>
- Shabiralyani, G., Shahzad Hasan, K., Hamad N.,Iqbal, N. (2015). Impact of Visual Aids in Enhancing the Learning Process Case Research: District Dera Ghazi Khan. *Journal of Education and Practice*, 6(19), 226-233.
- Tang, T. T. (2017). *Violin curriculum incorporating visual, aural and kinesthetic perceptual learning modalities*, . Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1973260095). Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1973260095?accountid=25082>
- Yangting, O. (2016). Research on the Application of Software Auralia and Overture in the Solfeggio Teaching. *Journal of Residuals Science & Technology*, 13(8). <https://doi.org/10.12783>
- Yıldırım, F. (2012). Solfej Öğretiminde Makamsal Materyallerin Kullanımına İlişkin Uzman Görüşleri Üzerine Bir Betimsel Analiz. *Sosyoteknik Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi*, 2(3), 19-33.



## **BÖLÜM 5**

### **GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ALANINDA KULLANILAN VEKTÖREL VE BİTMAP TABANLI PROGRAMLARIN ÇALIŞMA PRENSİBİ: KATALOG TASARIMI ÖRNEĞİ<sup>1</sup>**

*Emel BİROL<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Bu çalışma Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Matbaa Eğitimi Anabilim Dalında 2006 yılında, Yrd. Doç. Dr. Candan Cengiz danışmanlığında tamamlanan “Katalog Tasarımında Vektörel ve Bitmap Tabanlı Programların Kullanımı” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Gedik Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, İstanbul, Türkiye, emel.biol@gedik.edu.tr ORCID NO 0000-0001-8491-7585

## GİRİŞ

Görsel iletişim tasarımı, görsel iletinin hedef kitleyi etkileyecek bir biçimde tasarlanarak sunulması sürecidir. Görsel iletişim tasarımı alanında kullanılan bilgisayar destekli programlar, bu sürecin en önemli araçlarından. Görsel iletişim alanında ürün oluşturulurken bilgisayar destekli programlara ihtiyaç olduğundan tasarımcılar, işin özelliğine göre bu farklı programları birlikte kullanarak tasarım sürecini yönetebilme kabiliyetinde olabilmelidirler. Bu bağlamda tasarımcılar bu programları iyi tanıyarak amaca uygun olanı seçebilmelidir. Çünkü bir işin tasarımı için amaca uygun seçilen programlar tasarım sektöründe çalışanlara zaman, emek ve maliyet açısından tasarruf sağlar. Günümüzde görsel iletişim tasarımı alanında en çok kullanılan bilgisayar destekli programlar vektörel (nesne esaslı) ve bitmap (nokta esaslı) tabanlı programlardır. Özellikle bu programlarla yapılan gazete, dergi, afiş, broşür, flyer, el ilanı, katalog vb. tasarımlar ise görsel iletişimin vazgeçilmez basılı iletişim kanallarıdır. Bu çalışmanın amacı, vektörel ve bitmap tabanlı programların genel yapıları, çalışma prensipleri ve farklılıkları konusunda tasarımcılara bilgi vermek ve bu sektörde çalışanları bilinçlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda yazı ve görsellerin en yoğun şekilde kullanıldığı katalog tasarımı çalışmaya örnek alınarak, katalog tasarımı sürecinde vektörel ve bitmap tabanlı programların, hangi aşamalarda kullanıldığı belirtilmiş ve amaca uygunluk sağlanmıştır. Bu nedenle çalışma, görsel iletişimin basım-yayın alanında çalışan tasarımcılara doğru programı doğru yerlerde kullanabilmeleri, hazırladıkları tasarımları amaca uygun olarak sonuca daha çabuk ulaştırabilmeleri açısından önem taşımaktadır.

### Görsel İletişim Tasarımı ve Basılı İletişim Kanalları

İletişim, gönderici ve alıcı arasında gerçekleşen bilgi, duygu, düşüncelerin alış verişidir. Brown ve diğerleri (1982) iletişimi, bilgi, inanç ve yaklaşımların bir insandan bir insana transferi şeklinde tanımlamıştır. İletişim iki yönlü bir süreç olup, bu süreci kaynak (gönderici), mesaj, iletişim kanalı, alıcı (hedef kitle) ve geribildirim aşamaları oluşturur. Geçmişin günümüze kadar pek çok iletişim şekli (sözsüz, sözlü, yazılı, görsel) bu aşamalarla gerçekleşmiştir. Bunlar arasında en etkili iletişim şekli de 'görsel iletişimdir'. Görsel iletişim, hedef kitle ile görüntüler aracılığıyla kurulan bir iletişim türüdür. Bu bağlamda görsel iletişim tasarımı görüntülerden oluşan görsel iletinin teknolojiden yararlanılarak bir yaratıcılık çabası ile tasarlanması sürecidir. Görsel iletişimin amacı tasarımda mesaj özelliği taşıyan yazı, görsel ve renk gibi unsurlarla hedef kitleyi motive ederek iletişimin sonucunda, hedef kitle üzerinde bir etki sağlayabilmektir. Tasarımda mesaj unsurları amaca uygun konumlandırıldığında, mesajı göndericisinden alıcısına ulaştıracak uygun görsel iletişim kanalını da seçmek gerekir. Bu kanal, basılı iletişim kanalı olabileceği gibi görsel-işitsel iletişim kanalı

da olabilir. Elden ve Özdem (2015), görsel iletişim kanallarını şu şekilde sınıflandırmışlardır: yayın yapan iletişim kanalları (televizyon ve radyo); basılı iletişim kanalları (gazete, dergi, afiş, broşür, flyer, el ilanı, katalog vb); dijital iletişim kanalları (internet ve interaktif yayınları kapsayan ortamlar) ve açık hava iletişim kanalları (billboard, ışıklı panolar).

Özellikle basılı iletişim kanalları olan gazeteler, dergiler, afişler, broşür ve kataloglar bize hissettirdikleri duygusal ilişki modelinden dolayı günlük yaşantımızdan çıkmamaktadır. Bu duygusal bağ, bu yayın organlarında yer alan reklamların yaşantımızda hala etkili olmasına neden olmaktadır. Araştırmalar basılı iletişim kanallarının birden fazla duyumuza hitap ettiği için daha akılda kalıcı olduğunu ve dijital iletişim kanallarına göre daha bireysel bir deneyim sunduklarını göstermektedir. Ayrıca basılı iletişim kanalları hızlı tüketilmedikleri, okurların zihinlerini daha çok meşgul ettikleri ve dijital yayındaki gereksiz gürültüyü bünyesinde barındırmadıkları için okurların dikkatini dağıtmadıklarını ortaya koymuştur. Bu nedenle araştırmalar, dünyadaki pek çok iş sektörünün, basılı iletişim kanallarıyla tüketicilerine hitap ettiklerinde reklamlarının yüzde 70'nin daha etkili olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan basılı iletişim kanallarını kısaca şöyle tanımlayabiliriz.

**Tek sayfalı basılı iletişim kanalları:** Bir kurumun faaliyetlerini hedef kitleye tanıtmak için genellikle küçük boyutlu, çok renkli ve az sayfadan oluşan basılı iletişim araçlarıdır. Bunlar afiş, flyer, broşür ve el ilanlarıdır (Polat, 2013).

Tek sayfalı işler olduklarından, tasarımlarında farklı font, görsel nesnelere kullanılarak, hedef kitle üzerinde gerek renk, gerek biçim açısından canlı ve etkili bir izlenim bırakmalıdırlar.



*El ilanı*



*Broşür*



Flyer

Afiş

Şekil 1. Tek sayfalı basılı iletişim kanalları

Çok sayfalı basılı iletişim kanalları: Basılı iletişim araçlarının en büyük grubunu oluşturan, hedef kitleyi bir konu hakkında derinlemesine bilgilendiren çok renkli çok sayfalı işlerdir. Bu grup içinde gazeteler, dergiler ve kataloglar yer alır.

Gazete: Hedef kitleye sosyal, ekonomik, kültürel yaşama dair bilgiler sunan, düşük maliyetli kâğıt ve mürekkeplerle basılan, çok sayfalı, belli standart şablon tasarımına sahip, günlük yayınlanan basılı iletişim araçlarıdır.

Dergi: İçerikleri bakımından farklı çeşitleri olan dergiler; tüketici, ticaret/profesyonel ve kurum içi olmak üzere üç sınıfa ayrılır. Renkli ve kaliteli baskıları, uzun süre okunabilmeleri, hemen hemen yaşantımızın her alanında bulunmaları nedeniyle oldukça elverişli basılı iletişim kanallarıdır (Elden ve Özdem, 2015).

Katalog: Kurum, kuruluş ve işletmelerin ürettikleri mal ve hizmetleri en çekici biçimde tanıtılmasını sağlayan ve bu mal/hizmetlerin satışı için düzenlenen çok sayfalı, renkli baskılı iletişim kanallarıdır.



Gazete

Dergi

Katalog

Şekil 2. Çok sayfalı basılı iletişim kanalları



## **Basılı İletişim Kanallarının Hazırlığında Kullanılan Bilgisayar Destekli Programlar**

Basılı iletişim kanallarını diğer iletişim kanallarından ayıran en önemli özellik, yapılan işin baskı için hazırlanmış olmasıdır. Afiş, dergi, amblem, logo, gazete, broşür, flayer, ambalaj, kitap, tipografi gibi bir çok tasarım ürünü görsel iletişimin basılı iletişim kanallarıdır. Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi sonucunda üretilen bilginin yaygınlaşması daha kolay hale gelmiştir.

Aldus firması 1984 yılında yazı, tasarım, yayına hazırlama ve üretim süreçlerini birleştirerek Page Maker ismiyle bir yazılım programı geliştirmiştir. Böylelikle bütün gazeteler, dergiler, kitap ve kataloglar bu yazılım sayesinde tasarlanmaya başlamıştır (Becer, 2015). Aynı yıl Apple firmasının Macintosh bilgisayarları üretmesiyle birçok yeni yazılımlar üretilmiş ve tüm tasarım/medya dünyasında önemli bir yer almaya başlamıştır. Adeta 500 yıl önce Gutenberg tarafından icat edilen matbaacılık kökten bir değişime uğramıştır (Eldeniz ve Sırma, 2010).

Günümüzde bilimsel alanlar gibi sanat ve kültür alanları da teknolojik gelişmeleri içine alarak ilerleme sağlamaktadır. Sanat ve kültür alanlarındaki bu gelişmeler görsel iletişim alanını da köklü bir şekilde etkilemiş ve bilgisayarsız tasarım neredeyse yok denecek hale gelmiştir. Bilgisayar destekli tasarımlar teknolojinin sağladığı imkanlarla ürünleri daha yaratıcı, daha kolay, daha çabuk ve daha ucuz şekilde üretmeye başlamıştır.

Piyasada, basılı iletişim kanallarını üretmek için görsel iletişim alanında bir çok program sistematik bir şekilde kullanılmaktadır. Fotoğraf, dizgi, mizanpaj ve montaj gibi bir çok düzenlemeler de bu programlar sayesinde yapılmaktadır. Görsel iletişim alanında kullanılan programlar iki kategoriye ayrılır. Bunlar piksel (nokta) tabanlı ve vektörel (nesne) tabanlı programlardır.

Piksel tabanlı programlar, fotoğraf düzenlemeleri için (özellikle resimsel efektler, manipülasyonlar) kullanılan ideal programlardır. Piksel ekran üzerinde bir görüntüyü (imgeyi) oluşturan en küçük parçadır. Pikseller bir araya gelerek görüntünün renk, parlaklık verilerini oluşturarak sayısal bir bellek meydana getirirler. Bu nedenle bir görüntü alanında binlerce piksel vardır ve her biri sayısal bir değere sahiptir. Piksel esaslı programları; Adobe Photoshop, Photoshop Lightroom, Premiere Pro, After Effects, Animate olarak sıralayabiliriz (Şahin, 2004).

Vektörel tabanlı programlar ise simge, logo, tipografik uygulamalar ve geometrik çizimler için kullanılan programlardır. Bu programda üretilen görüntüler düzgün ve keskin hatlı kenarlara sahiptir. Bu programlar bütün görüntüleri nokta yerine, çizgi ya da vektörler halinde depolar. Vektörel ta-

banlı programları; Adobe İllustratör, Adobe In Desing, Corel Draw olarak sıralayabiliriz.

### **Katalog Tasarımı ve Katalog Tasarımında Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar**

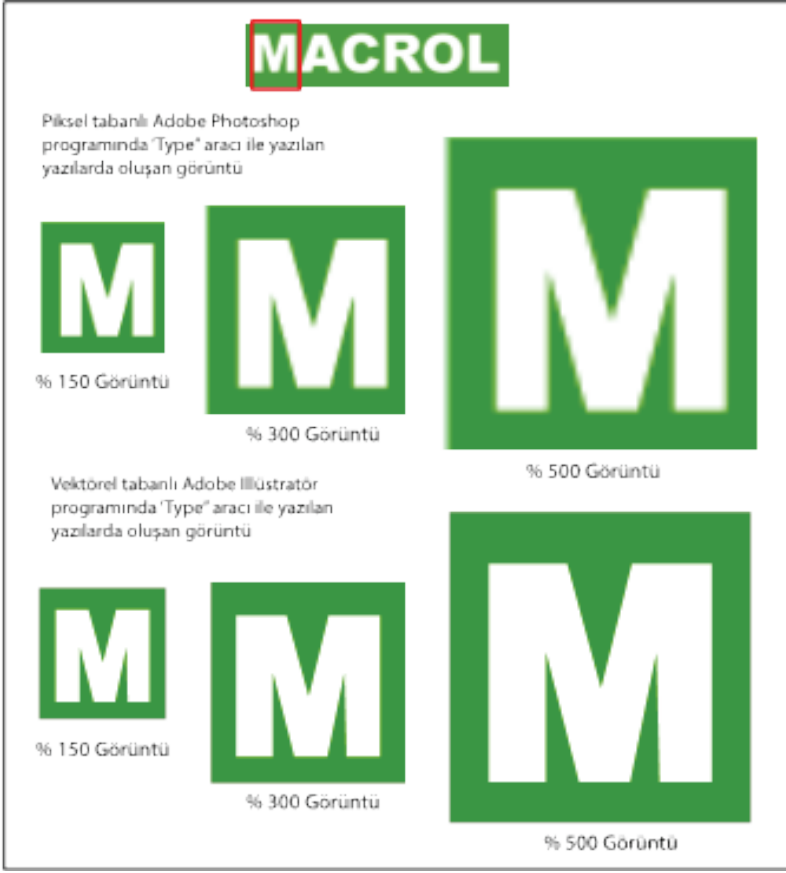
Katalogun ana işlevi hedef kitleyi etkileyecek şekilde bir ürün yada hizmetin tanıtımını yapmaktır. Buna karşılık katalog tasarımına yön veren reklam ya da pazarlama uzmanları değil, görsel iletişim alanında çalışan tasarımcılardır. Tasarımcılar tarafından hazırlanan kataloglar; ilgi uyandırma, istek yaratma, dikkat çekme, motive ve ikna etme, ürün ya da hizmetin nasıl ve neren sağlanabileceği konusunda bilgi verme gibi amaçlara hizmet ederler (Uçar, 2019).

Bir katalog tasarımı görseller, renk, slogan, metin, başlık/spot başlık gibi unsurla oluşturulur. Bu unsurlar ele alınarak katalog tasarımında şu hususlara dikkat edilmelidir:

- Bir katalog tasarımı bilgi verici ve kaliteyi tanımlayıcı şekilde olmalı, ürünün özellikleri ile kalitesi tasarım üzerinde belirtilmelidir (Tepecik, 2002).
- Katalog tasarımı hedef kitlenin yaş, cinsiyet, öğrenim durumu gibi özellikleri dikkate alınarak tasarlanmalıdır.
- Katalog tasarımı maliyet ve estetiklik gibi etkenler göz önünde bulunarak tasarlanmalıdır. Örneğin kozmetik ve elektronik eşyalar için tasarlanan kataloglar daha özenli/estetik olurken günlük tüketim ürünleri için hazırlanan kataloglarda maliyet kriterleri estetiğin önüne geçmektedir.
- Katalog tasarımı tanıtımını yaptığı firma ve ürünün kişiliğini temsil edecek şekilde tasarlanmalıdır.

### **Katalog Tasarımında Vektörel ve Bitmap Tabanlı Programların Kullanımı**

Bir katalog tasarımı hazırlanırken; katalogun yazıları (başlık ve kısa metinler) vektörel tabanlı bir program olan Adobe İllüstratör'de hazırlanmalıdır. Bunun nedeni Adobe İllüstratör'ün çizim ve tasarıma yönelik uygun bir program olması ve çok küçük puntolarda dahi net bir şekilde oluşturulmasıdır (Elmansy, 2019). Katalogun yazıları bir görüntü işleme programı olan Adobe Photoshop'da hazırlanmamalıdır. Çünkü hangi puntoda yazılar yazılırsa yazılısın, yazılan yazılarda anti-aliasing problemi ortaya çıkar. Anti-aliasing problemi: Adobe Photoshop'da oluşturulan eğilimli hatların alan rengi ile alan kenarındaki renk arasında ton farklılığı oluşturan piksellerdir (yazılar vektörel program olan Adobe İllüstratör'de yazılıp, Adobe Photoshop'da açılırsa da aynı durum yine oluşur).

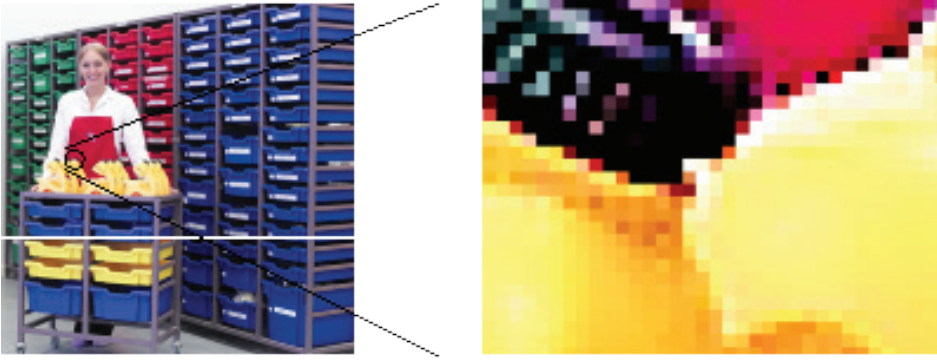


**Şekil 3.** Çok sayfalı basılı iletişim kanalları

Adobe Illüstratör programında katalog tasarımı üzerinde yer alacak bütün nesnel unsurlar, kıvrımlı ya da geometrik biçimlerde yaratılabilir ve matematiksel olarak tanımlanabilir, ölçülendirilebilir. Fakat bitmap tabanlı programlarda bir görüntüyü cm, inç, punto vb. olarak ölçülendirmek mümkün değildir.

Bir resim piksellerin toplamından meydana geldiği için katalog üzerinde yer alan resimler için Adobe Photoshop programı kullanılır. Çünkü Adobe Illüstratör programı vektörel bir ortam olduğu için bir resmin yapısını değiştirmek bu programda mümkün değildir (Kmahesh, 2011).

Aşağıda sağda yer alan görüntü, hazırlanacak olan katalog tasarımı üzerindeki bir resmin 16 kat büyütüldüğünde görülen pikselleridir. Her piksel, kare biçimindedir ve her pikselde sadece bir renk vardır. Yani bir pikselin bir kısmı açık bir kısmı koyu, ya da yeşil, koyu yeşil olamaz. Resim üzerindeki renk geçişleri farklı renkte piksellerin yan yana gelmesinden oluşur.



*Şekil 4. Sol resmin içinden alınan görüntününün 16 kat büyütüldüğündeki piksel görüntüsü (sağda)*

Adobe Photoshop programı, görüntülerle ilgilenen bir program olduğu için katalog tasarımı için yeni bir doküman açarken, dokümanın piksel yoğunluğu ve rezolasyonu yani dokümanın yatay ve dikeyde kaç piksele sahip olduğu önemlidir (Salles ve diğerleri, 1998). Araçlar, paletler ve filtrelerle oluşturulan efektlerin görüntüsü, piksellerdeki renklerin değiştirilmesi esasına dayandığı için dokümanın piksel yoğunluğu çalışmanın kalitesini etkiler. Bütün bunların aksine katalog tasarımı için Adobe Illüstratör programında yeni bir doküman açarken, dokümanla ilgili en/boy değerleri girmek yeterli olur, rezolasyonla ilgili bir değer istenmez.

Adobe Photoshop, bitmap tabanlı programların içinde en iyisidir ve katalog tasarımını oluşturan görüntülerin renk ayırımı içinde idealdir. Bu görüntüler üzerinde ayrıca menüde bulunan komutlar, diyalog kutuları ve paletler yardımı ile efektler oluşturulabilir. Katalog tasarımı için Adobe Photoshop'ta oluşturulan her görüntü bir fon katmanı üzerinde belirir, her görüntü katmanı zerinde diğerlerini etkilemeden ayrı ayrı çalışılabilir. Kısaca, Adobe Photoshop programı ile görüntüler üzerinde /kontrast/renk ayarı, boyama, rötuş gibi bir çok işlemler gerçekleştirilebilir.

## **YÖNTEM**

Çalışmanın evrenini görsel iletişim alanının basılı iletişim kanalları (gazete, dergi, broşür, afiş, katalog vb.) oluşturmada kullanılan bitmap ve vektörel tabanlı programlar oluşturmaktadır. Örneklemini ise bu kanallardan biri olan ayrıca reklam ve pazarlama sektörünün sıklıkla kullandığı katalog çalışmasını tasarlamak için vektörel tabanlı Adobe Illüstratör ve piksel tabanlı Adobe Photoshop programları oluşturmaktadır.

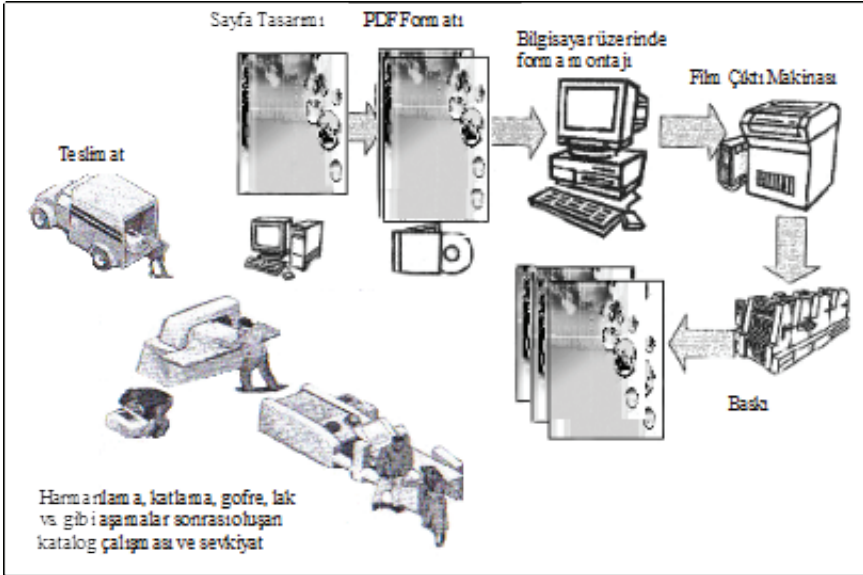
Çalışmada ele alınan katalog, 16 sayfa ve 2 dik kırımdan kapaktan oluşmaktadır. Katalog ebadı (kesilmiş ebat) ise A4'tür (21x29,7 mm).

Çalışma için aşağıdaki araştırma sorularına cevap aranacaktır.

Araştırma sorusu 1: Vektörel ve bitmap tabanlı programlar kullanılarak bir katalog çalışmasının tasarımı nasıl yapılır?

Araştırma sorusu 2: Katalog tasarımında kullanılan vektörel ve bitmap tabanlı programların çalışma prensipleri nelerdir?

Araştırma sorusu 3: Katalog tasarımında kullanılan vektörel ve bitmap tabanlı programların çalışma prensipleri arasındaki farklar nelerdir?



Şekil 5. Hazırlanacak katalogun üretim aşamaları

## BULGULAR

### *Katalogun Hazırlanış Aşamasında Adobe İllüstratör Programı İçin Elde Edilen Bulgular*

Bir katalog tasarımının başarılı olabilmesi ve yapılış amacına ulaşabilmesi, doğru programın doğru yerde kullanılması ile mümkündür. Bu nedenle katalogun tasarımı ve yazıları (başlık, kısa metinler) vektörel tabanlı bir program olan Adobe İllüstratör’de hazırlanmıştır. Çünkü Adobe firmasının sunduğu İllüstratör programı, dünyada özellikle görsel iletişim alanında son derece güçlü ve yararlı bir çizim ve tasarım programı olup gerek basılı medya gerek multi-medya gerekse internet yayıncılığında grafik illüstrasyon ve sayfa tasarımına yönelik kullanılır (Dabner, 2005).

Adobe İllüstratör, katalogun birden fazla sayfasının aynı anda tek bir dokümanda içinde istenilen çeşitli sayfa ebadı ile açılabilmesine, katalog tasarlarlarken sayfanın her milimine müdahale edilmesine ve dokümanın bir

çok formatta kaydedilebilmesine olanak sağlar.

Şekil 6’da katalogun iç sayfa tasarımları görülmektedir. Katalogun iç sayfaları tasarlanırken hepsinin görüntüsü (fotoğraf/resim ağırlıklı sayfa 4 ve 7 hariç) tasarımda bir bütünlük oluşturmak için aynı şablonla hazırlanmıştır.

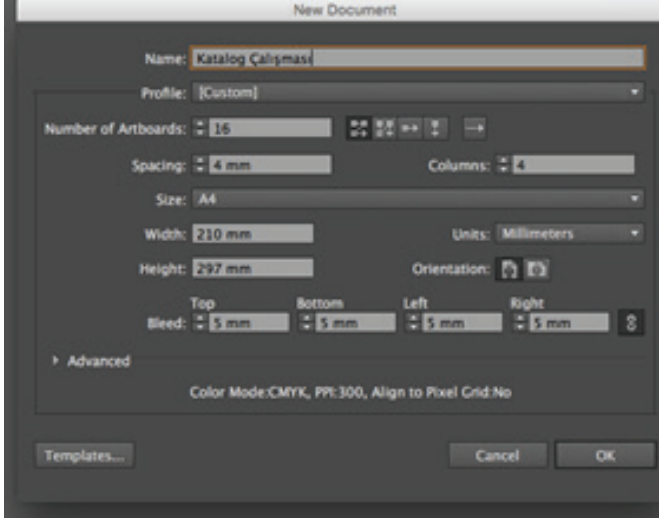


Şekil 6. Adobe İllüstratör’de tasarlanan iç sayfaların görüntüsü

Katalog tasarımı için Adobe İllüstratör’de aynı dokümanda 16 sayfa ‘File’ menüsü ‘New’ komutu ile açılır (Şekil 7).

Vektörel bir program olan Adobe İllüstratör’de yeni doküman açarken dokümanın en ve boy rakamlarını girmek yeterlidir, rezolasyonla ilgili herhangi bir değer girmeye gerek yoktur. Fakat bu durum piksel bazlı bir program olan Adobe Photoshop’ta tam tersidir. Çünkü Photoshop piksel temelli program olduğu için dokümanın rezolasyon değeri çalışmanın kalitesini etkiler.

Önemli hususlardan biri de Adobe Photoshop programı bir doküman içerisinde tek sayfa açmaya olanak verir. Doküman içinde birden fazla sayfa açamaz .



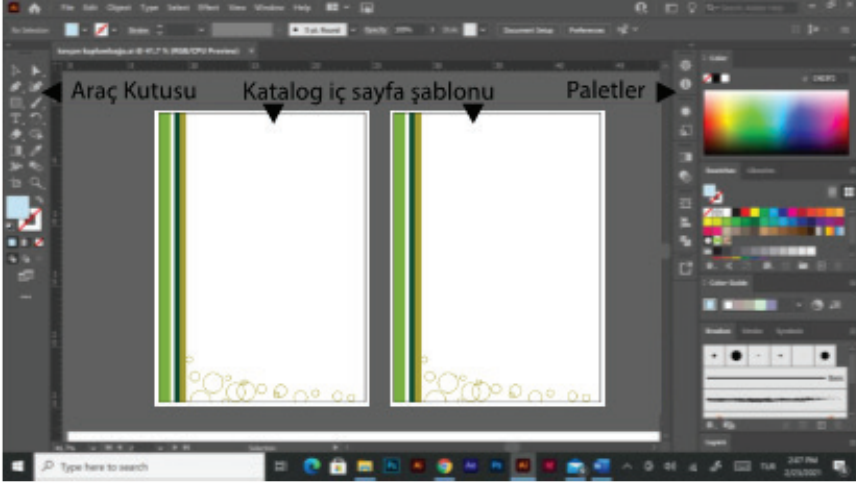
Şekil 7. Adobe İllüstratör File/New komutu ile sayfa açma

Şekil 7’de görüldüğü gibi ‘New Document’ penceresinde “Bleed” bölümüne en az 5 mm. değer verilir. “Bleed” taşıma payı demektir ve sayfanın kenarlarından itibaren dışarı doğru zeminin genişlemesini sağlar. Özellikle zemimli bir iş hazırlıyorsak, matbaada kesim sırasındaki kaymalar sonucu işin kenarındaki beyazlıkların çıkmasını engellemek için ilgili alanı birkaç milimetre sayfa dışına taşırılması gerekir. Taşırılmış olduğumuz bu alanın ve otomatik kesim kroslarının baskıda tam çıkması için “Bleed” bölümüne değer verilir.

Piksel tabanlı bir program olan Adobe Photoshop’ta doküman açarken dokümanın en ve boy değerlerinin taşıma payları da göz önünde bulundularak verilmesi gerektiği unutulmamalıdır.

Katalogun iç sayfalarının şablonu Şekil 8’de görüldüğü gibi Adobe İllustratör programı kullanılarak tasarlanmıştır.

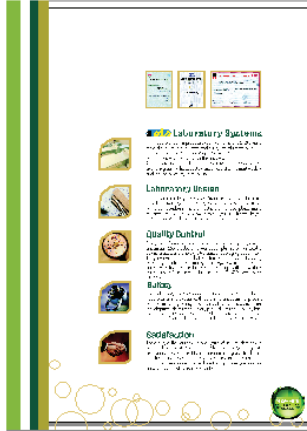
Adobe İllüstratör’de şablon hazırlamak için “tools/araç kutusu” en önemli araçların bulunduğu ve bir çok çizimin (nesnel görüntünün) oluşturularak üzerinde değişiklik yapılmasını sağlayan penceredir. Bu pencere bulunan tüm araçlar oluşturulan çizimlerin tasarımına hız kazandırmak için düğmeler içermektedir.



Şekil 8. Adobe İllüstratör 'araç kutusu' 'paletler' ile tasarlanan katalogun iç sayfalarının şablon görüntüsü

Katalogun şablon tasarımında yer alan çizimler "araç kutusu" penceresindeki çizim araçları ile oluşturulduktan sonra çizimlerin renkleri "color" ve "swatches" paleti ile atanır.

Şekil 9'da görüldüğü gibi iç sayfa şablonu hazırlandıktan sonra katalog içerisindeki yazıları yazmak için "araç kutusu" penceresindeki "type tool" aracı ile yazılır. Yazıların karakter, renk ve stilleri ile yazı bloklama işlemi gibi düzenlemeler "character" ve "paragraph" paletleri ile yapılır.



Şekil 9. Katalog iç sayfa görüntüsü

Vektörel programların en önemli farklılığı yazı karakterlerinin çok küçük puntolarda dahi net bir şekilde oluşturulmasıdır. Bu nedenle katalog tasarımında yer alacak olan tüm yazılar vektörel tabanlı bir program olan İllüstratör'de yazılır. Piksel tabanlı program olan Photoshop'ta yazılan yazılarda özellikle eğilimli yapıya sahip harflerin kenarlarında kırıklı bir



yapının oluşmasına neden olan anti-aliasing problemi ile karşılaşıldığından Photoshop'ta yaratılan yazılar, vektörel tabanlı programlarda yaratılan yazıların yerini tutamaz.

Katalog üzerindeki fotoğraflar/resimler Adobe Photoshop programında düzenlendikten sonra, Adobe İllüstratör'de "file" menüsü "place" komutu ile çağrılır. Fotoğraf/resim etrafındaki çizimler ise Photoshop programında değil İllüstratör programında hazırlanmalıdır. Bunun nedeni, Adobe İllüstratör programının nesne esaslı çizimlere yönelik bir program olmasından dolayıdır. Vektörel bazlı programlarda hazırlanan çizimlerin başlangıcı ile son noktası arasında oluşan hat düzgün olduğundan ve Photoshop programında çizilen çizimlerin kenar hatlarında pikseli yapı göze çarpacağından bu tür çizimlerin İllüstratör'de yapılması doğru olacaktır. Şekil 10'da katalog üzerinde yer alan fotoğrafların/resimlerin etrafındaki çizimlerin her iki programda hazırlanmış görüntüsü karşılaştırılmıştır.

---

### Vektörel Tabanlı Adobe İllüstratör'de Çizilen Nesneler

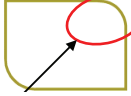
---




---

### Piksel Tabanlı Adobe Photoshop'ta Çizilen Nesneler

---




---

*Şekil 10. Vektörel ve Piksel tabanlı çizilen nesnelerin görüntüsü*

Katalog tasarımında kullanılmak üzere alınan logo çalışması da Adobe İllüstratör programında hazırlanmıştır.

Logo (Logotype); iki ya da daha fazla tipografik karakterin sözcük halinde okunacak biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve bir ürün, ya da hizmeti tanıtan marka ya da amblem özelliği taşıyan simgelerdir. Logolar hem sözel hem de görsel mesajlar verir (Ambrose ve Harris, 2009).

Katalog üzerinde bir imza işlevini gören logonun yapım aşaması için öncelikle Adobe İllüstratör Programından "File" menüsünden "Open" komutu ile önceden Adobe İllüstratör programında hazırlanıp kaydedilmiş olan belge açılır.

Adobe İllüstratör programında her şeklin bir alan tanımı vardır. Bu işlem yapısı Adobe İllüstratör’de yapılan her şeklin istenilen oranlarda büyütülmesini, döndürülmesini alanın yerinin değiştirilmesini sağlar. Adobe İllüstratör programının bu özelliğinden dolayı, (Photoshop programının ise böyle bir özelliği- alan tanımı- yoktur) katalogda yer alacak olan macrol logosunun çizim çalışmaları Adobe İllüstratör’de yapılır (Şekil 11).



**Şekil 11.** Adobe İllüstratör programında katalog için hazırlanan logo çalışması

Katalog çalışmasında yapılan vektörel çizimlerle ilgili görsel düzenlemeler yapılmak istenmesi durumunda Adobe İllüstratör programında çalışılan dosya “eps” kayıt formatı ile kaydedilmelidir.

Eps (Encapsulated Post Script) formatı, vektörel tabanlı bir kayıt formatıdır. Eps formatı kullanılarak dosyalar Adobe İllustratör veya Adobe Page Maker gibi programlara da gönderilebilir. Vektörel dosyalar “eps” formatında kaydedilmez ise bu dosyaları, sayfa düzenleme ve resim programları kendi dosya içlerine alamazlar. Bunun dışında “eps” iletişim kutusunun DCS 1.0 ve DCS 2.0 olmak üzere iki versiyonu vardır. DCS 1.0 versiyonu, CMYK ve çok kanallı dosyalar için renk ayırımlarını kaydetmeye izin verir. DCS 2.0 formatı spot renk kanalları ve bir alfa kanalı içeren Photoshop CMYK görüntülerinin gönderilmesi için kullanılır. EPS formatı ayrıca görüntülerdeki beyaz alanları transparan olarak kaydetmeye de izin verir (Mazlum, 2006).

Görsel iletişim alanında kullanılan programlarda birçok kayıt formatı kullanılmaktadır. Bunun nedeni değişik programlarda farklı kayıt formatlarının kullanılması veya işten istenen kaliteye göre farklı kaydedilmesinden dolayıdır. Bu kayıt formatları; tiff, bitmap, jpeg, pdf, gif, psd, png vb.’dir.

Son olarak kataloğun montajı için Adobe İllüstratör programı sayfalar arasında geçişlere imkan vermesi nedeni ile tercih edilir.

### ***Katalogun Hazırlanış Aşamasında Adobe Photoshop Programı İçin Elde Edilen Bulgular***

Hazırlanacak olan katalog üzerindeki resimlerde yapılacak düzenlemeler için ideal bir program olan Adobe Photoshop ile, resimler üzerinde renk, ışık, şeffaflık vb. işlemler yapmak mümkün olduğu gibi, ayrıca yine

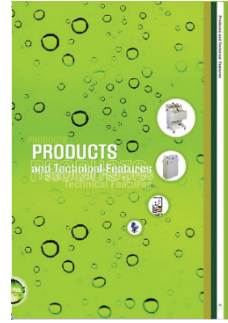
bu programdaki menüler aracılığı ile filtreler kullanılarak resimler üzerinde normalde yapması vakit alan işlemler kolayca yapılabilir.

Katalog tasarımı için Adobe Photoshop'ta oluşturulan görüntüler "pixel" adı verilen noktacıklardan oluşur. Her pixel kare biçimindedir ve her pixel'de sadece bir renk vardır. Pixeller bir araya geldiklerinde, bellek, parlaklık, renk gibi veriler oluşturur. Ayrıca Photoshop'ta görüntülerin görsel kalitesini arttırmak için çeşitli renk modlarında çalışmaya izin veren çeşitli renk modları da vardır.

Hazırlanacak katalog çalışmasında tasarımı meydana getiren ve alıcı kitleye mesajın iletilmesinde önemli bir rol oynayan resimler üzerinde yapılacak her bir değişiklik için ayrı katmanlar yaratabilme yeteneği Adobe Photoshop'un önemli özelliklerinden biridir. Bu katmanların her biri ayrı bir şekilde işlenebilir ama birleştirilince daha büyük tam bir görüntünün parçası da olabilirler. Bununla beraber rötuşlama (bu konuda çok yetenekli), çizim, boyama ve filtreler ile Photoshop her hangi bir resim düzenleme işleminin profesyonelce yapabilme özelliğine de sahiptir.



*Sayfa 4*



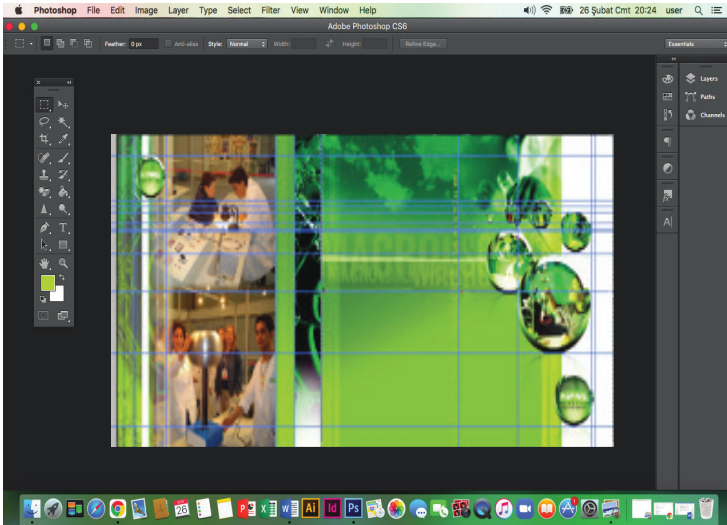
*Sayfa 11*



*Katalog Ön ve Arka Kapak*

**Şekil 12.** Adobe Photoshop'da tasarlanan katalog kapak ve sayfaların görüntüsü

Adobe Photoshop programında Kataloğun kapak çalışmasını yapmak için “File” menüsünden “New” komutu seçilir. Ekran açılan “New” penceresinden dokümanın ebadı cm. cinsine getirilerek, doküman en ve boy değerleri (Width: 63 cm. Height: 30,7 cm.) verilir. (Katalog ön kapağının özel bir ebada sahip olduğu göz önünde bulundurularak dokümanın ebadı hesaplanmıştır. Ayrıca taşıma payları da hesaba ilave edilmiştir). Yine “New” penceresinden görüntü modu RCB olarak kaydedilir. Çözünürlük bölümüne (300 pixels/inch) değer verilir. Kataloğa zemin rengi vermek için öncelikle “Layer” menüsünden “New Layer” komutu seçilir. Oluşturulan bu yeni layer, “Layers” paletinde “Layer 1” adını alır. Daha sonra “Tools” dan “Gradient Tool” ile renk geçişi verilir. Katalog üzerinde yer alan resimler ise “File” menüsünden “Open” komutu ile tasarımın yapıldığı dosyaya çağırılır. Çağırılan resimler resimler “Layers” paletinde Layer 2 ve Layer 3 adını alır.



Şekil 13. Adobe Photoshop'da tasarlanması

Adobe Photoshop programı Layer (katman) ile çalışan bir programdır. Tasarımı oluşturan her bir işlem için ayrı layer oluşturur. Katalog tasarımında yapılan her işlem için işlemin ait olduğu layer üzerinden düzenlemeler yapılır. Tasarımı oluşturan görüntüler üzerinde yapılacak düzenlemeler için “tools” aracı, “paletler” (özellikle layer paleti) ve menülerden yararlanır (Şekil 13).

Katalog kapak tasarımı Adobe Photoshop'ta tasarlandıktan sonra “görüntü modu” RGB modundan “CMYK” moduna çevirilir. Bunun nedeni basılacak işlerin matbaadaki baskı makinalarında CMYK mürekkep sistemi ile çalışmasından dolayıdır.

Katalog montajının yapıldığı Adobe İllüstratör programına katalog kapak tasarımının açılabilmesi için “File” menüsünden “Save” komutu ile “Tiff” kayıt formatında kaydedilir. Tiff formatı baskı için ideal formattır. Sıkıştırılabilir bir kayıt formatı olup “Jpeg” formatına göre görüntüdeki renk geçişleri daha zengindir.

Katalog tasarımının 4. ve 7. sayfaları fotoğraf esaslı bir tasarımdan oluşturulacağı için Adobe Photoshop programında bu sayfaların her birini tasarlamak için ayrı dokümanlar açılır (“file” menüsü “new” komutu ile Width: 22 cm. Height: 30,7 cm.olarak verilir).

Adobe Photoshop’ta aynı dokümanda birden fazla sayfa açma işlemi yapılamamaktadır. Çünkü Photoshop’ta görüntüler üzerinde yapılan her bir düzenleme dosyanın belleğini ağırlaştıracağından dosyalar arasında pratik olarak geçiş mümkün olmayacaktır.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Araştırma sorusu 1 için görsel iletişim alanında basılı iletişim kanallarının hazırlanmasında vektörel tabanlı Adobe İllüstratör programı ile bit-map tabanlı Adobe Photoshop programı en yaygın kullanılan programlar olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda Adobe İllüstratör programı tasarıma yönelik çizim ve montaj gibi çalışmalarda Photoshop ise resim işleme yönelik çalışmalarda kullanılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Araştırma sorusu 2 ve 3 için tespit edilen sonuçlar şunlardır:

### Logo – Amblem Çalışmaları:

Adobe İllüstratör programı vektörel tabanlı programlardan en çok kullanılanıdır. Özellikle logo, amblem, ideogram, teknik çizimler vb. tasarımlarda büyük kolaylık sağlar. Çizilen ebatların istenilen oranda büyütülmesine, döndürülmesine, renginin değiştirilmesine olanak tanır. Logo çizgisel bir formda oluşuyorsa vektörel tabanlı Adobe İllüstratör programının kullanılması daha uygundur. Adobe Photoshop programı bir resim işleme programı olduğu için çizgisel bir formdaki bir logonun bu programda hazırlanması halinde çizgi kenarlarında kırıklı bir görüntü oluşacağından, görüntünün kalitesinde kayıplar meydana gelecektir. Ancak logo kabartma ve benzeri efektlerden oluşuyorsa Photoshop programını kullanmak daha uygun olur.

### Resimlerde:

Adobe Photoshop piksel esaslı görüntü işleme programlarından birisidir. Yaratıcılığın ön planda olduğu Photoshop’ta resimler üzerinde çok çeşitli değişiklik ve efektler uygulanabilir, görüntüye müdahale edilebilir. Ancak vektörel ortamında bir otoğrafın bir bölümünün piksel yapısını değiştirmek mümkün değildir. Fotoğrafa ancak Photoshop programında müdahale edilebilir.

### Yazı Fontları:

Vektörel programların önemli bir farklılığı yazı karakterlerinin çok küçük puntolarda dahi net bir şekilde oluşturulmasıdır. Basit yazılar yaratmak için Photoshop'un "Type" aracı kullanışlı olsa da, geniş yazı denetimi sunan vektörel tabanlı programlarda yazı yaratmanın yerini tutamaz. Ayrıca Photoshop programında yazılar hangi puntoda yazılırsa yazılsın, yazılan yazılarda anti-aliasing problemi ile karşılaşılmasıdır. (Yazılar vektörel programda yazılıp, Photoshop'da açılrsa da aynı durum yine oluşur.)

### Yeni Bir Doküman Açarken:

Vektörel bir programda yeni doküman açarken, dokümanın en ve boy rakamını girmek yeterli olur. Rezolasyonla ilgili değer girmeye gerek yoktur. Çünkü nesne esaslı çizimlerin görsel kalitesi yazıcının çözümleme kapasitesine bağlı olarak değişir. Büyütme ya da küçültme her hangi bir kalite kaybına neden olmaz. Bir Photoshop dokümanı açarken en ve boyun yanı sıra rezolasyon değeri de girmek gerekir. Çünkü Photoshop gibi bitmap, piksel temelli programlar için, kullanıcının girdiği en ve boy rakamlarının bir anlamı yoktur. Bu rakamlar kullanıcıya kolaylık için oraya konmuştur. Programı ilgilendiren ise dokümanın piksel yoğunluğu bir başka ifadeyle rezolasyonudur. Açılan dokümanın yatayda ve dikeyde kaç piksele sahip olduğu önemlidir. Çalışmanın kalitesi dokümanın ne kadar piksele sahip olduğu ile ilgilidir. Doküman büyültüldüğünde pikseller artar küçültüldüğünde pikseller azalır. Piksel yoğunluğu az, bir doküman çıkışa gönderildiğinde, PostScript dili sadece tek piksellerdeki renk bilgisini yarım ton nokta olarak oluşturur (Birinci, üçüncü, beşinci). Piksel yoğunluğu çok olan dokümanda ise, yazıcının ihtiyacından fazla veri olduğu için, baskı gereksiz yere uzun sürer. Fakat piksel yoğunluğu uygun olan doküman ise, hem gerçek zamanda basılır, hem de PostScript dilinin veri atmasının önüne geçilir.

### Büyültme – Küçültme Değerleri:

Adobe İllüstratör programını piksel tabanlı bir program olan Photoshop'tan farklı kılan bir özellik de büyültme/küçültme konusudur. Adobe İllüstratör programı ile bütün görsel unsurlar, kıvrımlı ya da geometrik biçimlerde yaratılabilir ve matematiksel olarak tanımlanabilir. Bir imge yeniden biçimlendirilebilir, ölçülendirilebilir. Adobe Photoshop programında ise yaratılan görsel unsurların matematiksel olarak ölçülendirilmesi sağlanamaz. Büyültme-Küçültme Adobe İllüstratör programında olduğu gibi, herhangi bir iş için manual bir değer girilerek yapılamaz.

### Alan Tanımı:

Vektörel bir program olan Adobe İllüstratör'de yapılan her şeklin bir alan tanımı vardır. Alan tanımına yeni değerler girerek de şekil sağlıklı bir

şekilde büyütülebilir. Adobe Photoshop programında ise alan tanımı yoktur. Photoshop'ta tek bir alan vardır, o da resmin tamamıdır. Alan tanımı olmadığı için alan seçme ve taşıma işlemleri, vektörel programlardaki gibi yapılmaz.

#### Katmanlar (Saydamlık):

Bir belgenin farklı elemanları için ayrı katmanlar yaratabilme yeteneği, Adobe Photoshop'un en önemli özelliklerinden biridir. Katmanlar, bir görüntünün bazı kısımlarını izole edip, alttaki pikselleri etkilemeden hareket ettirmeye imkan tanır. Katmanlar ayrı ayrı asetat parçaları olarak düşünülürse, her katman ayrı olarak işlenebilir, ama birleştirilince daha büyük, tam bir görüntünün parçası olur. Adobe İllüstratör programında ise bir alan bir alanın üzerine konulduğunda, alttaki alan görünmez. Altteki alanı soluk da olsa görme şansı yoktur.

#### Zaman ve Değerlendirme:

Görsel iletişim verimli olmanın önemli bir yolu doğru programı doğru yerde kullanmaktır. Çok sayfalı bir katalog çalışmasını piksel bazlı resim işleme programı olan Photoshop'ta yapmak zaman kaybına neden olur. Fakat aynı çalışmanın tasarımını vektörel tabanlı Adobe İllüstratör programında yaparak, sadece kullanılacak resimler üzerinde yapılacak efekt ve değişiklikler için Photoshop programından yararlanmak, hem amaca uygunluk hem de sonuca daha çabuk ulaşılması açısından kolaylık sağlar.

## KAYNAKÇA

1. Ambrose, G., Harris, P. (2009). *The Fundamentals of Graphic Design*. Switzerland: AVA Publishing.
2. Becer, E. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: Dost kitapevi
3. Brown, N. R., Oke, F. E., Brown, D. P. (1982). *Curriculum and Instruction*. London and Basingstoke: The MacMillan Press
4. Dabner, D. (2005). *Graphic Design School*. Hoboken New Jersey: John Wiley & Sons.
5. Elden, M., Özdem, Ö. O. (2015). *Reklamda Görsel Tasarım Yaratıcılık ve Sanat*. İstanbul: Say Yayınları.
6. Eldeniz, L. (2010). *İkinci Medya Çağında Etkileşimin Rolü ve Web 2.0: İkinci Medya Çağında İnternet*. İstanbul: Alfa Yayınları
7. Elmansy, R. (2019). *Illustrator Foundations: The Art of Vector Graphics, Design and Illustration in Illustrator*. New York: Routledge.
8. Mazlum, F. S. (2006). *Masaüstü Yayıncılık Tasarım ve Basım Teknolojisi-ne Giriş*. Ankara: Gazi Kitabevi
9. Polat, F. (2009). **İletişim Nasıl Kurulur**. İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları
10. Salles, D., Payssick, G., Beboriew, E. (1998). *Adobe Photoshop Yaratıcı Teknikler*. İstanbul: Sistem Yayınları
11. Şahin, H. (2004). *8.0 Adobe Photoshop Konu Bazında Anlatım ve Örnek Çalışmalar*. İstanbul: Türkmen Kitabevi Yayınları
12. Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar*. Ankara: Detay Yayıncılık.
13. Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkilap Kitapevi
14. Kmahesh, (2011). History of Photoshop: Journey from Photoshop 1.0 to Photoshop CS5. (Erişim tarihi: 17.09.2020 <https://creativeoverflow.net/history-of-photoshop-journey-from-photoshop-1-0-to-photoshop-cs5/>)
15. El ilanı (Erişim Tarihi 05.01.2022) <https://www.matbuu.com/blog/el-ilani-mi-hazirlamak-istiyorsunuz-3-kurala-dikkat-edin.html>
16. Broşür (Erişim Tarihi 05.01.2022) <https://www.bordoofset.com/matbaa-urunleri/akordeon-kirimli-brosur/>
17. Afiş (Erişim Tarihi 05.01.2022) <https://www.okulkapigiydirmec.com/bilim-fuari-afis-bfa-01.html>
18. Flyer (Erişim Tarihi 05.01.2022) <https://www.templatemonster.com/tr/kurumsal-kimlik-180012.html>
19. Gazete (Erişim Tarihi 06.01.2022) <https://journoc.com.tr/en-iyi-tasarima-sahip-10-gazete>
20. Katalog (Erişim Tarihi 05.01.2022) <https://katalog-tasarimi.maviyesilajans.com.tr/portfolio/medikal-katalog/>



## **BÖLÜM 7**

### **CEYLAN'IN GÖZÜ: NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİNDE SİNEMATOGRAFİ VE “KIŞ UYKUSU” FİLM ÇÖZÜMLEMESİ**

*Eda EVLİOĞLU GEZER<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İzmir. [eevlioglu@gmail.com](mailto:eevlioglu@gmail.com). ORCID: 0000-0003-0926-964X

## GİRİŞ

Fotoğrafçılıkla mesleğe başlayan Nuri Bilge Ceylan, ilk filmlerinde görüntünün gücünü ön plana çıkarırken *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmlerinde ise öyküsel-metinsel anlatımı tercih etmiştir. Bu üç filmde, daha önceki filmlerinde kurgulamadığı kadar çok diyalog kurgulamış ve anlatısını iletme için metnin gücünden faydalanmıştır. Bu da Ceylan sinemasının geçirdiği değişimi bize gösterir. Dolayısıyla bu makalede, önemli yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografisi ve değişen sinematografi dili kısaca anlatıldıktan sonra yönetmenin 67. Cannes Film Festivali'nde 'Altın Palmiye Ödülü'nü aldığı filmi *Kış Uykusu* çözümlenmiştir.

### Yönetmenin Kısa Otobiyografisi

1959 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Nuri Bilge Ceylan, babasının mesleği sebebiyle çocukluğunu Çanakkale'nin Yenice ilçesinde geçirmiştir. Ablasının eğitimi için ailesiyle birlikte tekrar İstanbul'a dönen yönetmen, ilkokul 5. sınıftan itibaren Bakırköy'de eğitimine devam etmiş, daha sonra İTÜ Kimya Mühendisliği bölümünü kazanmıştır. O dönemde yaşanan siyasal çatışmalar nedeniyle eğitimini yarıda bırakan Nuri Bilge Ceylan daha sonra Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünü kazanmış ve bu bölümde tahsilini tamamlamıştır. Öğrencilik yıllarında kişisel masraflarını karşılamak için vesikalık fotoğraf çeken yönetmen, askerlik döneminde hayatının geri kalanını nasıl şekillendireceğine karar vermiş ve sinemaya yönelmiştir. Kariyerinin başında hayatını kazanmak için tanıtım fotoğrafları çeken yönetmen, aynı zamanda Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü'nde de eğitimini sürdürmüştür. Farklı eğitim geçmişi olan Ceylan hem Türkiye'de hem de dünyada birçok yeri gezip görmüş, bu deneyimleri özümseyerek ödüllü birçok filme imzasını atmıştır. Filmlerinde de yaşadığı deneyimleri, Türkiye'yi ve Türk imgesini ustalıkla yansıtmıştır.

### Yönetmenin Sinematografisi

Fotoğrafçılıkla mesleğe başlayan Ceylan'ın sinema dilini oluşturan öğeler içerisinde metinsel anlatıdan çok fotoğrafın durağan ve estetik görünümünün ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmenin kendine has üslubu ile yarattığı film dili, fotoğrafik anlatıya ve gerçekçi sinema diline daha yakın bir duruştur. Ceylan'ın bu duruşu özellikle ilk filmlerinde doğa-insan ilişkisini kuran, durağan bir anlatı dilini geliştirmesi ile sonuçlanır. Akbulut'un belirttiği üzere yönetmen filmlerinde kendi hayat hikâyesini sıklıkla kullanan, deneyimlerinden, geçmiş yaşantısından durumlara ve olaylara yer veren; bununla birlikte oyuncu seçimlerini profesyonel oyuncuların ziyade toplumsal oyunculardan yana kullanan; imgesel estetik değerleri anlatının üstünlüğüne tercih ederek saf sinema

anlayışını benimseyen; auteur yönetmen ve yönetmen sineması kavramlarının gerektirdiği film anlayışını karşılayan özellikleriyle kendine has özgün bir sinema yaratır (2005, s. 44). Tüm bunlardan hareketle, ilk dönem Ceylan sinemasında imge ve görüntünün anlatıdan önce geldiği söylenebilir. Ancak yönetmenin kendine özgü, ayırt edici bu üslubu *Uzak* (2002) ve *İklimler* (2006) filmleri ile birlikte değişmiş, yönetmen kamerasını artık kent-taşra ikilemine ve bireyin iç dünyasının çıkmazlarına çevirmiş ve filmlerinde bu meseleler üzerine hikâyeler anlatmıştır. *Uzak*'a kadar olan filmlerinde *öyküsel anlatıdan ziyade ağırlıklı olarak fotoğrafik anlatı ile olay örgüsünü kuran Ceylan, Uzak ile birlikte fotoğrafik anlatımı yavaş yavaş terk etmeye ve daha çok hikâye anlatımını benimsemeye başlamıştır.*

Ceylan'ın üslubundaki bu değişme, yani görüntünün gücünün çok önemli olduğu anlatıdan diyalogun daha belirleyici olduğu, karakter üzerinde daha derinlikli bir yapının kurulduğu, görsel dilin ötesinde, metinsel bir dilin tercih edildiği filmler çekmeye başlaması onun sinema anlayışını değiştirmedeği gibi Ceylan sinemasının gerçekçilik tercihini de etkilemez. Örneğin *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde, yönetmen hikâyesini göstermekten ziyade anlatmayı daha çok tercih etmiştir. Film dilindeki veya üslubundaki bu değişim ile yönetmen *öyküsel* anlatıya ağırlık vermeye başlamış, bu da edebiyattan aldığı desteği arttırmıştır (Erdal AYTEKİN, 2015, s. 247). Dolayısıyla *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve son olarak *Ahlat Ağacı*'nda görüldüğü gibi yönetmen artık filmlerinin anlatı yapısını kurarken fotoğrafik anlatıdan, öyküsel anlatının ağırlıklı olduğu bir sinematografiye yönelmiştir.

*İklimler* ve *Üç Maymun* başta olmak üzere önceki filmlerinde de insana dair olan karanlık yönler ve kötülükler üzerine kafa yoran, bu meseleleri güçlü sinema dili sayesinde eşine az rastlanır bir ustalıklı beyaz perdeye yansıtan Ceylan, filmlerinde genellikle toplumun çeşitli kesimleri ve onların yaşantıları hakkında hikâyeler anlatır. Ayrıca sinemasında kullandığı fotoğrafik çekimlerle kendine has bir çizgi yakalamış, sinema anlamında teatral teknikleri kullanmasıyla Bergman'a benzetilmiş, senaryo kurgusu anlamında ise kendisinin de sıkça belirttiği üzere Fyodor Dostoyevski, Anton Çehov, Sait Faik Abasıyanık ve Sabahattin Ali gibi edebiyatçıların eserlerinden etkilenmiştir (Çevrim, 2015, s. 3). Ceylan filmlerinde genellikle 'sıradan' olanı, yalın ve basit olarak gözlemlemeyi ve hikâye kurulumunda dramatik çatışmanın en aza indirildiği 'minimal' bir yaklaşımı benimser. Ceylan'ın filmlerinde sıradan insanı anlatma isteği ise onun sinemasını gerçekçi bir ifade biçimine yaklaştıran diğer bir etmendir. Bu bağlamda, Ceylan'ın filmlerinde önemsedığı yaklaşım genellikle 'basit anlatı' kalıpları içinde değerlendirdiği minimal bir sinema dili ve özellikle sıradan insana ilişkin hikâye anlatımıdır. Dolayısıyla Ceylan, hayatın akışında yaşanan herhangi bir anın içinde var olan öykünün filme konu

olabileceği görüşünden fazlasıyla etkilenir (Kracauer, 1997, s. 245, 249). Özellikle sinematografisinde değişim gösteren bu hikâyeleme seçimi Ceylan'ı, “fotoğrafik gerçekliği temel alan görsel kalıpları” kullanan bir yönetmen olmaktan ileriye taşır (Daldal, 2003-2004, s. 1). Böylece filmlerinde anlattığı hikâyelerdeki basit anlatı yapısıyla Türk Sineması'nda gerçekçi yeni bir dilin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında zaman-mekân ilişkisini değerlendirdiğimizde Erdal Aytekin'in belirttiği gibi, Ceylan'ın filmleri anlatı yapısıyla ana-akım geleneğin dışında kalır. Hatta klasik anlatı yapısında var olan zamansal ve mekânsal sürekliliğin görülmediği filmler, izleyicide farklı bir izleme deneyiminin yaşanmasına neden olur (2015, s. 248). Ana akım sinemada başat bir deneyim olan izleyicinin özdeşleşme yaşaması Ceylan'ın filmlerinde yerini brechtyen anlamda yabancılaşma etkisine bırakır. Kullandığı geniş planlar ve nesnel kamera açıları nedeniyle izleyici filmdeki olayları içine girmeden objektif bir konumdan deneyimler. Kısaca, Ceylan'ın filmlerinde genel olarak özdeşleşme yerine yabancılaşma etkisi çalışır. Yani izleyici sinema salonunda ya da evinde filmi izlerken özdeşleştiği, empati kurduğu bir karakter üzerinden veya anlatıya duyduğu ilgi üzerinden değil, bizzat ‘kendisi/seyirci’ olarak orada bulunur. Özellikle kamera hareketsizlikleri ve kameranın pozisyonu ile sağlanan bu durum, Ceylan'ın filmlerinde seyirciyi daha çok bir tanıklık konumuna yerleştirir. Seyirci bu sebepten ötürü sürece dâhil olarak gerçeğe ait detayı kaybetmekten se, sürecin dışında kalarak, belli bir mesafeden gerçeğin derinlikli yapısını anlamlandırmaya uğraşır. Ceylan sinemasında zaman ve mekân örgüsü izleyiciyi belli bir noktadan yakalayıp içine almak yerine, rahat bırakılmış zaman ve mekân ilmekleriyle izleyici için bir davet içerir (Özyılmaz, 2007, s. 131, 133). Fakat zaman ve mekân örgüsünün bu gevşek kurulumu da yine Ceylan'ın sinematografisinde ilk filmlerinden son filmlerine doğru bir farklılık, değişim göstermiştir. Hikâye kurulumunda bilinen zaman ve mekân birliği ve bir akış içindeki seyir ilk filmlerinde daha durağan yani fotoğrafik bir anlatı yapısına yakın olsa da bir süre sonra olay örgüsünün daha çok belirginleştiği bir anlatı yapısına dönüştüğü görülmektedir. Bu da Ceylan sinemasındaki diğer bir değişimdir.

Çocukluğunu taşrada geçiren yönetmenin filmlerinde yarattığı söylemin önemli bir ögesi de toplumsal temsili ‘taşra’ açısından değerlendirmesidir. Böylece yönetmen çocukluğunda yaşadığı taşra durağanlığını filmlerine taşır. Fakat Ceylan sinemasında yön bulan bu ‘taşra gerçekçiliği’, 1990 öncesinin kırsal gerçekliğinin de bir adım ötesinde ‘arada kalmışlık’, ‘sıkışmışlığın’ en belirgin ifadesidir. Kır-kent ikileminde arada kalmışlığın bir simgesi olan taşra, Ceylan filmlerinde kapanmanın ve durağanlığın bir simgesi olarak temsil edilmiştir. Dolayısıyla popüler sinemada umut, nostalji gibi bir geri dönüş duygusuna karşılık gelen taşra kavramı, Cey-

lan filmlerinde farklı yorumlanmış ve taşranın ‘olduğu gibi bırakılmışlığı’ gerçekçi bir dille anlatılmıştır. Yönetmenin taşra üçlemesi olarak bilinen *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* filmleri temelde taşra gerçekliği etrafında biçimlenirken, Ceylan, *Uzak* filmiyle artık kente gelmiştir. Taşra göndermesini bu yeni mekânda da devam ettiren yönetmen, taşranın arada kalmışlığını ve sıkışmışlığını bu defa kente taşır. *İklimler* ise yönetmenin sinematografisinde, sinema dilini değiştirdiği film olarak kabul edilir. Çünkü *Uzak* ve *İklimler* ile birlikte fotoğrafa daha yakın olan insan-doğa/mekân birlikteliği ve ön plandaki görüntü yerini, insanın bireysel dünyasının biraz daha öne çıktığı ve merkezde hikâyelendirildiği yeni bir söyleme bırakır. Yönetmenin üslubunda ya da film dilinde başlayan bu değişim süreci *Üç Maymun* filmi ile devam eder. Bu, Ceylan sinemasının fotoğraflık gerçekçi vurgusunun form değiştirdiği, bundan sonraki süreçte ağırlıklı olarak insanın öyküsünün ve bireysel dünyasının öne çıkarıldığı bir anlatı yapısına geçmesi demektir (Erdal Aytekin, 2015, s. 249-250).

### Yönetmenin Sinematografisinde Değişen Dil

1995 yapımı *Koza*, Nuri Bilge Ceylan’ın ilk filmidir ve fotoğraflık gerçekliğin en çok belirginleştiği film olarak değerlendirilir. Diyaloga yer verilmemiş ve siyah-beyaz çekilmiştir. *Koza*, Ceylan’ın fotoğraf sanatını en fazla kullandığı film olarak değerlendirilebilir (Pay, 2010, s. 15). Ceylan’ın sineması fotoğraf estetiğinin yanı sıra tek plan çekimler ve sabit kamera kullanımına dayalıdır. Bununla birlikte hikâye anlatımı bakımından dramatik yapı doğrusal bir çizgide ilerlemez, kışkırtıcı olay ve doruk noktalarını oluşturan dramatik yükselmeler yer almaz. Dolayısıyla onun hikâyeleri ana akım sinemanın benimsediği anlatı yapılarına uymaz. Bunun yerine oldukça sıradan ve yavaş akan zamanın ritmine kapılmış sıradan olaylar sergilenir. Ana akım sinemada sıklıkla başvuru alan ses efektleri ve müzik kullanımı yerine doğada olan kuş, rüzgâr ve su sesini tercih eder. Kamera hareketleri oldukça yavaş ve abartısızdır. Ana karakteri takip eden pan ve tilt hareketlerinin ötesine geçilmez. Bu bakımdan Ceylan’ın ilk filmi belgesel estetiğine sahip olmasına rağmen, belgesel gerçekçilik yerine serbest bir üslupta kurmaca film kategorisine dâhil edilir (Erdal Aytekin, 2015, s. 251). Ayrıca, Zahit Atam’ın da (2011, s. 177) ifadesiyle karakterler birbirlerini sebep sonuç ilişkisiyle birleştirecek eylemler sergilemezler. Bu yönüyle klasik anlatı yapısının benimsenmediği görülür. *Koza* filmi bütün bu sinema estetiğiyle birlikte zaman ve mekân temelinde oluşturulmuş fotoğraf estetiğinin ağırlıklı olduğu, insan-doğa ilişkilerinin merkeze yerleştirildiği bir film olarak değerlendirilmektedir.

Nuri Bilge Ceylan’ın ikinci filmi olan *Kasaba*, bir hikâyenin başlangıcını simgeleyen sahneyle açılır. Asuman Suner *Kasaba* filmi hakkında konuşurken bir taşra kasabasında zamanın yavaş akışının ve kasabanın sıklığının filmin atmosferinde etkili olduğunu söyler (2006, s. 107). Bel-

gesel film estetiği ve yaşamın içinde zaman nasıl akıyorsa filmde de zaman kullanımının öyle olması Ceylan sinemasının temel özelliğini oluşturur. Ana akım sinemada tercih edilen eliptik anlatı yerine yaşamla eş zamanlı anlatı tercihi ağırlıklıdır. *Kasaba* filminde Ceylan yine fotoğraf estetiğini kullanmıştır. Fakat *Koza* filmine göre daha fazla öykü kullanımına gidilmiştir. *Koza*'da öykü oldukça geri planda yer alırken, *Kasaba*'da öykü ve diyalog ön plana çıkarılmıştır. Yine de doğayı gözlemleyen bir sinema biçimi yerini tamamen hikâye anlatan bir sinema biçimine bırakmamıştır ama *Kasaba*'da öykü ön plandadır. Öykü anlatılırken de diyaloglara yaslanmamış, öykü görsellekle anlatılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda bu iki film saf sinema anlayışına yakın filmler olarak değerlendirilir.

Ceylan filmlerinde taşra çıkışı olmayan bir kafes gibi temsil ediliyor olsa da *Kasaba* filminde Ceylan'ın yüklediği tek anlam kasabanın durağanlığı ve sıklığıdır. Bunun dışında herhangi bir olumsuz özellik yüklenmez. Bu bakımdan, Ceylan filmlerinde taşraya atfedilen toplumsal bir sorunsal yoluyla bir gerçekliğin temsili yüklenmediği ve bu yolla bir mesaj verilmeye çalışılmadığı için onun taşrası tam da kendine has taşra anlayışını bize yansıtır. Kişisel bir taşra algısıdır onun taşrası. Ceylan'ın taşrası, fiziki mekân olarak taşradan çok bu fiziki mekân içinde yaşayan insanların dertleri ile ilgilenen ve oradaki insan ilişkilerinin ön planda olduğu bir taşra temsildir. Fakat *Uzak* filminden itibaren Ceylan'ın bu taşra temsili değişime uğrar ve yerini belli bir toplumsal gerçekliğe işaret eden taşra temsiline bırakır. *Uzak* filmi taşrada geçen bir hikâye olmamakla birlikte taşranın ve taşralı olmanın izlerini taşıyan ana karakterler aracılığıyla taşrayı anlatır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu*'nda taşranın birey üzerinden temsil edilmesi kadar, taşranın kendi başına varlığı ve atmosferi de belirgin oranda hissedilir (Erdal Aytekin, 2015, s. 252). Taşra üçlemesi içinde yer alan *Mayıs Sıkıntısı* Ceylan'ın kendi hayatından izler taşıyan ve annesiyle babasını oyuncu olarak kullandığı diğer bir filmidir. Film, ana karakter Muzaffer'in çocukluğunun geçtiği Yenice'ye film çekmek için gelmesiyle başlar. Suner (2006) *Mayıs Sıkıntısı* filminde *Kasaba*'ya kıyasla çok daha gerçekçi ve sinemasal bir zaman kullanımı olduğunu ileri sürer. *Kasaba* filminde sahnelerin günün hangi zamanlarında olduğu, gün ve gece dönümlerinin ve akan zamanın belirsizleşerek hafızanın içinde akan olaylar silsilesi olduğu hissi veren zaman kullanımı, *Mayıs Sıkıntısı*'nda yerini tüm öykünün mayıs ayının birkaç haftasında geçecek şekilde bir anlatımın olduğu yapıya bırakır (s. 11). Film boyunca geniş planların kullanılması, kamera hareketlerinin biraz daha fazlaca kullanılması, fotoğraf estetiğinden öykü anlatımının benimsendiği film yapma biçimine geçişimler.

*Koza*'dan bu yana Ceylan'ın film yapma biçiminde *gerçekçilik* ön plana çıkmaktadır. Kameranın sabit kullanımı ve uzun planların kullanılması

*Uzak*'ta da yönetmen tarafından tercih edilir. Ceylan'ın bu filminde kullandığı diğer bir teknik ise, kadrajın dışında da olayların cereyan etmesine izin vermesidir. Kamera sabit açıda çekim yaparken kadraj dışının öykü evrenine dâhil edilmesi, oyuncuların kadraja girip çıkması, kadrajın dışında da bir evren olduğu hissi yaratmaktadır. Böylece filmin ve öykünün uzamı genişlemektedir. Filmde yine diyaloglar minimal düzeyde tutulur. Taşra üçlemesinin son filmi olan *Uzak*, hikâye bakımından taşradan kente gelmiştir. Bu filmde de Nuri Bilge Ceylan'ın sıkça kullandığı '**kendine ve toplumuna yabancılaşma**' ögesi kendini belirgin şekilde hissettirir. Ceylan *Uzak* filmi ve devamında sorunsalını taşradan çok kente, bireye ve birey sorunlarına çevirmiş gözükmektedir.

Nuri Bilge Ceylan, ilk filmi *Koza*'dan *Uzak* ve *İklimler*'e değin öykü kurulumuna yoğunlaşmamış, görüntü ve fotoğraf estetiğine dayalı anlatımı tercih etmiştir. Ancak *Uzak* ve özellikle *İklimler* filmine gelindiğinde öyküleme ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu bakımdan, Ceylan'ın sinemasında fotoğrafik anlatının baskın olduğu sinema anlayışından öykü anlatısının ön planda olduğu sinema anlayışına doğru bir evrilmenin olduğu gözlemlenir. *Uzak* ve *İklimler* filmleri bu evrilmenin başladığı filmler olarak değerlendirilebilir. Yönetmen, *İklimler*'de aydın sınıfını temsil eden ana karakter ekseninde kadın ve erkeğin modern dünyada devam edemeyen sorunlu ilişkisine değinir. Bütün filmlerine sirayet eden bireyler arası iletişimsizlik sorunsalı bu filmde de kendisini gösterir. Diğer yandan, bütün filmlerinde ortak olan üç boyutlu ve derinlikli karakter tasarımı *İklimler* filminde daha az özen gösterilmiştir. Dolayısıyla bireyin sorunlarını ele alma bakımından bu filmde daha az titiz davrandığı görülür. Ceylan sinemasında öykü anlatımına tam manasıyla geçiş ise *Üç Maymun* filmiyle gerçekleşir. *Uzak*, *İklimler* filmleriyle başlayan kırılma *Üç Maymun* filminde tamama ermiştir (Erdal Aytekin, 2015, s. 256).

*Üç Maymun* filmiyle ilk kez Ceylan, ana karakterlerde profesyonel oyuncu tercihinin gitmiştir. Böylece filmde dramatik etkiyi yaratabileceğini düşünür. Yönetmen, bu filminde alışıktığı üzere geniş planları kullanmakla birlikte diğer filmlerinden ayrı olarak yakın plan çekimlere ağırlık vermiştir. Kamera hareketleri ise önceki filmlerinde olmadığı kadar fazladır. Filmin ses kullanımı Ceylan'ın tüm filmlerinde olduğu gibi **diegetic ses** kullanımınıdır. Yani filmin dünyasından olan seslere yer verilir. Yönetmen gerçekçi sinema yaptığı için filmin dünyasından olmayan yani **non-diegetic sesleri** filmlerinde kullanmaz. Ayrıca, Ceylan bu filminde sinematografik anlatı unsurlarını (kamera hareketi, kamera açısı, aydınlatma, ses kullanımı gibi) olay örgüsünü besleyecek ve dramatik anlatı yapısını destekleyecek şekilde kullanmaya başlamıştır. *Üç Maymun* filmi ile bu defa orta aydın sınıfa dair hikâye anlatmaktan vazgeçen yönetmen, yoksulluğu daha görünür olan insanların hikâyesini anlatmayı tercih eder.

Ceylan *Uzak* filmine kadar olan eserlerinde taşrayı merkezi meselesi yapsa da *Uzak* filmiyle birlikte kentten bahsetmeye başlar. *Uzak*'ta taşra ve kent arasında kalmışlığı, geçmişini ve kendini reddetmeyi ve yabancılaşmayı, sınıf farklılığını ve sınıf değiştirmeyi anlatisinin merkezine yerleştirir. İklimler filmindeyse aydın sınıfın sorunlarına ve ilişkilerine yönelir. Üç Maymun filmindeyse kentin içindeki taşraya odaklanır ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeyse Anadolu'yu fona yerleştirerek bir cinayet peşinden Türkiye anatomisini çıkartır. Bu filmde mekân üzerinden kurulan tekinsiz atmosfer söz konusudur. Muhtarın evindeki konaklamada aynı Üç Maymun'da ölen çocuğun hayaletinin görünmesinde olan tekinsizlik tekrarlanır. Üç Maymun'da evde yaratılan tekinsizlik *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde karakterler aracılığıyla verilir (Erdal Aytekin, 2015, s. 259-260). *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi yine ana akım sinemada olduğu gibi öykü anlatma yönü ağır basan filmidir. Bu anlamda Üç Maymun filmiyle başladığı sinema anlayışının devam ettiği görülür.

Son olarak, Ceylan'ın filmlerinde kadın temsili de değerlendirdiğimizde kadın varlığının tartışmalı olduğunu görürüz. Bunun nedeni toplumsal yapıda kadın kimliğinin baskılanmasıdır ve onun filmlerinde de özellikle taşrada kadın kimliği görünmezdir. Ayrıca kadın kötülüğün kaynağıdır. Özellikle Üç Maymun filminde kadın aileyi yıkan olarak temsil edilir. İklimler filminde ise kadın baskılanmış ve sessizleştirilmiştir. Erkeğin arzu nesnesidir. Yani kadın edilgen ve pasiftir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi bu temsile geçerli bir örnektir. Filmde kadın karakterler merkezde yer almamaktadır. Bununla birlikte kötülükle ilişkilendirilir. Çünkü filmin olay örgüsünde bir kadın kocasının ölümüne, başka bir adamında katil olmasına neden olmuştur. Ceylan'ın hemen her filminde olduğu gibi bu filmde de sahneler uzundur. Üç Maymun filminde nesnesine odaklanan bir kamera kullanımına karşın *Bir Zamanlar Anadolu'da* tekrardan, mekânı ve mekânın yarattığı atmosferi görmek istercesine kamera uzaktan bakar, genel plan çekim tercih edilir. Ayrıca, Ceylan filmlerinde yumuşak ışık ve doğal aydınlatma kullanır. Son üç filminde ise rembrandt aydınlatmayı ustaca kullanmıştır. Filmlerinde devamlılık kurgusunu tercih ederken, gerçekliği sağlamak için göz hizası çekim yapar ve kamera hareketi olarak Üç Maymun'dan itibaren following shot (takip çekim) kullanır. Üç Maymun'dan önceki filmlerinde kamera hareket etmez, sabit durur, sadece pan ve tilt yönetmen tarafından tercih edilir. Nuri Bilge Ceylan gerçekçiliği bozacağını düşündüğü için filmlerinde görsel, ses ve özel efektleri kullanmazken yalnızca *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve Üç Maymun'da görsel efekt kullanmıştır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmini farklılaştıran diğer bir etken ise filmde diyalogun yoğun kullanımınıdır. Ceylan son üç filminde (*Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu*, *Ahlat Ağacı*) diyalogu diğer filmlerine kıyasla belirgin biçimde fazla kullanmış, karakterlerini artık konuşurmaya



başlamıştır. Böylece görüntünün gücünü, metnin gücüyle paylaşmaya ve hikâyeyi daha görünür kılmaya çalışmıştır. Bu iki filmde özellikle diyaloglara ağırlık verilmiştir ve ilk filmlerinde görüntünün ağırlıklı olduğu film yapma biçimi yerini diyalogların ağırlıklı olduğu anlayışa bırakmıştır. Bu bağlamda, *Kış Uykusu* filmi de bir kırılmayı imler. Yönetmen, öyküsel anlatımla birlikte diyalogla anlatıma geçmiştir (Erdal Aytekin, 2015, s. 263). Bu da Nuri Bilge Ceylan sinemasının geçirdiği değişimi simgeleyen önemli unsurlardan biridir.

## KIŞ UYKUSU' FİLMİNİN SİNEMATOGRAFİSİ

### Karakter Analizi:

**Aydın:** Tiyatro oyunculuğundan emekli olan ve daha sonra Kapadokya'ya yerleşerek babasından kalan butik oteli işletmeye karar veren Aydın, zengin ve ukala bir entelektüeldir. Çevresinde bulunan taşralı insanları beğenmez, aşağılar ve eleştirir. Sırça köşkünde oturmakta ve hayatı bu 'aydın' kimliğiyle eleştirmektedir. Mum ışığı ile aydınlatılmış, sıcak çalışma odasında yerel bir gazeteye köşe yazıları gönderir. Gönderdiği bu yazılar ise Aydın'ı ayakta tutan, benliğini okşayan, kendisine değer verildiğini hissettiren tek şeydir.

**Nihal:** Halktan uzak, burjuva sınıfının başka bir temsili olan Nihal kendisini hayır işlerine vermiştir. Aydın'dan uzak, evin bir köşesinde kurduğu hayatını yaşar ve bu hayata Aydın'ın müdahale etmesini istemez. Ayrıca Nihal, Aydın'ı kendi yaşama hevesini ve özgürlüğünü elinden alan, kibirli bir insan olarak görür. Fakat onun yanından ayrılma cesaretini de gösteremez. Aydın için Nihal, otel müşterilerinin hoşuna gideceğini düşünüp satın almaya karar verdiği ve ehlileşirmeye çalıştığı *yılıkı atı* gibidir. Örneğin, ehlileştirilmeye çalışılan yılıkı atının direnç göstermesi ve daha sonra Aydın tarafından özgürlüğüne bırakılması, film boyunca Nihal'in öyküsüyle paralel gider.

**Necla:** Eşinden boşanan ve kardeşinin yanına taşınan Necla bunalım içindeki bir karakterdir. Çevirmenlik mesleğini bile yapmadığı gibi bazen tüm gün boyunca odasından çıkmaz. Otelde beraber yaşayan bu karakterler arasındaki gerilim üst düzeydedir ve bir soğuk savaşı andırır. Örneğin Aydın ile Nihal arasındaki ilk büyük tartışma, Aydın'ın bir yardım kampanyasına katılmak istemesi, Aydın ile Necla arasında ise Aydın'ın yerel

1 **Filmin Sinopsisi:** Emeklilik günlerini geçirmek ve babasından kalan butik oteli işletmek üzere Kapadokya'ya yerleşen Aydın, uzun yıllar tiyatroyla uğraşan bir oyuncudur. Aydın'ın emekliye ayrıldıktan sonra başlayan kış uykusu, otelin gündelik işleri yanı sıra yerel bir gazeteye köşe yazıları yazarak ve hep yazmaya niyetlendiği fakat bir türlü başlamadığı tiyatro tarihi kitabını düşünerek geçer. Yaşadığı bu süreçte Aydın'ın hayatında eşi Nihal ve kız kardeşi Necla vardır. Aydın'ın genç, güzel karısı her anlamda ona karşı uzak ve soğuk davranır. Kız kardeşi Necla ise kocasından boşandıktan sonra onların yanına taşınan, kendini sürekli sığıntı gibi hisseden ve Aydın'ı bazı konularda çok sert eleştiren bir karakterdir. Film bu üç karakterin problemleri ilişkilerini ve aralarında yaşanan çekişmeleri anlatır.

gazetede çıkan köşe yazılarını Necla'nın sert şekilde eleştirmesi, Necla ile Nihal arasındaki ilk gerginlik 'kötülük' üzerine konuşmaları sonucu yaşanır.

**Süavi:** Aydın'ın arkadaşıdır. Eşi ölmüş, kızı eğitim için Londra'ya gitmiştir. Kendine ait bir çiftlikte yaşayan karakter, alkolik ve av tutkunedir. Genç bir eşe sahip olduğu için Aydın'a gıpta eder ve hafiften Nihal'e meyillidir.

**Hidayet:** Aydın Bey'in sağ kolu, çok becerikli ve kurnaz biridir.

**İlyas:** Haksızlığa uğramış, ezilmiş, babasına kötü davranılmış, yerinden edilmeye çalışılan küçük bir çocuğun biriktirdiği öfkeyle Aydın'ın babasına taş atan ve hikâyeyi başlatan çocuk karakterdir.

**İsmail: İşi-parası yoktur ve sabıkalı biri olarak kendi mahallinde sığıntı gibi yaşar.** Umulmadık ve beklenmedik tepkiler veren bu karakter, araba camının diyeti için İlyas'a tokat atar; kendini de evinin camını kırıp elini yaralayarak cezalandırır. Despotik bir baba figürü olarak İsmail hem koruyucu hem de cezalandırıcıdır.

**Levent Öğretmen:** Yozgatlıdır, çocukluğunda kekeme olduğu için hiç konuşamamasına rağmen artık bu durum onun için bir sorun değildir. Ayrıca, Nihal'e hayır işlerinde yardımcı olur.

**Hamdi Hoca:** Arabulucu, din adamı konumundaki karakter, iki taraf arasındaki uzlaşma konusunu çok abartarak gereksiz tavizler verir. İsmail'in gururlu duruşunun aksine, Hamdi hoca gururunu önemsemez ve pas pas edecek kadar sınırları zorlar. Örneğin, İlyas'ın işlediği suçu affetmesi için Aydın'ı zorlar, özür konuşması için gittiği Aydın'ın evinde getirilen kadın terliklerini giyer. Tüm bunlar insanların nezdinde saygı duyulan din adamı konumunun eleştirilmesine yol açar.

### **Film Çözümlemesi:**

Yönetmen ilk defa *Kış Uykusu* filminde neredeyse tamamı profesyonel bir kadro ile çalışır. Bunu senaryonun edebi ve teatral özelliğine bağlar. Yönetmenin ödüllü eseri *Kış Uykusu*, karakterlerin geçmişini şimdiki zamanda kuvvetli biçimde hissettirebildiği (yani geçmiş hissi oldukça yoğun) ve sınıfsal eleştiri eksenini en belirgin olan filmidir. Filmin mekânı yine bir Anadolu kasabasıdır ve Kapadokya'da "*Othello*" adındaki bir butik otelde çekimler yapılır. Filmde yönetmen tarafından Rembrandt aydınlatma profesyonelce kullanılmıştır. Yani film boyunca mekân yarı aydınlatılmış ve kapalıdır. Bir süre sonra mekânın kapalılığı da filmin hikâyesine dâhil olur. Mekânın durağanlığı, işlevsizliği, karakterlerin çıkışsızlığına ayak uydurur. Yönetmen daha önceki filmlerinde doğanın yarattığı atmosferi *Kış Uykusu*'nda fikirlerle doldurur. Çünkü kurulan her masada film karakter-

terleri (Aydın, Nihal ve Necla) hayat ve insan üzerine konuşur, tartışırlar. Yani filmde sürekli olarak yapılan fikrî tartışmalar ön plandadır. Yönetmen, bu filmde hem karakterlerini hem fikirleri daha önce hiç yapmadığı kadar tartışır ve diyaloglar kişisel çekişme halinde ilerler. Gerçekçi bir zaman dilimini kapsayan *Kış Uykusu*'nun hikâyesi, gün ve mevsim dönemlerinin iç içe geçtiği karmaşık bir zaman diliminde değil; bunun yerine kış mevsiminde birkaç haftalık bir zaman diliminde geçer. Yönetmen diğer filmlerinde olduğu gibi *Kış Uykusu*'nda da doğayı izleme hissini yaratmak, doğal ambiyansı bozmamak ve gerçeğe yakın olmak için horoz, at, köpek, rüzgâr, yağmur sesi gibi çekimin yapıldığı mekânlardaki doğal sesleri (diegetic ses) kullanır. Bunun yanı sıra filmin çoğu yerinde kesik kesik besteci Franz Schubert'in ölmeden önce bestelediği, hatta '**ölüm sonatı**' olarak bilinen 20 no'lu piyano sonatının 2. bölümü duyulur. *Kış Uykusu*'nda da kamera sabittir. **Yönetmen** filmde kamera açısı olarak göz hizasını, kamera hareketi olarak ise following shot (takip çekim) tercih etmiştir. Ayrıca filmde genel plan çekimin yanı sıra yakın plan çekimde yönetmen tarafından kullanılır.

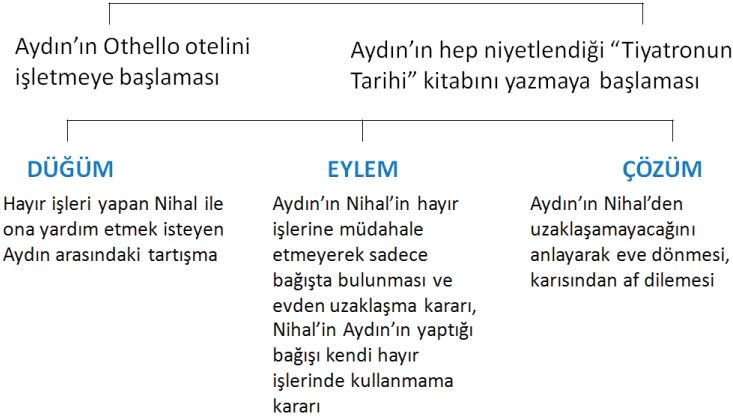
Ceylan'ın filmlerindeki cinsiyet temsillerini değerlendirdiğimizde ise cinsiyet temsillerinin kadın-erkek üzerinden değil; hataları, zaafı, endişeleri olan doğal insanlık halleri üzerinden kurulduğunu görürüz. Örneğin *Bir Zamanlar Anadolu'da*, **İklimler** ve **Üç Maymun** filmlerinde cinsiyet temsilleri; erkeğin yüceltilmesi, kadının ezilmişliği yahut tam tersi konumlandırılmaları üzerinden yapılmaz. Bu filmlerde kadın-erkek daha çok defolu olan insanlık halleri üzerinden tamamlanır veya yarım bırakılır (Tunalı, 2016, s. 80). *Kış Uykusu* filminde de Aydın kibirli, ukala, kıskanç bir karakterken; Nihal kendini gerçekleştirememiş, Aydın'ın gölgesinde kalmış ve bu nedenle kocasından nefret eden bir karakterdir. Kendine olan saygısını kaybetmemek ve tek başına bir şeyler yapabileceğini kanıtlamak için Aydın'dan bağımsız hayır işleri yapar. Fakat Aydın'a göre Nihal genç ve tecrübesizdir. Bu da Nihal'in kandırılmasına, adının lekelenmesine neden olabilir. Necla ise hayattan bezgin, tüm gün hiçbir işle ilgilenmeyen sadece felsefe kitapları okuyan ve kötülük üzerine düşünen bir karakterdir. Aydın'ı (köşe yazıları) ve Nihal'i (hayır işleri) yaptıkları faaliyetler için çok sert eleştirir; fakat kendi tüm gün hiçbir şeyle ilgilenmez hatta mesleği olan çevirmenlikle bile uğraşmaz. Ona göre çeviri yapmaya değer kitap yoktur çünkü. Dolayısıyla *Kış Uykusu*'nda da karakterler, yönetmen tarafından, kadın-erkek üzerinden değil insanlık halleri ve eksik yönleri ile tanımlanırlar.

Filmin hikâyesi Aydın'ın gerçekle arasındaki mesafeyi kapatıp kapatacamaacağı sorununun etrafında şekillenirken; yönetmen *Kış Uykusu*'nda aydın kesimin yaşantısına ve çelişkilerine yönelik çözümlemelere de yer verir. Filmde Çehov'un öykülerine sıkça yer verilir ve filmin temel sorun-

salları gurur, vicdan, iyilik-kötülük, adalet, sınıfsal farklılaşmalar, toplumsal statülerdir. Sınıfsal tabakalaşmaları, nefretleri, kadın erkek ilişkilerinin yalanlar ve geçimsizliklerle dolu doğasını anlatır. **Özetle**, Nuri Bilge Ceylan bu filmde; **“mutsuzluğun kışını”** resmeder.

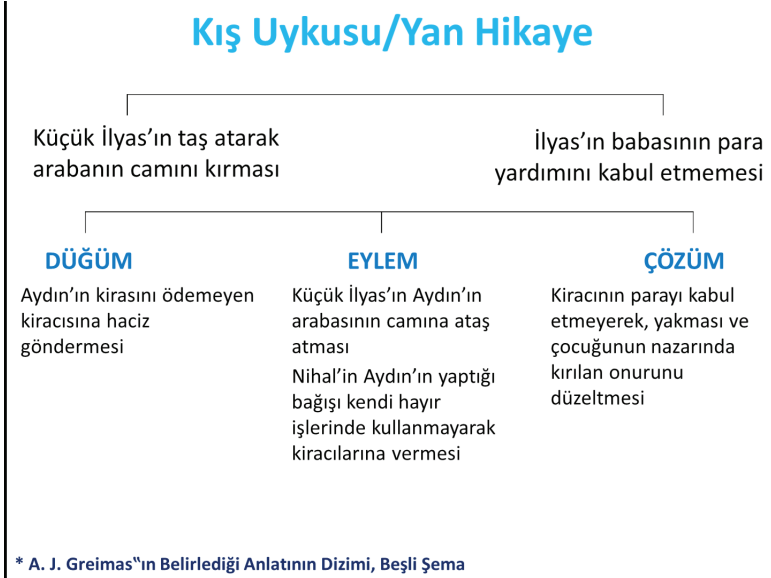
Bu bağlamda iletişimsizliğin, çatışmanın, ikiyüzlülüğün, bencilliğin, durağanlığın, sıkışmışlığın hemen her diyalogda izleyicinin karşısına bir vicdan meselesi olarak çıktığı filmin konusu, geçen zamanın eskittiği, donuklaştırdığı insanın hikâyesi ve aile fertleri (eşi, kardeşi) ile olan sorunlu ilişkisidir. Filmin **yan hikâyesi**, Aydın’ın kiracısının ev kirasını vermemesi nedeniyle kiracısı ile yaşadığı sorundur. **Ana hikâyede** ise şunlar anlatılır: Emekli olan Aydın karakteri miras kalan butik oteli işletmek için memleketine geri döner. Bu sırada karısı Nihal ve kız kardeşi Necla ile sorunlar yaşar ve biraz evden uzaklaşmaya karar verir. Fakat karısı Nihal’den uzaklaşmayacağını anlayarak butik otele geri döner. Ana hikâye ve yan hikâyeye çerçevesinde ilerleyen film, bir anlatıdır ve anlatıların hepsinde olduğu gibi başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında bir dönüşüm gerçekleşir. Bu nedenle, bir anlatı/metin olarak okunan film de anlatı dizimi üzerinden değerlendirilir. Film bir durum ile başlar. Bu durumun bitmesi ya da çözümlenmesi için bir dizi eylem gerçekleşir ve sorun ya da eksiklik giderilir. Böylece nihai çözüme ulaşılır. Bu anlatı dizimi, *Kış Uykusu* filminin ana hikâyesi ve yan hikâyesi açısından değerlendirildiğinde aşağıda yer alan şemadaki gibidir.

## Kış Uykusu/Ana Hikaye



\* A. J. Greimas’ın Belirlediği Anlatının Dizimi, Beşli Şema

Şema-1



### Şema-2

*Kış Uykusu*'nda Aydın karakteri, yönetmenin diğer filmlerindeki aydın karakterlerden farklı olarak kentten taşraya dönerek babasından kalan oteli işletmeye başlamıştır. Ablası da aynı şekilde kentten taşraya dönen bir karakterdir. Fakat yine diğer filmlerindeki aydın karakterler gibi Aydın da kendi geçmişine, geri döndüğü taşraya yabancılaşmıştır, taşrayı kalitesiz ve kaba bulmaktadır. Tiyatroculuğu bırakan Aydın, kız kardeşi Necla ve karısı Nihal ile birlikte Kapadokya'da babadan kalma bir oteli işletir. Babasından kalan evde oturan kiracısına kirayı ödemediği için haciz gönderir. Bunun neticesinde ortaya çıkan vicdan muhasebesi filmin temel konularından birini oluşturur. Aydın, eşi ve ablası bir otele sıkışmış birbirinden haz etmeyen üç aydın karakterdir. Sürekli birbirlerini taşıyarak birbirlerine ahlak, vicdan ve adalet dersi vermeye çalışırlar ve bu yolla filmin hikâyesini oluştururlar (Erdal Aytekin, 2015, s. 261).

*Kış Uykusu* filminin merkezi meselelerinden birisi de ikiyüzlülüktür. Aydın karakterinin eşine, arkadaşına, ablasına ve kendisine karşı ikiyüzlülüğü filmin başat sorunsallarından biridir. Filmde ikiyüzlülüğün yanı sıra **kin** duygusu da karşımıza çıkar. İlyas'ın kını, Nihal'in kını, Hamdi'nin kını ve Aydın'ın alt sınıftan nefret etmesi bu duygunun filmdeki yansımalarıdır. Filmde önemli bir yer tutan diğer bir duygu ise kadın-erkek ilişkisindeki **kıskançlıktır**. Aydın karısını şiddetle kıskanır. Otelin adında da kıskançlığı ile ünlü **Othello'ya** atıf vardır. Bu da bir göstergelerarasılıktır. Ayrıca daimi bir hayal kırıklığı filmin içine yerleşmiştir. **Örneğin** Aydın'ın mesleğindeki hayal kırıklığı, Nihal'in Aydın, evliliği ve hayatı hakkındaki hayal kırıklığı, Necla'nın kocasını terk etmekteki hayal kırıklığı gibi.

Ayrıca Ceylan, diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de sınıfsal ve kültürel hiyerarşilere **'ayaklar'** üzerinden işaret eder. **Örneğin** Hamdi'nin ayakkabılarının çamurlu olması ve ayakları koktuğu için Aydın'ın pencereyi açması, gara girerken ayakkabılarının kalitesizliği nedeniyle Hidayet'in kayması; ama Aydın'ın ayakta durabilmesi sözü edilen farkların birer temsidir. Aynı zamanda *Kış Uykusu*, sınıfsal yapılanmış bir sosyal dünyada (kasabada) insanlar arasındaki ilişkilerin büründüğü gerilimli tarzları konu edinir. Alt sınıflar ile üst sınıflar arasındaki ilişki gerek fiziki (taş atma) gerek sembolik düzeyde (ayak kokması, Hamdi'ye kadın terliklerinin verilmesi) oldukça şiddetli ve gerilimlidir. Sınıfsal yapılandırmanın mahal-li kasabadır. *Kış Uykusu*'nda tipik bir kasaba yaşam tarzı olarak görülen ilişki ve davranış kalıpları gösterilir. Kasabalı küçük hesaplar peşinden koşan bir figürdür. **Örneğin** Levent'in Hidayet'in elini sıkıması, gardaki adamın soğuk gelmesin diye kapıdan tarafa oturmaması, Necla'nın kırılan bardakların derdine düşmesi, Hidayet'in sanayiden çıkmaması gibi. Bu figürler içinde elbette filmin başkahramanı Aydın, hesapçıların en büyüğüdür. Sürekli müşterilerine yemek yiyip yemediklerini sorması, müşterisinin otelden ayrılırken parayı ödeyip ödemediğini öğrenmeye çalışması, olmadığı halde otelin sitesinde yıllık atlarının reklamını yapması gibi (Etil, 2015, s. 72-73).

Son olarak, *Kış Uykusu*'nun suçluluk ve pişmanlık üzerine bir film olduğu da söylenebilir. Çünkü yönetmen suç ve kefaret arasındaki ilişkiyi **hayirseverlik** kavramı üzerinden tartışır. Ceylan sinemasının diğer bir özelliği ise filmlerinde metafora yer vermesi ve modern insanın çıkmazlarına, gerilimlerine işaret etmek için **'kapan'ı temel metafor** olarak kullanmasıdır. İnsanlar arasındaki ilişkiler birbirini kapana kıştırma biçiminde işler. Filmde kapana kıştırılmış en trajik figür ise Nihal'dir. Nihal küçük bir otel odasına sıkışmışken Aydın küçük bir kasaba olan Kapadokya'ya, kız kardeşi Necla ise kocasından boşandıktan sonra kardeşine sığınarak yine küçük bir otel odasına sıkışmıştır. Kiracılar ise eski, derme çatma bir evde kapana kısılmıştır. İnsanlar arasındaki gerginliği, her daim teyakkuz halini Ceylan **'kapan'** metaforu üzerinden anlamlandırır ve kapana kıştırma tak-tiklerini anlatır (Etil, 2015, s. 74).

## SONUÇ

Ceylan sinemasını Yeni Türk Sinemasının ilk kuşak yönetmenleri arasında değerlendirdiğimizde Yeni Türk Sinemasının estetik özelliklerinin Ceylan sinemasında bulunduğunu görürüz. Amatör oyuncular olarak isimlendirilen toplumsal oyuncularla çalışmaya başlamış, Üç Maymun filmiyle birlikte profesyonel oyuncuları tercih etmiştir. Fotoğrafik estetiği ön planda tutan filmler yaparken yine Üç Maymun filmiyle birlikte ana akım sinemada olduğu gibi öykü anlatan filmler yapmaya başlamıştır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu*, *Ahlat Ağacı* filmlerinde ise diyaloglara

dayalı film yapma biçimini tercih etmiştir. Bütün filmlerinde minimalist anlatıyı tercih ettiği görülür. Çehov ve Dostoyevski'nin, yanı sıra, Ozu, Bresson, Tarkovsky, Bergman, Antonioni, Kiarostami gibi '*auteur*' yönetmenler, anlatısal ya da biçimsel özellikleriyle Ceylan'ı etkilemiş yazar ve yönetmenlerdir (Akbulut, 2005, s. 172). Sonuçta, Ceylan kasaba hayatının incelikleri ile kent yaşamının bireylerde bıraktığı etkiyi, insanların iç çekişmelerini ve yaşadığı problemleri özgün bir şekilde perdeye yansıtmaktadır. Yönetmenin son dan bir önceki filmi olan *Kış Uykusu*'da zıtlıkların en görünür olduğu, insana dair çelişkilerin, karanlığın en çok açığa çıktığı filmidir.

## KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Çevirim, M. (2015). Kış Uykusu: Bir Aydın'ın Anatomisi. *Psinema Dergisi*, 17, s. 3-10.
- Daldal, A. (2003-2004). Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu-Batı Dergisi*, 25, s. 15-22.
- Erdal AYTEKİN, P. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma. *Selçuk İletişim*, 9(1), s. 247-265.
- Etil, H. (2015). Kış Uykusu İzlenimleri. *Hayal Perdesi*, 44, s. 72-75.
- Kracauer, S. (1997). *Theory Of Film*. United Kingdom: Princeton University Press.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özyılmaz, Ö. (2007). "İçine Düşülen Zaman, Bizi Kuşatan Mekân: Kasaba'dan Mayıs Sıkıntısı'na Seyirci İçin Bırakılmış Zaman ve Mekân Boşlukları." *İçinde Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6*, (Der.) Bayraktar, D. (s. 129-135.). Ankara: Bağlam Yayınları.
- Pay, A. (2010). *Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tunalı, D. (2016). Aydın'ın Kış Uykusu. *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi*, e1, s. 77-91.
- ### FİLMLER
- Koza. (1995). Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Mehmet Emin Ceylan, Fatma Ceylan, Turgut Toprak. NBC Film.
- Kasaba. (1997). Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Mehmet Emin Toprak, Mehmet Emin Ceylan, Fatma Ceylan. NBC Film.
- Mayıs Sıkıntısı. (1999). Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Mehmet Emin Toprak, Mehmet Emin Ceylan, Fatma Ceylan, Muzaffer Özdemir. NBC Film.
- Uzak. (2002). Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zühal Gencer Erkaya. NBC Film.
- İklimler. (2006). Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Nazan Kesal. NBC Film.
- Üç Maymun. (2008). Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Hatice Aslan, Yavuz Bingöl, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal. NBC Film.
- Bir Zamanlar Anadolu'da. (2011). Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Muhammed Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Bırsel. NBC Film.



- Kış Uykusu. (2014). Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbağ. NBC Film.
- Ahlat Ağacı. (2018). Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Aydın Doğu Demirkol, Murat Cemcir, Bennu Yıldırımlar. NBC Film.



## **BÖLÜM 8**

### **ZEKÂÎ DEDE EFENDİ'NİN 35 ADET MURABBA BESTESİNİN BİÇİM ANALİZİ**

*Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN<sup>1\*</sup>*

*Şirin KARADENİZ<sup>2\*</sup>*

1 Doç. Neşe Yeşim Altinel Çoban İTÜ Türk MüsİKİsi Devlet Konservatuarı Bestecilik Bölümü, cobann@itu.edu.tr, Orcid No: <https://orcid.org/0000-0002-4576-566X>

2 Doç.Dr. Şirin Karadeniz İTÜ Türk MüsİKİsi Devlet Konservatuarı Bestecilik Bölümü, karadenizsi@itu.edu.tr, Orcid No: <https://orcid.org/0000-0002-1932-0691>

## 1.GİRİŞ

Her çeşit müzik türünde olduğu gibi Türk Müsîkisinde de çeşitli formlar bulunmaktadır. Türk Müsîkisinde eserler “Saz Müsîkîsi” ve “Sözlü Müsîkî” olarak ikiye ayrılmaktadır. Saz Müsîkîsi sadece sazların icra edilmesi için yapılmış olan çeşitli formlardan oluşurken, Sözlü Müsîkî belli formlardaki şiirlerin insan sesiyle icra edilmek için bestelenen çeşitli formlardan oluşmaktadır (Altınel, Çoban, 2021:57).

Türk Müsîkîsinin temelini teşkil eden “Sözlü Müsîkî” formları da “Lâdîni” ve “Dîni” olarak ayrılarak tarihsel süreç içerisinde çok çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Esasen “Form” kelimesi “eser biçimi” anlamındadır. Bu anlamıyla Türk Müsîkîsinde önemli bir yere sahip olan Beste formundaki eserlerde çeşitli biçimler görülmekte ve bu biçimlerin özel kaideleri üzerine eserler meydana getirilmektedir.

Türk Müsîkîsinde Lâdîni formlar arasında yer alan sözlü formların en önemlilerinden biri olan “Beste” formu nağmelerin birbirine bağlanması anlamını taşımaktadır. Bu formdaki eserler “Murabba” ve “Nakış ” olarak iki biçime ayrılmaktadır. Her iki biçimde kendi içinde farklı bir beste tekniğine sahiptir. Bu çalışmada Beste formunun Murabba biçiminde bestelenmiş Zekâî Dede Efendi’ye ait 35 adet eserin biçim analizi yapılmıştır. Türk Müsîkî tarihinin ve meşk zincirinin en önemli bestekârlarından biri olan Zekâî Dede, Klâsik Mektebin oluşumunda rol oynayan son temsilci olarak müsîkimizde çok özel bir yere sahiptir (Ak, 2009: 206). Hem klâşiğe bağlı hem de yenilikçi bir bestekâr olarak eserlerinin hepsinde usûl, ritm ve melodiyi son derece zevkli bir üslûpla birleştirilmiş mükemmel bir teknik yapı açıkça görülmektedir (Aksüt, 1993: 217). Bu nedenlerden dolayı eserlerinin her yönüyle incelenerek analiz edilmesi bestekârlar için temel teşkil edecek ve kompozisyon biçimleri açısından örnek olacaktır.

Bu çalışma için ilk olarak bir literatür araştırması yapılarak Zekâî Dede Efendi’nin beste formundaki eserleri tespit edilmiş ve her birinin yapısı incelenerek Murabba biçiminde olan 35 adedi seçilerek incelenmiştir. İnceleme sonucunda 26 makam ve 12 farklı usulden Murabba bestenin biçim analizleri yapılarak 8 farklı biçim kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylece Zekâî Dede Efendi’nin Murabba bestelerinde kullandığı biçim şemaları tespit edilmiş ve besteleme tekniği açısından önemli veriler ortaya konulmuştur. Bu veriler Türk Müsîkîsi bestekârlarına önemli birer kaynak teşkil etmesi yönünden ayrıca büyük önem taşımaktadır.

### Beste Formu

Türk Müsîkîsinde Bir form adı olarak kullanılan “Beste” Farsça olarak kelime anlamı “bağlanmış, bağlı” demektir (Yavaşca, 1992: 543). Güfteleri, Dîvan Edebiyatının Gazel tarzından seçilmiştir. Büyük usûller ile öl-

çilen beste formundaki eserlerde aynı makamda bestelenmiş Birinci Beste ve İkinci Beste olarak icra edilen bestelerin bu ayrımı kullanılan usullerine göre yapılmaktadır. Usûl bakımından nispeten ağır olanlarına “1.Beste” daha yürük olanlarına “2. Beste” adı verilmektedir. Murabba ve Nakış olmak üzere iki çeşide ayrılırlar (Yavaşca, 2002: 474). Türk Mûsikîsinde icra sırası olarak Klâsik Takım’da Kâr’dan sonra gelen en büyük formdur. Eğer aynı makamda Kâr formunda bir eser yoksa icra sırası olarak Peşrevden sonra yer almaktadır

### **Murabba Beste**

“Murabba” musikide beste biçimlerinden biri olarak “Dörtlü, dört şeyden olma. Dört köşeli” (Devellioğlu: 2007: 683) anlamlarına gelmektedir. “Murabba besteler, dört mısralı olmasından dolayı, Murabba adını almaktadırlar. Bestelerin mısra ve varsa ardından gelen terennüm bölümleri ile birlikte her bölümüne “hâne” adı verilmektedir. Bestelerin 1.2.4. mısraların bestelendiği bölüm “Zemin”, 3. mısraın bestelendiği bölüm “Meyan” olarak adlandırılmaktadır. Genellikle her bir Murabba beste dört haneden oluşur. Ayrıca genellikle her hanenin sonunda terennüm bulunmaktadır. Türk Musikisinde terennümsüz besteler de bulunmaktadır. Fakat bunların sayısı daha azdır. Bu şekliyle Murabba Besteleri “Terennümlü ve Terennümsüz” olmak üzere ikiye ayırmak mümkün olmaktadır (Yavaşca, 2002: 474).

Beste formundaki eserlerin bazılarının başına sadece” Murabba” yazıldığı görülmektedir. Murabbanın kelime anlamı dörtlü olması ve bestelerin 4 mısralı güftelerden bestelenme zorunluluğu olduğu için bu şekilde yazmak gereksizdir” (Karadeniz,1965: 172).

Murabba Bestelerin genel yapısı 3 şekilde görülmektedir.

#### 1. Tür Murabba Bestelerde en fazla kullanılan şekil

- 1.Hane A 1.Mısra + A Terennüm
- 2.Hane A 2.Mısra + A Terennüm
- 3.Hane B 3.Mısra + A Terennüm
- 4.Hane A 4.Mısra + A Terennüm

#### 2. Tür Murabba Bestelerde Meyandan sonra Terennümü farklı yapı

- 1.Hane A 1.Mısra A Terennüm
- 2.Hane A 2.Mısra A Terennüm
- 3.Hane B 3.Mısra B Terennüm
- 4.Hane A 4.Mısra A Terennüm

### 3.Tür Terennümsüz Murabba

1.Hane A 1.Mısra

2.Hane A 2.Mısra

3.Hane B 3.Mısra

4.Hane A 4.Mısra

## 2.YÖNTEM

Eserlerin biçim analizleri yapılırken mısralar temel alınmıştır. Mısram başladığı noktadan bittiği yere kadar devam eden melodik yapı bir bütün olarak ele alınmıştır. Her melodik yapı bir büyük harf ile gösterilmiştir. Farklı melodik yapılar farklı bir harf ile simgelenmiştir. Mısraların sonlarında terennüm bölümü varsa bunlarda mısralardan ayrı olarak kendi aralarında (Altınel, Çoban, Karadeniz, 2020: 1721).A-B-C gibi yazılan büyük harfler, biçimi meydana getiren her bir bölümü ifade etmektedir. Bir örnek ile gösterirsek şu şekildedir;

$$A^{1m} + AT + A^{1m \ 1/2}$$

$$B^{2m} + BT$$

$$A'^{3m} + AT$$

$$C^{4m} + CT$$

Şemasında; A-B-C gibi büyük harfler mısraların melodik olarak benzerlik ya da farklılığını ifade etmektedir. Harflerin üzerindeki “<sup>1m-2m</sup>” gibi ifadeler bestelenen mısraları simbolize etmektedir. “T” harfi terennümleri simbolize etmekte ve yanındaki harflerde terennümlerin birbirleri ile aralarındaki benzerlik ya da farklılıkları ifade edecek şekilde aynı veya farklı harfler ile gösterilmektedir. Mesela, AT, BT iki farklı terennümü temsil etmektedir. Terennümlerin sağ alt köşesindeki rakamlar ise, güfte aralarına eklenen terennümlerin farklılığını ifade etmek için kullanılmıştır.  $A^{1m \ 1/2}$  ifadesi ise, birinci mısramın yarısının tekrar edildiğini göstermektedir. Bir melodik yapıdan sonra, ileride başka bir melodi benzer şekilde geliyorsa yeni melodiye benzediği melodinin harfi ile gösterilmiş, ancak harfin yanına kesme ( ‘ ) işareti konmuştur (Karadeniz, 2013: 37).

## 3.BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde Zekâî Dede Efendi’ye Ait incelenen 35 Murabba Besteden farklı biçim şemasına sahip 3 eserin nota üzerinde biçim analizine yer verilmiştir (bkz: Şekil 1, Şekil 2, Şekil 3). Ardından 35 Murabba bestenin makamları, usûlleri, biçim şemaları ve analiz neticesinde elde edilen veriler bulunmaktadır.

### 3.1. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Muhayyerkürdi Murabbâ Beste'nin Notası ve Bulguları

#### MUHAYYER KÜRDÎ BESTE

*Vâdeyleyecek vaslını dünya benim oldu*

USÛL: HAFİF

BESTE: HAFİZ ZEKÂİ  
DEDE EFENDİ

**A**

Vâ vâ dey le le ye

cek vas (saz ... )lı nı dün ya

**AT**

be nim ol du

yâ lâ lel lel le lel lel te re lel lel

lel le lel li ah ah

ah zi bâ yi men **SON**

**B**

*Meyan*

Vâ vâ sıf gi gi bi

gön lüm (saz ... )o la li bül

bü li hüs nün

**AT**

yâ lâ lel lel le lel lel te re lel lel  
 lel le lel li ah ah  
 ah zi bâ yi men

Vâdeleyecek vaslını dünya benim oldu  
 Bu şarka sebep ol mehli simen benim oldu  
 Vâsif gibi gönüüm otalı bübü'l-i hüsnün  
 Gülşengeh-i aşk ey güliter meskenim oldu

Terennüm:  
 Yâ le lel lel lel le lel le re lel lel le le li  
 ah ah zibâ-yı men

Şekil 1. Muhayyer Hafif Bestenin Biçim Analizi

### 3.2. Zekâî Dede Efendi'ye Ait Şehnaz Buselik Murabbâ Beste'nin Notası ve Bulguları

**ŞEHNAZ BUSELİK BESTE**  
*Feryâd kim feryâdımı gûş etmez ol simin beden*

USÛL: DARBEYN  
 (Nim Sakil - Berrefşan) BESTE: HAFİZ ZEKÂİ  
 DEDE EFENDİ

Ah Dil Bu yâd de müd kim nîm de fer aş a  
 ya kim bir dı mi lîl  
 gûş bah gû et tîn şü mez dan da ol mi ki si dir dür  
 min bil rû min be den mem ne dan rû a den  
 Câ nim ye le lel le le lel le le  
 lel le le lel le lel lel le le lel le le le li  
 gûş et mez ol si min be den

SON



## Meyan B

Ah Ben bir ga rip â a şı kım an dan ku lak as maz AT ba na Câ nım ye le lel le le lel le le lel le le le lı an dan ku lak as maz ba na

Feryâd kim feryâdımı güş etmez ol sîmin beden  
 Dilden mi aşkımdan mı bahtımdan mıdır bilmem neden  
 Ben bir garib-i âşıkım andan kulak asmaz bana  
 Bu müddeâya bir delil güşündaki dürrî aden

Terennüm:  
 Cânım ye le lel le le lel le le lel le le lel  
 le lel lel le lel lel le le lel li

Şekil 2. Şehnazbuselik Darbeyn Bestenin Biçim Analizi

### 3.3. Zekâi Dede Efendi'ye Ait Uşşak Murabbâ Beste'nin Notası ve Bulguları

#### Uşşak makamında ve sekil usulünde beste

##### Zekâi Dede

**A**

Pe ————— pey — ma ————— ni di ————— di —

di — dil be ra ————— ne ————— i

na ————— man — mam ————— he —————

he ————— fil i le ————— le ————— hey — ca — nım

hey — ca — nım **B** *(MİRAN)* Şu — şü — çen ————— be ri

ri ————— ri gi ra ————— ni

ğami ————— mi ey ————— re —————

re ————— ki bi dun ————— dun ————— hey ca — nım

#### G Ü F T E S İ

Peymani dîlberane inanmam kefil ile  
 Üftadelik tûmur görölmez vekil ile  
 Şu çenberi girani gami ey rakibi dun  
 Uşşaka beste itme usuli sekil ile

#### 1- Dilkeşhâveran Zencir Beste

$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$

$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$

$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$

$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$

Dilkeşhâveran Zencir bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür

## 2- Dilkeşhâveran Devri Revan Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Dilkeşhâveran Devri Revan bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür

## 3- Beyati Buselik Beste Ağır Remel

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$B^{3m} + A'T$  ( meyan terennümünde” efendim ah yelle lel li”sözleri ile başlayan bölüm A terennümden farklı bir melodi ile bestelenmiş ardından A terennüm melodisiyle devam edilmiştir.)

$$A^{4m} + AT$$

Beyati Buselik bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından gelen terennüm bölümünün ilk başlangıcı” efendim ah yelle lel li”, A terennümde kullanılan melodik yapıdan farklı olarak bestelenmiş, devamında ise A terennümde kullanılan aynı melodik yapı ile bestelendiği tespit edilmiştir.

#### 4-Tahir Remel Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Tahir Remel bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

#### 5-Saba Darbı Fetih Beste

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$B^{3m} + A'T$  (meyan terennümünde “yar canım süzigüdazim” sözleri ile başlayan bölüm A terennümden farklı bir melodi ile bestelenmiş ardından A terennüm melodisiyle devam edilmiştir)

$$A^{4m} + AT$$

Saba Darbı Fetih bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından gelen terennüm bölümünün ilk başlangıcı “yar canım süzigüdazim”, A terennümde kullanılan melodik yapıdan farklı olarak bestelenmiş, devamında ise A terennümde kullanılan aynı melodik yapı ile bestelendiği tespit edilmiştir.

#### 6-Muhayyer Darbı Fetih Beste

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$$B^{3m} + AT$$

$$A^{4m} + AT$$

Muhayyer Darbı Fetih bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde

tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından, A Terennümün geldiği tespit edilmiştir.

### 7-Karcıgar Fer Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Karcıgar Fer bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

### 8-Uşşak Sakil Beste (Terennümmsüz Murabba)

$$A^{1m}$$

$$A^{2m}$$

$$B^{3m}$$

$$A^{4m}$$

Uşşak Sakil Beste bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından terennüm olmadan 2. mısraya geçilmektedir. 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş ve terennüm olmadan 4. mısraya geçildiği tespit edilmiştir.

### 9-Beyati Devri Kebir Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Beyati Devri Kebir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde

tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

### 10- Hicaz Aşiran Fer Beste

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$$B^{3m} + AT$$

$$A^{4m} + AT$$

Hicaz Aşiran Fer bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından, A Terennümün geldiği tespit edilmiştir.

### 11- Neva Kürdi Devri Revan Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Neva Kürdi Devri Revan Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

### 12-Acemaşiran Muhammes Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Acemaşiran Muhammes Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, te-

rennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

### 13-Acem Çenber Beste (Terennümsüz Murabba)

$A^{1m}$

$A^{2m}$

$B^{3m}$

$A^{4m}$

Acem Çenber Beste bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından terennüm olmadan 2. mısraya geçilmektedir. 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş ve terennüm olmadan 4. mısraya geçildiği tespit edilmiştir.

### 14-Hicazkâr Çenber Beste

$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$

$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$

$B^{3m} + BT + B^{3/2m}$

$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$

Hicazkâr Çenber Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından B Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

### 15-Hisar Buselik Darbı Fetih Beste

$A^{1m} + AT_1 + A^{1/2m} + AT_2$

$A^{2m} + AT_1 + A^{2/2m} + AT_2$

$B^{3m} + BT_1 + B^{3/2m} + BT_2$

$A^{4m} + AT_1 + A^{4/2m} + AT_2$

Hisar Buselik Darbı Fetih Bestenin biçimsel açıdan yapılan analiz-

de, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Ardından yeni bir terennüm bölümünün geldiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından aynı yapıyla B Terennümün geldiği görülmüştür.

### 16-Şehnaz Buselik Evsat Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Şehnaz Buselik Evsat Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

### 17--Şehnaz Buselik Darbeyn (Nim Sakil-Bereşan) Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Şehnaz Buselik (Nim Sakil-Bereşan) bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

### 18-Muhayyerkürdî Hafif Beste

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$



$B^{3m} + AT$

$A^{4m} + AT$

Muhayyerkürdî Hafif bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından, A Terennümün geldiği tespit edilmiştir.

### 19- Hüseyni Aşiran Hafif Beste

$A^{1m} + AT$

$A^{2m} + AT$

$B^{3m} + A^2T$  (meyan terennümünde “Servünazım işvebazım” sözleri ile başlayan bölüm A terennümden farklı bir melodi ile bestelenmiş ardından A terennüm melodisiyle devam edilmiştir

$A^{4m} + AT$

Hüseyni Aşiran Hafif bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından gelen terennüm bölümünün ilk başlangıcı “Servünazım işvebazım”, A terennümde kullanılan melodik yapıdan farklı olarak bestelenmiş, devamında ise A terennümde kullanılan aynı melodik yapı ile bestelendiği tespit edilmiştir.

### 20- Ferahnak Hafif Beste

$A^{1m} + AT$

$A^{2m} + AT$

$B^{3m} + AT$

$A^{4m} + AT$

Ferahnak Hafif bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından, A Terennümün geldiği tespit edilmiştir.

### 21- Mahur Buselik Çenber beste

$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Mahur Buselik Çenber bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

### 22-Eviç Çenber Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Eviç Çenber bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği

### 23- Hüzzam Hafif Beste

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$$B^{3m} + AT$$

$$A^{4m} + AT$$

Hüzzam Hafif bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından, A Terennümün geldiği tespit edilmiştir.

## 24- Muhayyerkürdî Darbı Fetih Beste

$$A^{1m} + T_1 + A^{1/2m} + AT_1 + A^{1/2m} + AT_2$$

$$A^{2m} + T_1 + A^{2/2m} + AT_1 + A^{2/2m} + AT_2$$

$$B^{3m} + T_1 + B^{3/2m} + AT_1 + B^{3/2m} + AT_2$$

$$A^{4m} + T_1 + A^{4/2m} + AT_1 + A^{4/2m} + AT_2$$

Muhayyerkürdî Darbı Fetih Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ancak devamında diğer örneklerden farklı olarak mısraı tamamlamadan araya bir terennümün geldiği ( $T_1$ ), terennüm sonrasında 1. mısraın tamamlandığı tespit edilmiştir. Ardından yeni bir terennüm bölümünün ( $AT_1$ ) geldiği tespit edilmiştir. Devamında 1. mısra yarısı tekrar edilerek, peşine bir terennüm ( $AT_2$ ) daha getirilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından aynı yapıyla A Terennümün geldiği görülmüştür.

## 25- Hicaz Aşiran Çenber Beste

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$B^{3m} + A'T$  (meyan terennümünde “Nazlım aman aman” sözleri ile başlayan bölüm A terennümden farklı bir melodi ile bestelenmiş ardından A terennüm melodisiyle devam edilmiştir)

$$A^{4m} + AT$$

Hicaz Aşiran Çenber bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından gelen terennüm bölümünün ilk başlangıcı “Nazlım aman aman”, A terennümde kullanılan melodik yapıdan farklı olarak bestelenmiş, devamında ise A terennümde kullanılan aynı melodik yapı ile bestelendiği tespit edilmiştir.

## 26- Gerdaniye Çenber (Terennümsüz Murabba)

$$A^{1m}$$

$$A^{2m}$$

$$B^{3m}$$

$$A^{4m}$$

Gerdaniye Çenber bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından terennüm olmadan 2. mısraya geçilmektedir. 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş ve terennüm olmadan 4. mısraya geçildiği tespit edilmiştir.

### 27- Rast Zencir Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2}$$

$B^{3m} + A'T + B^{3/2}$  (meyan terennümünün başı aynı güfte ile A terennümden farklı bir melodi ile bestelenmiş ardından A terennüm melodisiyle devam edilmiştir.)

$$A^{4m} + AT + A^{4/2}$$

Rast Zencir bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennüm gelmiş ve terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından gelen terennüm bölümünün ilk başlangıcı, aynı güfte ile A terennümde kullanılan melodik yapıdan farklı olarak bestelenmiş, devamında ise A terennümde kullanılan aynı melodik yapı devam etmiş ve terennüm sonrasında 3. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir.

### 28-Hicazkâr Darbı Fetih Beste

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$$B^{3m} + AT$$

$$A^{4m} + AT$$

Hicazkâr Darbı Fetih bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından, A Terennümün geldiği tespit edilmiştir.

### 29- Suzinak Zencir Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Suzinak Zencir bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği tespit edilmiştir.

### 30- Acemkürdi Muhammes Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Acemkürdi Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği tespit edilmiştir.

### 31- Hicazkâr Zencir Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Hicazkâr Zencir bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra

tekrar edildiği tespit edilmiştir.

### 32- Hüzzam Evsat Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Hüzzam Evsat bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği tespit edilmiştir.

### 33- Tahir Muhammes Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Tahir Muhammes bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği tespit edilmiştir.

### 34- Acemkürdi Remel Beste

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$B^{3m} + A^7T$  (meyan terennümünün başı aynı güfte ile A terennümden farklı bir melodi ile bestelenmiş ardından A terennüm melodisiyle devam edilmiştir)

$$A^{4m} + AT$$

Acemkürdi Remel bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mıs-

rain A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği ve buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından gelen terennüm bölümünün ilk başlangıcı aynı güfte ile A terennümde kullanılan melodik yapıdan farklı olarak bestelenmiş, devamında ise A terennümde kullanılan aynı melodik yapı ile bestelendiği tespit edilmiştir.

### 35- Sipihr Devri Revan Beste

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

Sipihr Devri Revan bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümünden sonra tekrar edildiği tespit edilmiştir.

### SONUÇ

Zekai Dede'nin 35 murabba bestesinin incelenmesi sonucunda 8 farklı Murabba biçimi tespit edilmiştir. Bunlar

#### 1. Biçim

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + AT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

#### 2. Biçim

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + A$$

$$B^{3m} + A'T$$

$$A^{4m} + AT$$

#### 3. Biçim

$$A^{1m} + AT$$

$$A^{2m} + AT$$

$$B^{3m} + AT$$

$$A^{4m} + AT$$

#### 4. Biçim

$$A^{1m}$$

$$A^{2m}$$

$$B^{3m}$$

$$A^{4m}$$

#### 5. Biçim

$$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$$

$$B^{3m} + BT + B^{3/2m}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$$

#### 6. Biçim

$$A^{1m} + AT_1 + A^{1/2m} + AT_2$$

$$A^{2m} + AT_1 + A^{2/2m} + AT_2$$

$$B^{3m} + BT_1 + B^{3/2m} + BT_2$$

$$A^{4m} + AT_1 + A^{4/2m} + AT_2$$

#### 7. Biçim

$$A^{1m} + T_1 + A^{1/2m} + T_2 + A^{1/2m} + AT$$

$$A^{2m} + T_1 + A^{2/2m} + T_2 + A^{2/2m} + AT$$

$$B^{3m} + T_1 + B^{3/2m} + T_2 + B^{3/2m} + AT$$

$$A^{4m} + T_1 + A^{4/2m} + T_2 + A^{4/2m} + AT$$

#### 8. Biçim

$$A^{1m} + AT + A^{1/2}$$

$$A^{2m} + AT + A^{2/2}$$

$$B^{3m} + A \cdot T + B^{3/2}$$

$$A^{4m} + AT + A^{4/2}$$



Zekai Dede'nin murabba bestelerinde *birden çok bestede* kullandığı usuller ve sayılara göre dağılımı şu şekildedir.

Tablo 1.

*Zekai Dede'nin murabba bestelerinde birden çok bestede kullandığı usuller ve sayıları*

|             |   |
|-------------|---|
| Çenber      | 6 |
| Darbı Fetih | 5 |
| Zencir      | 4 |
| Hafif       | 4 |
| Devri Revan | 3 |
| Muhammes    | 3 |
| Remel       | 2 |
| Ağır Remel  | 1 |
| Fer         | 2 |
| Evsat       | 2 |

Zekai Dede'nin aynı usulde bestelediği murabba bestelerin biçimleri incelendiğinde bazı usullerde hep aynı biçimi tercih ettiği gözlemlenmişken bazılarında ise farklı biçimlerle çeşitlilik sergilediği görülmektedir.

Bu yönde yapılan çalışmalar doğrultusunda kullandığı 12 adet farklı usulden 8 tanesinin birden fazla bestede kullanıldığı görülmüş olup, yapılan analizler neticesinde tespit edilen sonuçlar şu şekilde sıralanabilir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde en sık kullandığı usul olan çember usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 4 farklı biçim tespit edilmektedir.

Bunlar:

1) 1 tane Meyanda B Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim

2) 2 tane Meyanda A Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim

3) 1 tane Meyanda A' Terennüm gelen ve mısra tekrarı olmayan biçim

4) 2 tane Terennümsüz murabba şeklinde bestelediği şekilde tespit edilmiştir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde ikinci sık kullandığı usul olan Darbı Fetih usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 3 farklı biçim tespit edilmektedir.

Bunlar:

1) 4 tane mısra tekrarı olmayan biçim içlerinden birisi meyanda A' Terennümlü diğerleri A Terennüm biçiminde

2) 1 tane Meyanda B Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim

3) 1 tane ise her mısra içinde bölüm terennümü öncesi iki kez birbirinden farklı terennüm alan, alışlagelmiş biçimin dışında bir örnek teşkil eden biçim (bkz: Muhayyerkürdi Beste) şeklinde bestelediği şekilde tespit edilmiştir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde sık kullandığı zencir usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 1 biçim tespit edilmektedir. Bunlar:

1) 4 tane Meyanda A Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim (1 tanesi A' terennüm) şeklinde bestelediği şekilde tespit edilmiştir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde sık kullandığı bir diğer usul olan Hafif usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 1 biçim tespit edilmektedir. Bunlar:

1) 4 tane Meyanda A Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edilmediği biçim (1 tanesi A' terennüm) şeklinde bestelediği şekilde tespit edilmiştir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde Devrirevan usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 1 biçim tespit edilmektedir. Bunlar:

1) 3 tane Meyanda A Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim şeklinde bestelediği şekilde tespit edilmiştir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde Muhammes usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 1 biçim tespit edilmektedir. Bunlar:

1) 3 tane Meyanda A Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim şeklinde bestelendiği görülmüştür.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde Remel usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 2 biçim tespit edilmektedir. Bunlar:

1) 1 tane Meyanda A Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim

2) 2 tane mısra tekrarı olmayan biçim 1 tanesi meyanda A' Terennüm olarak tespit edilmiştir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde Fer usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 2 biçim tespit edilmektedir. Bunlar:

1) 1 tane Meyanda A Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim

2) 1 tane mısra A Terennüm gelen ve mısra tekrarı olmayan şekilde oldukları belirlenmiştir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde Evsat usulündeki bestelerin biçim analizlerine bakıldığında 2 biçim tespit edilmektedir. Bunlar:

1) 1 tane Meyanda A Terennüm gelen ve terennüm sonrası mısraın yarısının tekrar edildiği biçim

2) 1 tane mısra A Terennüm gelen ve mısra tekrarı olmayan şekilde oldukları belirlenmiştir.

Zekai Dede'nin murabba bestelerinde kullandığı makamlar ve sayılara göre dağılımı şu şekildedir.

*Tablo 2.*

*Zekai Dede'nin murabba bestelerinde birden çok bestede kullandığı makamlar ve sayıları*

|               |   |
|---------------|---|
| Hicazkâr      | 3 |
| Acemkürdi     | 2 |
| Dilkeşhaveran | 2 |
| Tahir         | 2 |
| Muhayyerkürdi | 2 |
| Hicazaşiran   | 2 |
| Şehnazbuselik | 2 |
| Hüzzam        | 2 |

Zekai Dede'nin kullandığı 26 farklı makam içerisinde bestelediği murabba bestelerin biçim analizine bakıldığında bunlardan 8 makamın birden fazla bestede kullanıldığı ve aynı makamda bestelenen eserlerde çoğunlukla farklı biçimlerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Hicazkâr makamındaki 3 beste incelendiğinde 3 farklı biçim ile karşılaşılmaktadır.

1) Mısraın yarısının tekrar edildiği meyanda B terennüm gelen biçim

2) Mısraın yarısının tekrar edildiği meyanda A terennüm gelen biçim

3) Mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edilmediği meyanda A terennüm gelen biçim

Şehnazbuselik makamındaki 2 beste incelendiğinde 2 farklı biçim ile karşılaşılmaktadır.

1) Mısraın yarısının tekrar edildiği meydana A terennüm gelen biçim

2) Mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edilmediği meydana A terennüm gelen biçim

Hüzzam makamındaki 2 beste incelendiğinde 2 farklı biçim ile karşılaşılmaktadır.

1) Mısraın yarısının tekrar edildiği meydana A terennüm gelen biçim

2) Mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edilmediği meydana A terennüm gelen biçim

Acemkürdi makamındaki 2 beste incelendiğinde 2 farklı biçim ile karşılaşılmaktadır.

1) Mısraın yarısının tekrar edildiği meydana A terennüm gelen biçim

2) Mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edilmediği meydana A terennüm gelen biçim

Muhayyerkürdi makamındaki 2 beste incelendiğinde 2 farklı biçim ile karşılaşılmaktadır.

1) Mısraın yarısının tekrar edildiği meydana B terennüm gelen biçim (Bu eser diğer biçimlerden farklı olarak ayrıca 3 terennüm yapısı içermektedir.)

2) Mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edilmediği meydana A terennüm gelen biçim

Dilkeşhaveran makamındaki 2 beste incelendiğinde 1 biçim ile karşılaşılmaktadır.

1) Mısraın yarısının tekrar edildiği meydana A terennüm gelen biçim

Tahir makamındaki 2 beste incelendiğinde 1 biçim ile karşılaşılmaktadır.

1) Mısraın yarısının tekrar edildiği meydana A terennüm gelen biçim

Hicazaşiran makamındaki 2 beste incelendiğinde 1 biçim ile karşılaşılmaktadır.

1) Mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edilmediği meydana birinde A terennüm diğerinde A' terennüm gelen biçim

**KAYNAKÇA**

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Müsîkîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Müsîkîsinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayınları.
- Altınal, Çoban, N.Y. (2021). *Türk Müsîkîsinde Arûz –Usûl İlişkisi Dârü'l -Elhan Külliyyatı'nda Bulunan 51 Eserin Arûz –Usûl Uyuşması Açısından İncelenmesi*. İstanbul: Karekök Akademi Yayınları.
- Altınal Çoban, N.Y. ve Çoban, A. (2021). İsmâil Dede Efendi Ve Zekâî Dede Tarafından Bestelenmiş Olan 6 Hisârbûselik Eserin Makam Analizlerinin Genel Makam Tarifleriyle Karşılaştırılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14, (76-3):331-351DOI:[10.17719/jisr.11466](https://doi.org/10.17719/jisr.11466)
- Altınal Çoban,N.Y., Karadeniz, Ş. (2020). “Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin 25 Murabba Bestesinin Biçim Analizi”. *İdil Dergisi* , (75): 1715–1737 DOI: 10.7816/idil-09-75-08-1721
- Devellioğlu, F. (2007) *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2013) *Mevlevî Âyinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavaşça, A. (1992) *Beste Formu*. İslam Ansiklopedisi.5.543.İstanbul. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yavaşça, A. (2002) *Türk Müsîkîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- <http://www.sanatumuziginotalari.com>



## **BÖLÜM 9**

### **TÜRKİYE’DE MÜZİK ÖĞRETMENİ OLMA SÜRECİNDE YAŞANAN SORUNLARA GENEL BİR BAKIŞ**

*Elvan GÜN<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, <https://orcid.org/0000-0002-1547-4845>

## Giriş

Geçmişten günümüze ülkemizde çoğu kez değişen ve yeniden yapılanan öğretmen yetiştirme süreci, eğitim sisteminin genel yapısı ile ilişkili olarak pek çok sorunu da doğurmuştur. Halen yaşadığımız yüzyılda bile nitelik ve nicelik bakımından öğretmen eğitimi ile ilgili sorunlar yaşanmaktadır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yetiştirilen öğretmenler, sayı olarak ülkenin ihtiyacına cevap veremeyecek durumdaydı. Ancak günümüz şartlarına bakıldığında hemen her şehirde üniversite bulunmakta ve eğitim fakültelerinin açılmaktadır. Bölümlerde artan kontenjan sayılarına rağmen eğitim fakülteleri haricindeki diğer lisans programı mezunlarından da öğretmen alımı yapılmakta ancak tüm bunlara rağmen mezunlar için istihdam olanaklarının oluşturulamaması gibi nedenlerle mezunlar iş bulamamakta ve kendi alanları dışında işlerde çalışmaya mecbur kalmaktadırlar (Güdek, 2016). Türkiye’de lisans programına girişten başlayarak, mezun olduktan sonraki süreçte istihdam ve kalite sorunları yaşanan öğretmenlik alanlarından biri de müzik öğretmenliğidir.

Müzik eğitimcisi, genel müzik eğitiminin önemli ve etkili parçası olup, öğrencilere müziksel bilgi ve becerileri kazandırmak, öğrencilerin müziksel davranışlarında istendik değişiklikler oluşturmak ve onların müziksel davranışlarını geliştirmekle görevlidir. Bu sorumluluk ile belirtilen görevleri yerine getirebilmek için belirli niteliklere sahip olmak zorundadır (Uçan, 1987). Bu zorunluluk, müzik eğitimcilerinin örgün eğitim yoluyla yetiştirilmelerini gerektirmektedir. Çünkü bir müzik eğitimcisinin sahip olması gereken nitelikler herhangi bir yerde, rastgele bir ortamda ve programlanmamış etkileşimlerle kazanılamayacağı için; belli kurumlarda, düzenli, planlı ve yöntemli eğitimlerle kazandırılabilir. Bunun için de gerekli olan şeyler ise öğretmen yetiştirme amacıyla kurulmuş kurumlar, öğretmen yetiştirebilme niteliklerine sahip öğretim elemanları ve önceden planlanmış öğretim programlarıdır (Uçan, 2005).

Öğretmenlik mesleği “devletin eğitim, öğretim ve bununla ilgili yönetim görevlerini üzerine alan özel bir ihtisas mesleği.” (MEB, 1973) şeklinde tanımlanmakta ve öğretmenliğe hazırlık sürecinin özel alan eğitiminin yanı sıra, genel kültür dersleri ve pedagojik formasyon eğitimi verilerek tamamlanması gerektiği belirtilmektedir. Kanun, öğretmen adaylarında bu konularda aranacak niteliklerin belirlenmesi görevini de MEB’e vermiştir. Dolayısıyla bu tarihten sonra öğretmen yetiştiren bütün yükseköğretim kurumlarında yasanın öngördüğü şekilde bu üç alan ile ilgili dersler okutulmaya başlanmıştır (Turan, 2021).

Türkiye’de cumhuriyetin kurulmasından çok kısa bir süre sonra açılan ve müzik öğretmeni yetiştirmeye başlayan Musiki Muallim Mektepleri, zaman içerisinde değişimler ve dönüşümler geçirerek müzik öğretmeni



yetiştirme görevini günümüzde üniversite yapısı içerisinde yer alan Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Öğretmenliği Ana bilim Dallarına bırakmıştır (Akbulut, 2006). Türkiye’de müzik öğretmeni olabilmenin tarihsel sürecine kısaca değinmek, Cumhuriyet öncesinden günümüze kadar müzik öğretmeni yetiştirme sürecinin hangi değişimlerden ve dönüşümlerden geçtiğini anlamak açısından yararlı olacaktır.

### **Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştirmenin Tarihsel Süreci**

Türkiye’de Cumhuriyet öncesi dönemde, amaçlı ve düzenli müzik eğitiminin ilk olarak Osmanlı Enderun Okulları’nda uygulandığı, geniş zaman kesiti içinde birbirini izleyen Tabihane, Mehterhane ve Muzika-ı Hümayun gibi kurumlarda örgün ve mesleki müzik eğitimi yapıldığı bilinmektedir. Fakat çağdaş anlamda “müzik eğitimcisi” yetiştirmeye Cumhuriyet’in ilanından sonra 1924 yılında başlanmıştır (Uçan, 1997:71).

Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra kurulan Musik-i Muallim Mektepleri, orta dereceli okullar için müzik öğretmeni yetiştirmekteydi. Sonrasında bu kurum, 1936 yılında açılan Ankara Devlet Konservatuvarı olarak değişmiş ve daha sonra ise 1937 yılından itibaren Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü adıyla müzik öğretmeni yetiştirme görevine devam etmiştir.

Köy enstitülerinin öğretmen ihtiyacını karşılayabilmek amacıyla 1942 yılında Yüksek Köy Enstitüleri açılmış, ancak köy enstitülerinin kapatılmasıyla bu kurum işlevsiz hale gelmiştir. Müzik öğretmene duyulan gereksinimi karşılayabilmek için 1964 yılında, Devlet Konservatuvarları mezunlarının da müzik öğretmeni olarak atanabilmelerine olanak sağlanmıştır. Buna yönelik olarak Talim ve Terbiye Kurulunun almış olduğu karar ile Devlet Konservatuvarları mezunlarına, stajyerlik sürecinde pedagojik formasyon eğitimi verilerek öğretmenlik yapabilmelerine imkan verilmiştir.(Süer, 1980).

1982 yılına kadar geline süreçte Yüksek öğretmen okulları adı altında müzik bölümleri ile öğretmen yetiştirilmiştir. 1982 ve sonrasında ise üniversiteleşme dönemi başlamış ve Yüksek öğretmen okulları müzik bölümleri, YÖK çatısı altında üniversitelere bağlı Eğitim Fakülteleri Müzik Bölümleri ve Anabilim (Anasanat) Dalları adını alarak lisans, yüksek lisans, doktora ve ona eşdeğer sanatta yeterlilik derecelerine yönelik akademik eğitim-öğretim yapan birimlere dönüştürülmüştür. Sonraki süreçte bu program da; yanlış yapılanma, temel amaçlardan uzaklaşma, nitelik ve nicelik bakımından kurumların yetersizliği gibi nedenlerle 1997 yılında değiştirilerek, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı olarak yeni yapısıyla günümüze kadar gelmiştir (Güdek, 2016).

Bundan sonraki süreçte müzik öğretmenliği lisans programları birçok kez değişime uğrayarak ders içerikleri ve sürelerinde düzenlemelere gidilmiştir. Günümüzde halen son olarak 2018 yılında uygulamaya konulan müzik öğretmenliği lisans programı uygulanmakta olup bu programın da değiştirilmesi ve bununla ilgili çalışmaların yapılmasının gerekliliği akademik çevrelerce dile getirilmektedir.

### **Türkiye’de müzik öğretmeni olabilme koşulları**

Türkiye’de olan üniversiteler bünyesinde yer alan ve asli görevi müzik öğretmeni yetiştirmek olan Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Bölümlerindeki Müzik Eğitimi Ana bilim Dallarının yapmış olduğu özel yetenek sınavlarında başarılı olmuş ve bu kurumlarda 4 yıllık müzik öğretmenliği lisans programını tamamlamış adaylar müzik öğretmenliğine başvurmaya hak kazanmaktadırlar. Mezun olan öğretmen adayları ÖSYM’nin her yıl yapmış olduğu KPSS (Kamu Personeli Seçme Sınavı)’ndan yeterli puanı aldıktan sonra, sözlü mülakat sınavına girerek başarılı olmaları durumunda tercih yapmaya hak kazanmaktadır.

Öğrenciler, Lisans programına gelene kadar ki süreçte orta dereceli okullardan biri olan güzel sanatlar ve spor liselerine, özel yetenek sınavı ile giriş yaparak 4 yıl boyunca müzik ağırlıklı lise öğrenimi alabilmektedirler. Bu öğrenciler müzik eğitimi anabilim dallarının ana hedef kitlesini oluşturmakla beraber, diğer liselerden mezun olup müzikal yeteneği olan öğrenciler de özel yetenek sınavına girerek başarılı olmaları durumunda müzik öğretmenliği lisans programına kayıt yaptırabilmektedirler. Müzik Eğitimi Anabilim Dallarına, Ölçme, Seçme ve Yerleştirme Merkezi (ÖSYM) tarafından Öğrenci Seçme ve Yerleştirme Sistemi (ÖSYS) kuraları çerçevesinde öğrenci alımı gerçekleştirilmektedir. En son 2017 yılında Yükseköğretime Geçiş Sınavı (YGS) ile, bir sonraki yıl ise Yükseköğretim Kurumları Sınavı (YKS) ile öğrenci seçimi yapılmıştır. İlk olarak 2017’de eğitim fakültelerinin öğretmenlik lisans programlarını seçebilmek için başarı sıralaması uygulaması getirilmiş olup, ilgili kontanjan kılavuzunda “Öğretmenlik programlarına (Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık programı dâhil), programın yerleştirme puan türünde başarı sırası 240 bininci sırada olan adayın yerleştirme puanının altında yerleştirme puanına sahip adaylar yerleştirilmeyecektir. Bu şartı sağlamayan adaylar ilgili programı tercih edemeyeceklerdir. Bu şartı sağlayamayan adayların, tercih yapmış olsalar bile ilgili tercihleri yerleştirme işlemine alınmayacaktır” (ÖSYM, 2017, akt. Aydın ve Özcan, 2019) ifadesi yer almıştır.

Eğitim Fakültelerine bağlı tüm öğretmenlik programları için düşünülen bu şart, özel yetenek sınavları ile öğrenci kabul eden bölümler için pek uygulanabilir görülüyordu. Çünkü bu bölümlere başvuran öğrenciler için bu sıralama içine girebilmek, oldukça yüksek puanlara sahip olmayı gerek-

tiriyordu ve hedef kitle itibariyle güzel sanatlar liselerinde müzik ağırlıklı öğrenim gören öğrencilerin YKS’de bu başarı sıralamasına girebilmeleri, geçmiş yıllardaki başvuru puanları da göz önüne alınınca mümkün görünmüyordu. Yoğun tartışma ve itirazlar sonucu puan barajı uygulamasının bir sonraki yıla ertelenmişti. 2020 yılında ise adayların, 2020-YKS’nin Temel Yeterlik Testinde başarı sıralamasına ilk 800.000 *içerisinde yer almaları durumunda yetenek sınavları ile öğrenci kabul eden* eğitim fakültelerinin lisans programlarını tercih edebilecekleri duyurulmuştur.

Bu baraj, 2017’de duyurulan 240.000 barajına nazaran daha uygun gibi görülsede özel yetenek sınavları ile öğrenci kabul eden bölümlerde öğrenim görmek isteyen ve özellikle bunun için güzel sanatlar ve spor liselerinde 4 yıl müzik eğitimi almayı tercih etmiş olan öğrencilerin önünde önemli bir engel teşkil etmektedir. Geçmiş yıllara bakıldığında, müzik öğretmenliği bölümlerine giriş için istenen sınav puanının kimi üniversitelerde 185, 165 ve 150 gibi puanlar olduğunu görmekteydik. Baraj şartının getirilmesi ile müzik öğretmenliği bölümlerinin ana hedef kitlesini oluşturan güzel sanatlar ve spor lisesi mezunu öğrenciler, eğitim fakültelerine başvurmaya hak kazanamamışlardır. Bunun yerine bir yükseköğretim kurumuna yerleşmek isteyen öğrencilerin, konservatuar ve güzel sanatlar fakülteleri gibi müzik ağırlıklı eğitim veren ancak genel hedefleri ve ders içerikleri itibariyle öğretmen yetiştirme amacı gütmeyen kurumlara yöneldikleri görülmektedir.

Bu durum, konservatuarların öğrenci profilini değiştirirken eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dalındaki öğrencilerin de profilinin değişmesine neden olmaktadır. Genel itibariyle 800.000 inci başarı sıralaması içerisine girebilen ancak güzel sanatlar ve spor lisesi mezunu olmayan öğrenciler ile ikinci bir üniversite okumak isteyen bireyler müzik öğretmenliği bölümlerine girmekte ve bu öğrenciler alan eğitimi ve çalgı derslerinde oldukça zorlanmaktadırlar. Bunun sonucunda öğretimin seviyesi doğal olarak düşmekte ve nitelik sorunları yaşanmaktadır. Burada yaşanan diğer bir ironi ise konservatuarlara ve güzel sanatlar fakültelerine yerleşen öğrencilerin pedagojik formasyon sertifikası alarak öğretmen olmaya hak kazanabilmeleri durumudur.

### **Türkiye’de Pedagojik Formasyon Eğitimi Düzenlemeleri**

1950’li yıllardan itibaren ortaöğretim düzeyinde okullaşma oranının hızlı bir şekilde artması bu okullarda görev yapacak branş öğretmenlerine duyulan ihtiyacı arttırırken bu okullara öğretmen yetiştiren Yüksek Öğretmen Okulları ihtiyacı karşılamaktan çok uzak kalmıştır. Bu durum üniversitelerin öğretmen yetiştirme çalışmalarına hız kazandırmış, öğretmen olmak isteyen farklı fakültelerde öğrenim görmekte olan öğrencilerine yönelik olarak sertifika programları düzenlemişlerdir. Ancak bu yükseköğ-

retim kurumlarının kurumsal görüş ayrılıklarından ve aralarında yeterli eşgüdümün bulunmayışı gibi nedenlerle açılan bu sertifika programları arasında önemli farklılıklar olmuştur. MEB'in söz konusu yükseköğretim kurumları arasında uygulama birliği sağlamaya yönelik girişimleri de istenilen sonucu vermemiştir (Oğuzkan, 1983: 611; Sözer, 1992: 260). 1973'te yayınlanan Milli Eğitim Temel Kanunuyla öğretmen adaylarında aranacak niteliklerin belirlenmesi konusunda MEB'in yetkili kılınmasından sonra Bakanlık üniversitelerde uygulanmakta olan öğretmenlik bilgisi sertifika programlarında bütünlüğü sağlamak için harekete geçmiş; üniversitelerin mevcut uygulamalarını ve konuya ilişkin önerilerini de alarak standart bir pedagojik formasyon programı hazırlayıp, uygulanmak üzere ilgili yükseköğretim kurumlarına göndermiştir (Duman, 1988: 213).

Bu pedagojik formasyon programı zorunlu dersler, seçmeli dersler ve en az kesintisiz olarak üç hafta bir ortaöğretim kurumunda uygulama yapmayı gerektiren öğretmenlik uygulamasından oluşmaktadır. Programda öğretmenlik uygulamasının başarıyla tamamlanmasının zorunlu olduğu, bu şartı yerine getirmediğiçe programın tamamlanmış sayılamayacakları ve verilecek belgede öğretmenlik uygulamasının başarıyla tamamlandığına dair ibarenin yer alacağı belirtilmektedir. MEB tarafından hazırlanan bu ilk pedagojik formasyon programında 6 adet zorunlu ve 2 adet seçmeli olmak üzere toplamda 8 ders yer almaktadır. Bu derslerden Rehberlik ve Eğitime Giriş seçmeli dersler 2; Eğitim Psikolojisi, Ölçme ve Değerlendirme ve Eğitim Programı ve Yöntemleri dersleri 3, Alanın Öğretim Yöntemleri derisi ise 4 krediye sahiptir. Programda öğretmen adaylarına kendi branşlarıyla ilgili öğretmenlik becerileri kazandırmaya yönelik tek ders Alanın Eğitim Yöntemleri dersidir. (Turan, 2021). Bu formasyon programında 18 tane dersten oluşan bir seçmeli ders havuzuna da yer verilmiştir ancak bu derslerin genel olarak eğitim kültürü ve anlayışı kazandırmaya yönelik dersler olup öğretmenlerin sınıf içi öğretmenlik becerilerini geliştirmeye yönelik derslere yer verilmemiştir.

Milli Eğitim Bakanlığı, 1979 yılında hazırlayarak uygulamaya koyduğu pedagojik formasyon programının bazı üniversitelerin itirazıyla karşılaşılması üzerine pedagojik formasyon sertifika programı uygulayan üniversiteler ile kendisine bağlı öğretmen yetiştiren yükseköğretim kurumlarının temsilcileriyle 13-14 Mart 1980 tarihlerinde "Pedagojik Formasyon Programının Tartışılması" temalı bir toplantı düzenleyerek alınan kararlar doğrultusunda MEB Talim ve Terbiye Kurulu 05.05.1980 tarihinde aldığı 62 sayılı kararıyla 1981-1982 öğretim yılından itibaren "öğretmenlerin nitelikleri hakkında yönetmelik" çıkarılıncaya kadar uygulanacak olan yeni bir pedagojik formasyon programı kabul ederek ilgili kurumlara göndermiştir (MEB, 1980b: 81; Duman, 1988:214).

Bu yeni pedagojik formasyon programında ders sayıları ve toplam

kredi miktarı bir önceki program aynı kalmış; Eğitime Giriş dersinin kredisi ikiden üçe çıkarılırken, önceki programda yer alan Alanın Öğretim Yöntemleri dersinin ismi Özel Öğretim Yöntemleri olarak değiştirilerek kredisi 4'ten 3'e indirilmiştir. Programda doğrudan alanın öğretimiyle ilgili öğretmenlik bilgi ve becerilerini kazandırmaya yönelik tek ders olan Özel Öğretim Yöntemleri dersinin kredisinin bir saat azaltılmasının önceki programa kıyasla bir eksiklik olduğu söylenebilir. Bu programda önceki programda yer alan ikişer kredili iki seçmeli ders korunurken seçmeli ders listesinde yer verilen ders sayısı da on sekizden otuz altıya çıkarılmıştır (Turan, 2021). Bu programda yer alan seçmeli dersler, formasyon eğitimi veren üniversitenin farklı bölümlerinde verilen derslerden derlenerek oluşturulmuş olup yine öğretmen adaylarının alanlarıyla ilgili öğretmenlik bilgi ve becerilerini geliştirmeye yönelik derslerden ziyade eğitim bilimlerinin farklı alanları ile ilgili genel kültür ve anlayış kazandırmaya yönelik derslerdir.

1982 yılında toplanan 11. Milli Eğitim Şurasında alınan kararlar neticesinde, bir önceki yıl çıkarılmış olan Yükseköğretim Kanununa göre, 1982 yılında ülke genelinde öğretmen yetiştiren tüm yükseköğretim kurumlarını üniversitelere devrederek öğretmen yetiştirme sistemini yeni bir yapıya kavuşturan kararneme kabul edilmiştir (Resmi Gazete, 1982; Küçükahmet, 1988: 155; Sözer, 1989: 43). Bu süreçte öğretmen yetiştiren kurumların statülerinin yanı sıra isim, öğretim süreleri ile bölüm ve program yapıları da değişime uğramıştır (YÖK, 2007: 37). Bu süreçte yüksek öğretim kurumlarının öğretim programlarını hazırlama çalışmaları hız kazanırken pedagojik formasyon programında da düzenlemelere gidilmiştir. Yeni programda ders sayısı 8'den 10'a çıkarılarak tamamı zorunlu ders haline getirilmiş, toplam ders saati ise 21'den 27'ye çıkarılmıştır. Yeni programda öğretmenlik uygulamasına Özel Öğretim Uygulamaları adı altında yer verilmiş ve 21 günden 30 güne çıkarılmıştır. Üç yıl boyunca uygulanan program 1985 yılında yeniden değişerek ders sayısı 7'ye kredi sayısı ise 19'a düşürülmüştür. Özel öğretim uygulamalarının süresi de tekrar 21 güne düşürülerek programın kapsamının daraltıldığı ve uygulamaya yönelik boyutunun zayıflatıldığı söylenebilir (Turan 2021).

1997'den sonra uygulanmaya konulan sekiz yıl süreli zorunlu temel eğitimde ihtiyaç duyulan sınıf ve branş öğretmenlerinin yetiştirilmesinin yanı sıra ortaöğretim alan öğretmenliği eğitimini lisansüstü düzeye çıkarmak suretiyle branş öğretmenlerinin niteliklerinin artırılması amaçlanmıştır (YÖK, 1998: 3). Bu amaç doğrultusunda yapılan düzenlemelerle eğitim fakültelerinde yeni programlar açılmış, bazı branşlarda yan dal uygulaması başlatılmış ve tüm bu programlarda okutulan dersler ile ders içerikleri yeniden düzenlenmiştir. Ortaöğretim kurumlarına branş öğretmeni yetiştirmek amacıyla eğitim fakültesi dışındaki fakülte mezunlarına yönelik 3

yarıyılık tezsiz yüksek lisans programı uygulanmaya başlamıştır. Derslerin üç yarıyla yayılması ve alan eğitimi öğretimine yönelik derslere ve uygulamalarına daha çok yer verilmiş olması nedeniyle bu programın önceki programlara göre daha başarılı olduğu söylenebilir. Ancak 2007 yılında alınan bir kararla bu program iki yarıyla indirilerek alanın eğitimine özgü bilgi ve beceriler kazandırmaya yönelik derslerin ve uygulama saatlerini bir ölçüde azaltılarak eğitime ilişkin genel bilgi ve anlayış kazandırmaya yönelik kuramsal derslerin ağırlığının artırıldığı görülmektedir (Turan, 2021).

YÖK, 2010'da ortaöğretim alan öğretmenliği için gerekli olan tezsiz yüksek lisans programının uygulamadan kaldırılmasına; bu programda okutulan öğretmenlik meslek bilgisi derslerinin kredilerinin düşürülmesiyle oluşturulan pedagojik formasyon programını yeterli öğretim üyesine sahip olan eğitim fakülteleri ile eğitim bilimleri bölümlerinde, beşinci yarıyıldan başlayarak dört yarıyıldan verilmesine, ayrıca lisans programlarından mezun olanlara yönelik iki yarıyıldan oluşan pedagojik formasyon programlarının açılmasına karar vermiştir. Alınan bu karar neticesinde 2010 yılından itibaren mezun durumda olanlar için pedagojik formasyon sertifika programları açılmaya başlanmıştır (Saylan, 2013: 12; Yıldırım ve Vural, 2014: 80). Ancak iki yıl sonra 2012'de atama bekleyen öğretmen adayları sayısındaki artış ve istihdam sorunları nedeniyle YÖK pedagojik formasyon programlarını kaldırmıştır.

Pedagojik formasyon uygulamasının kaldırılması kararına gösterilen yoğun tepkiler ve itirazlar üzerine YÖK bir yıl sonra bu kararından geri adım atarak 2013 yılında pedagojik formasyon sertifika programlarının yeniden açılmasına karar vermiştir. Son olarak 2021 yılında YÖK tarafından karar verilen pedagojik formasyon sertifika programı 2 yarıyıl olarak düzenlenmiş olup 10 dersten oluşmaktadır. Türkiye'de son olarak yürürlükte olan pedagojik formasyon eğitime ilişkin sertifika programında okutulacak derslerin yer aldığı Tablo 1. aşağıda sunulmuştur.

*Tablo 1. 2021 yılında yürürlüğe konulan pedagojik formasyon sertifika programında okutulacak dersler*

| DERSLER                    | teorik | uygulama | kredi | AKTS |
|----------------------------|--------|----------|-------|------|
| Yarıyıl                    |        |          |       |      |
| Eğitime Giriş              | 3      | 0        | 3     | 6    |
| Öğretim İlke ve Yöntemleri | 3      | 0        | 3     | 6    |
| Sınıf Yönetimi             | 2      | 0        | 2     | 4    |
| Özel Öğretim Yöntemleri    | 3      | 0        | 3     | 6    |

|                                 |   |   |   |   |
|---------------------------------|---|---|---|---|
| Öğretmenlik Uygulaması I        | 1 | 6 | 4 | 8 |
| Yarıyıl                         |   |   |   |   |
| Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme | 3 | 0 | 3 | 6 |
| Eğitim Psikolojisi              | 3 | 0 | 3 | 6 |
| Rehberlik ve Özel Eğitim        | 3 | 0 | 3 | 6 |
| Öğretim Teknolojileri           | 2 | 0 | 2 | 4 |
| Öğretmenlik Uygulaması II       | 1 | 6 | 4 | 8 |

Bu programda, Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı dersinin programdan çıkarılarak, Özel Öğretim Yöntemleri dersinin haftalık ders saatinin 4'ten 3'e indirildiği, Öğretmenlik Uygulaması dersinin ise her iki yarıyıl da uygulanmak üzere ders sayısının 2'ye çıkarıldığı görülmektedir.

### **Sonuç, Tartışma ve Öneriler**

Türkiye'de Cumhuriyet öncesi dönemde başlayan müzik öğretmeni yetiştirme süreci kurumsal yapılaşma anlamında pek çok değişikliğe uğrayarak günümüzdeki üniversiter yapıya dönüşmüş ve öğretmen yetiştirme görevi üniversitelerin Eğitim Fakültelerine devredilmiştir. Ancak bu süreç içerisinde öğretmen ihtiyacının arttığı dönemlerde eğitim fakülteleri dışındaki lisans programları mezunlarına pedagojik formasyon imkanı verilerek istihdam sorununa çözüm bulunmaya çalışılmıştır.

Günümüzde müzik öğretmene duyulan ihtiyacı karşılamak gibi bir amacın gerçeklikten uzak olduğu, her sene atama için ayrılan kontenjan sayılarının düşüklüğünden ve buna rağmen hemen hemen her şehirde açılan üniversitelerdeki müzik bölümlerindeki kontenjan sayısının artırılmasından anlaşılmaktadır. Mezun olduğu halde atama bekleyen müzik öğretmeni aday sayısının giderek artması aslında müzik öğretmeni ihtiyacının olmadığını aksine istihdam sorunu yaşandığını ortaya koymaktadır.

Bu durumda, asli görevi müzik öğretmeni yetiştirmek olan bölümlerden mezun olan öğrenciler atanamaz durumdayken, konservatuar ve güzel sanatlar fakülteleri mezunlarına pedagojik formasyon hakkı tanınması oldukça düşündürücüdür.

Öğretmen niteliğini artırmak amacıyla 2021 yılından itibaren uygulanmaya başlayan eğitim fakültelerini tercih etmede 800.000 inci başarı sıralamasına girme koşulu, dolaylı olarak kendi kendini çürütmekte, niteliğin artmasına değil azalmasına neden olmaktadır. Başarı sıralamasına giremeyen öğrenciler eğitim fakülteleri dışındaki diğer müzik eğitimi kurumlarına girerek pedagojik formasyon almak suretiyle yine öğretmen

olma hakkına kavuşmaktadır. YÖK'ün bu uygulamayı sürdürmeye devam etmesi öğretmen yetiştirmeye ilişkin aldığı kararlar ile tezatlık oluşturmakta, ayrıca müzik öğretmeni olarak yetişen eğitim fakültesi mezunları için hakkaniyetten yoksun bir duruma neden olmaktadır. YKS'da 800.000 inci başarı sıralamasına girmeye gerek olmadan da farklı yollardan yararlanmak süetiyle öğretmen olunabilmesi sistemin büyük bir açığı olarak nitelendirilebilir.

Ayrıca öğretmen yetiştirme amacıyla uygulanan pedagojik formasyon eğitiminde geçmişten günümüze kadar pek çok değişiklik yapılarak farklı uygulamaların yürürlüğe konması, öğretmen yetiştirme sürecine ve niteliğine zarar vererek öğretmenlerin işe yerleşmelerini daha da zorlaştırmıştır. Böylece öğretmenler oldukça düşük ücretlerle özel okul veya ders-hanelerde zor şartlarda çalışmak zorunda kalmışlardır (Güven, 2015).

Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında, müzik öğretmenliğinin gereğini karşılayacak bilgilerle donatılmalarını sağlayacak dersler bulunmakta, bunun da ötesinde bu kurumların sınavını kazanarak gelen öğrenciler müzik öğretmenliğinin gereklerini tanıyarak yetiştirilmektedirler. Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde ise durum oldukça farklıdır. Müziğin bir dalına yönelik kazandıkları bilgi ve tecrübeleri başkalarına aktarıp aktarmayacaklarına bakılmaksızın, sahne performanslarının niteliğine odaklanan bir eğitim verilmektedir ya da olması beklenen böyledir. Fakat daha sonra ekonomik koşullar başta olmak üzere pek çok sebep Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültesi mezunlarını öğretmenlik mesleğini tercih etmeye itmektedir (Türkmen, 2018).

Türkiye'de mesleki müzik eğitimi veren kurumların amaçlarına yönelik bir istihdam alanının tam anlamıyla sağlanamaması, kurumlardan mezun olan gençleri iş bulamama kaygısı ile yüz yüze bırakarak, almış oldukları müzik eğitimi türünün dışına itmekte ve bu kaygıyı düşünmeksizin, farklı iş alanlarına yönlendirmektedir. Yapılan bir araştırmada (Tebiş, 2006), “mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olan öğrencilerin bu yöndeki tercihlerinin sebeplerinin, iş imkanlarının kısıtlı olmasından kaynaklandığı sonucu ortaya çıkmıştır” (s. 63). Araştırma sonucu göstermektedir ki, konservatuvar ve diğer müzik bölümlerinden mezun öğrencilerin istihdamına yönelik imkanlar yok denecek kadar azdır. Öğrencilerin bu kaygılardan dolayı müzik öğretmenliğine yönelmeleri, mesleki branşlaşma bakımından karmaşaya yol açmakla beraber, kurumların amaçlarını da işlemez hale getirmektedir (Demirci, 2017).

Bir çok üniversitenin açmış olduğu pedagojik formasyon programlarında genellikle nitelik sorunun göz ardı edildiği, nicel sorunların daha önemli görüldüğü söylenebilir (Özkılıç, Bilgin ve Kartal, 2008; Şahin,



2014). Programda hangi derslerin yer alacağı ve içerikleri YÖK tarafından belirlenmesi ve belirlenen programın 2 yarıyıldan tamamlanması, yetiştirilen öğretmenin niteliği açısından tartışmalıdır. Çünkü öğretmenlerin etrafındaki dünyayı anlamlandırarak, bilinçli, eleştirel, etik kararlar veren entellektüeller ve profesyoneller olmaları; kuram ve uygulama arasında bağlantıyı inceleyip sorgulamaları beklenir (Leistyana, 2010:80). Eğitim fakültelerinin yıllardır 4 yılda yetiştirmeye çalıştığı öğretmen profilini bu kadar kısa sürede yetiştirmeye çalışmak gerçekçi görünmemektedir.

Temiz (2016)'e göre müzik öğretmenlerinin mesleki olarak yeterli kabul edilmeleri için adayın yalnızca formasyon bilgisine sahip olması yeterli değildir. Öğretmen adaylarının kendi alanlarındaki uzmanlığının da test edilmesi, müzik öğretmenliği mesleğinin gerektirdiği becerileri hangi düzeyde yerine getirebilecek durumda olduğunun belirlenmesi gerektiği görüşünü savunmaktadır.

Türkmen (2018) tarafından yapılan bir çalışmada pedagojik formasyon eğitimi almış konservatuvar mezunlarının öğretmenlik uygulaması dersindeki yeterlik durumları değerlendirilmiş ve adayların özellikle alana özgü özel öğretim yöntemlerini bilme ve bunları derslerde etkili biçimde kullanma gibi konularda yeterli olmadıkları ortaya konmuştur.

Bunlara ek olarak 2012 yılında eğitim sisteminde değişikliğe bağlı olarak norm kadro fazlası duruma gelen 42 bin sınıf öğretmenine yan branşlara geçebilme hakkı tanınmış, ve bu karar neticesinde sınıf öğretmenlerinin 38.670'i diğer branşlara; 3.330'i ise müzik öğretmenliğine geçiş yaparak devlet okullarında müzik öğretmeni olarak çalışmaya başlamışlardır (Demirci, 2017). Bu rakam son 20 yılda ataması yapılan müzik öğretmeni sayısının neredeyse yarısına yakın bir sayıdır.

Sınıf öğretmenlerinin norm kadro fazlası durumuna düşmesi sonrası yan branş olarak müzik öğretmenliğine geçiş yapması müzik eğitiminde kalitenin düşmesine, atama bekleyen müzik öğretmeni adaylarının daha da yığılmasına neden olmuştur. Her geçen yıl artan müzik öğretmeni mezun sayısına nazaran düşük tutulan atama kontenjanlarına rağmen konservatuvar ve güzel sanatlar fakülteleri mezunlarına da pedagojik formasyon hakkı tanınması öğretmen ihtiyacını karşılayabilme amacının samimiyeti hakkında şüphe uyandırmaktadır.

Öğretmenliğin güçlendirilmesi ve niteliğinin artırılabilmesi için, ilk olarak başka üniversite mezunlarına bu meslek kapatılarak, diğer mesleklerde olduğu gibi, öğretmenlik bir kariyer mesleği olarak kabul edilmeli ve herkese açık bir meslek durumundan kurtarılmalıdır. Bu durum sağlıklı ve kalıcı bir yasal temele oturtulmalıdır. Ayrıca diğer bazı mesleklerde olduğu gibi, öğretmen atamalarında ve yüksek kademelerde görevlendirilmelerde belirli standartlar getirilmelidir. Bundan sonra öğretmen yetiştirme sistem-

li bir biçimde yapılandırılmalı, öğretmen ihtiyacı ve istihdamı uzun vadeli hesaplanarak, öğretmen yetiştiren fakültelerin öğrenci kontenjanları buna göre ayarlanmalıdır (Doğan, 2005: 145). Sorunların çözümü için, öğretmenlerin yurt içinde istihdamları konusunda sağlıklı bir insan gücü planlaması yapılmalı, gelecekte hangi niteliklerde ve sayıda öğretmene ihtiyaç duyulacağı ve bunların nasıl karşılanacağı önceden belirlenmelidir (Çelikten vd, 2005: 234). Bu konuda MEB ve öğretmen eğitimi veren kurumlar arasında karşılıklı istişareler yapılmalı, öğrenci kontenjanları bir plan çerçevesinde ele alınıp, dengeli bir ihtiyaç ve istihdam ortamı sağlanmalıdır.

Bir alanda uzmanlaşan insanların istihdamının sağlanabilmesi için her kurumun ihtiyacı kadar insan gücü yetiştirmesi gerekmektedir. Bu anlamda, öğretmen yetiştirmeye kaynaklık eden bütün fakülteler öğrenci kontenjanlarını yeniden gözden geçirmeli ve ülkenin ilgili alandaki ihtiyacı oranında öğrenci almalıdır. Eğitim fakülteleri dışındaki mezunlar için de alanlarıyla ilgili iş imkanları yaratılmalıdır. Bu fakülteler, kuruluş amaçlarını ve program içeriklerini tekrar gözden geçirerek, alan uzmanı mı yoksa alan eğitimcisi mi yetiştirdikleri konusunda netlik kazanmaları gerekmektedir (Güdek, 2016).

Özel yetenek sınavları ile öğrenci kabul eden eğitim fakültesine bağlı öğretmenlik programları TYT sınav puanına ilişkin sıralama şartının dışında bırakılarak, gerçek anlamda amacı öğretmen olmak olan öğrencilerin bu kurumlara girebilmelerine kolaylık sağlanmalı, öğrenciler öğretmenlik için gereken donanıma sahip olamayacağı bölümlerden mezun olup pedagojik formasyon yoluyla bir nevi dolambaçlı yollardan öğretmenliğe hak kazanmaya teşvik edilmemelidir.

**KAYNAKÇA**

- Akbulut, E. (2006). Günümüz Müzik Eğitimcisi Nasıl Olmalıdır?», *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(20), 23-28.
- Aydın, M. ve Özcan, İ. (2019). “Başarı Sırası Sınırlamasının Fen Bilgisi Öğretmenliği Lisans Programı Kontenjanlarına Etkisi ve Adayların Programı Tercih Etme Nedenlerinin İncelenmesi”, *Fen, Matematik, Girişimcilik ve Teknoloji Eğitimi Dergisi*, 2(1), 47.
- Çelikten, M., Şanal, M., ve Yeni, Y. (2005). “Öğretmenlik mesleği ve özellikleri”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(2), 207-237
- Demirci, B. (2017). “Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştirme Politikaları ve Temel Sorunlar”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(3):1061-1077
- Doğan, C. (2005). Türkiye’de Sınıf Öğretmeni Yetiştirme Politikaları ve Sorunları”, *Bilig*, güz, 133-149.
- Duman, T. (1988). Türkiye’de Ortaöğretime Öğretmen Yetiştirme Problemi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.
- Güdek, B. (2016). “Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştirme ve Pedagojik Formasyon Sorunu”, *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16(İpekyolu Özel Sayısı), 2282-2294.
- Güven, İ. (2015). “Türkiye’de öğretmen eğitiminin tarihsel dönüşümüne eleştirel bir bakış”, *Eleştirel Pedagoji*, 7 (40), 2-13.
- Küçükahmet, L. (1988). “Öğretmen Yetiştirme Düzenimizin XI. Milli Eğitim Şurası Kararları Işığında Değerlendirilmesi”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, III (1), 153-159.
- Leistyana, P. (2010). “Taking on the Corporazation of Public Education: What Teacher Education Can Do”, *Revolutionizing Pedagogy*, 65-86, Newyork: Palgrave, Macmillan.
- MEB (1973). “Milli Eğitim Temel Kanunu”, <https://www.resmigazete.gov.tr/ar-siv/14574.pdf> adresinden erişilmiştir.
- MEB (1980). “Pedagojik Formasyon Programı Hakkında Talim ve Terbiye Kurul Kararı. Tebliğler Dergisi”, 2064 (30 Haziran 1980).
- Oğuzkan, A. F. (1983). *Orta Dereceli Okul Öğretmenlerinin Yetiştirilmesi*, Cumhuriyet Döneminde Eğitim, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ÖSYM. (2017a). 2017 Öğrenci seçme ve yerleştirme sistemi (ÖSYS) yükseköğretim programları ve kontenjanları kılavuzu. 18 Nisan 2018 tarihinde [https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2017/OSYS/LYS/KONTENJANKILAVUZ\\_18072017.pdf](https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2017/OSYS/LYS/KONTENJANKILAVUZ_18072017.pdf) adresinden erişildi.

- Özkılıç, R., Bilgin, A., ve Kartal, H. (2008). “Öğretmenlik uygulaması dersinin öğretmen adaylarının görüşlerine göre değerlendirilmesi”. *Elementary Education Online*, 7(3), 726-737.
- Resmi Gazete (1982). “Yükseköğretim Kurumları Teşkilatı Hakkında Kanun Hükmünde Kararname”, Resmi Gazete (20 Temmuz 1982), 17760, 1-19.
- Saylan, N. (2013). “Sürekli Değiştirilen Öğretmen Yetiştirme Sistemi”, *Uluslararası Eğitim Programları ve Öğretim Çalışmaları Dergisi*, 3(6), 9-19.
- Sözer, E. (1989). “Üniversitelerde Öğretmen Eğitimi ve Bugünkü Uygulamalar”, *Eğitim ve Bilim*, 13(73), 41-50.
- Yıldırım, İ. ve Vural, Ö. F. (2014). “Türkiye’de Öğretmen Yetiştirme Ve Pedagojik Formasyon Sorunu”, *Journal of Teacher Education and Educators*, 3(1), 73-90.
- Sözer, E. (1992). “Üniversitelerde 1982 Öncesi ve Sonrasında Öğretmen Eğitimi İle İlgili Program Uygulamaları”, *Kurgu Dergisi*, 10, 259-278.
- Süer, R. (1980). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğretim, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Ankara.
- Şahin M. (2014). Öğretmen yetiştirmede pedagojik formasyon çıkmazı”. *Eğitim Sesi Dergisi*, 47, 49-52.
- Temiz, E. (2016). “Pedagojik Formasyon Alan Müzik Öğretmeni Adaylarının Mesleki Yeterlilikleri”, *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 11(3)*, 2165-2174.
- Turan, R. (2021). “Türkiye’de Ortaöğretime Öğretmen Yetiştirmede Uygulanan Pedagojik Formasyon Programları Üzerine Bir İnceleme (1979-2021)”, *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(47):2572-2587.
- Türkmen, E. F. (2018) *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*. (3.Baskı) Ankara: Pegem A Yay.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi. Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye’deki durum*. Ankara: Evrensel Müzik Evi.
- Uçan, A., (1987). Türkiye’de müzik öğretmenliği eğitiminin dünübugünü-yarını, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim-Mesleki Mesleki Eğitim-Teknik Eğitim Fakülteleri: Öğretmen Yetiştiren Yüksek Öğretim Kurumlarının Dünü-Bugünü-Geleceği Sempozyumu (8-11 Haziran 1987), Ankara.
- YÖK (1998). “Eğitim Fakültesi Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları. Ankara: Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı”, [https://www.yok.gov.tr/Documents/Yayinlar/Yayinlarimiz/egitim-fakultesi-ogretmen-yetistirme\\_-\\_lisans-programlari-mart-1998.pdf](https://www.yok.gov.tr/Documents/Yayinlar/Yayinlarimiz/egitim-fakultesi-ogretmen-yetistirme_-_lisans-programlari-mart-1998.pdf) adresinden erişilmiştir.
- YÖK (2007). Öğretmen Yetiştirme Ve Eğitim Fakülteleri (1982-2007), Ankara: TC Yükseköğretim Kurulu.



## **BÖLÜM 10**

### **TOPLUMLARI ETKİLEYEN OLAYLARIN SANATA YANSIMASI**

*Asuman AYPEK ARSLAN<sup>1</sup>*

*Emine CANTÜRK<sup>2</sup>*

---

1 Doç. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi  
Görsel Sanatlar Bölümü, email: [asuman.aypek@hbv.edu.tr](mailto:asuman.aypek@hbv.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-2642>

2 Öğr. Gör. Selçuk Üniversitesi Bozkır Meslek Yüksekokulu Mimarlık ve Şehir  
Planlama Bölümü Mimari Restorasyon PR., email: [emine.canturk@selcuk.edu.tr](mailto:emine.canturk@selcuk.edu.tr) OR-  
CID:0000-0002-4589-0532

## GİRİŞ

Toplum bireylerin içinde bulunduğu, yaşamını sürdürdüğü, çalıştığı ya da eğitim hayatı içinde olduğu, farklı statüde insanların bir arada yaşadığı bir kümedir. Toplumsal yapı, bulunduğu toplumun yazılı olan ve yazılı olmayan kurallarının bütünü içinde barındıran gelenek ve göreneklerin var olduğu, bilindiği ve uygulandığı bu uygulamaların birbiri ile etkileşimi ve uyumuna verilen isimdir. İnsanlar bu bütün ve kurallar içerisinde birbiri ile etkileşimindedir. Bu etkileşim ile toplumsal gruplar ortaya çıkıyor. Farklı sınıfsal ve sosyal grupları birbiri içinde barındıran yapıya toplumsal yapı adı verilir.

Toplumsal yapı da Fiziksel Yapı ve Kültürel Yapı olmak üzere ikiye ayrılır. Fiziksel yapı, toplumun içinde bulunduğu çevre koşulları ve yaşam şartlarıdır. Toplumun yerleşim yeri köy, kasaba, şehir ya da metropol olabilir. Tarımla uğraşan insanların yerleşim yeri köy iken, sanayinin geliştiği yerler şehirdir. Kültürel yapı ise, sanat, eğitim, ekonomi, statü gibi değerlerde toplumsal yapının kültürel yapısını oluşturur. Toplumsal yapı kavramını ilk defa kullanan Herbert Spencer'a göre, "toplumsal yapının toplumdaki sürekliliği olan ilişkilerin bir bütünü olduğunu savunur" (URL.1). Spencer'in bu kavramı ilk olarak ortaya atmasına rağmen, tanımı biraz açıkta kalmış ve tam bir neticeye ulaşamamıştır. Toplumsal yapı kavramını önemle kullanan sosyolog ise Emile Durkheim olmuştur. "Durkheim'a göre toplum, bireylerin basit bir toplamı değildir. O'nun için toplum "kendine has nitelikleri olan, özgül bir gerçekliği temsil eder". En basit tanımıyla toplum, bir kültür ve bölgeyi paylaşan insan grubudur" (Bozkurt, 2020). Bir kültürü, bir geleneği, bir yaşam tarzını benimsemiş belli bir bölgede yaşayan, o bölgenin insanı olmuş ve bütün bu toplumla alakalı olan ya da coğrafi olarak buldukları bölge de ki özellikleri kendileri ile bağdaştırmış kişilerin oluşturduğu topluluk hem sosyal bir topluluk hem de kültürel bir topluluktur.

Her toplum kendi içinde belli başlı özellikleri barındıran bir topluluktur. Örneğin bir Avrupa ülkesi ile Asya ülkesi arasında bir kıyaslama yapılırken bu ülkelerin dini, dili, yemek kültürü, sanatı, müziği vb. konularda var olan farklılıklar ve benzerlikler sıralanabilmektedir. Tarih boyunca sanat alanında istemli veya istemsiz olarak yapılmış her eser, sanatçının ya da sanatçı konumundaki kişinin yaşadığı toplumdan esinlenerek ortaya koyduğu eserdir. Mağarada yaşayan insanın yansıttığı resimler onun günlük hayatta en çok gördüğü şeyi, av sahnelerini aktarır. Savaşa, afetlere, göçlere, küresel değişimlere, salgınlara, siyasal etkilere maruz kalan toplumların deneyimleri, bu etki ile yaşayan sanatçının eserine yansır. Çalışmanın amacı, tarihsel süreçlerde de pek çok örneğini gördüğümüz toplumları etkileyen olayların, süreç içinde ve günümüz sanatında var olan etkilerini ve sanatçıların üretimlerindeki izdüşümlerini incelemek ve bunu örnekleri ile sunmaktır.

## TOPLUMSAL YAPIYI OLUŞTURAN TEMEL UNSURLAR

Toplumsal yapıyı oluşturan unsurlar maddi ve manevi unsurlar olmak üzere iki gruba ayrılır. Manevi unsur dediğimiz toplumun temel taşı olan ve onu oluşturan kültürdür. Maddi yönü ise, toplumların fiziki yapısıdır. Manevi yönü yani kültürel yapısı kendi içinde birkaç faktörü kapsar. Sosyal dernekler, mesleki ve ticari kuruluşlar gibi sosyal örgütler, kişilerin sahip olduğu statüler, içinde buldukları cemiyetler gibi sosyal zümreler, içerisinde ekonomi, din, hukuk gibi kuramları barındıran sosyal kurumlar, bireylerin birbirleri ile olan ilişkileri, inanışları, toplum içindeki görevleri toplumsal yapı ile alakalıdır (Doğu, 2021).

Toplumların içinde barındırdığı bireylerin ihtiyaçlarını karşılayan kurumlar vardır. Doğu'ya göre, “bu kurumlar insanların aile hayatlarında, eğitim hayatlarında, dini ve ahlaki konularda, siyaset alanında bireylerin yaşamlarındaki düzenlemelere yardımcı olur ve onları belli bir statüye kavuşturur. Fiziki yön, nüfus ve nüfus oranlarının araştırılması ve bireylerin yerleşmiş oldukları topraklarda nasıl yaşayacaklarının gösterilmesini içerir. Bireylerin buldukları yerleşim yerlerine sağladıkları uyum, sahip oldukları kültürel kimlik, fiziki yönün belirlenmesinde önemli rol oynar” (Doğu, 2021). Kültür, insanlığın tarihsel sürecinde ortaya çıkan bütün maddi ve manevi değerlerinin kullanılması ve gelecek nesillere aktarılmasında insanın bulunduğu çevre içindeki yerini gösteren bir araçtır (URL.2.).

Bir toplumun, tarihi boyunca elde ettiği ve aktardığı bütün özellik ve değerlere kültür adı verilir. Kültür, bir toplumu bir araya getiren bilgileri, yaşam şekillerini kapsar. Toplumdan bahsederken insanlar grubu ve bunun etkileşimden oluşur ve ortak bir kültürü paylaşırlar. *İnsanlık tarihi boyunca ortaya çıkmış bulunan toplumların birbirlerinden farklı kültürel yapılar ortaya koymuş olması şaşırtıcı gelmemelidir. Aynı topraklarda yaşamalarına rağmen insanların sahip oldukları din, dil, inançlar, kurallar, simge ya da sembollerin farklılığı sebebi ile birbirlerinden farklı kültürlerle sahip insanlar görmek mümkündür. Bu kavramı daha da genişletecek olursak dünya üzerinde tarihsel süreçte yaşamış ve yaşamaya devam eden topluluklarda bu değişkenlerin etkisi ile kültür farklılıkları görmek mümkündür.*

Kültür yukarıda verilen ifadelerde yer bulur. Doğru ve yanlışın anlatıldığı ve öğretildiği, toplumun yaşayış biçimine göre inançlara sahip olduğu, dili, ahlaki değerleri, gelenekleri, yaşayış biçimleri, kuralları tamamı ile kültürü oluşturur. Sanat toplum ile yakından ilişkilidir. Sanatçı toplumdan etkilenir. Toplum içindeki bütünün oluşturduğu kültürel birikim sanatçının önünü açar. Tabi ki her dönem insanının sanatçı olarak değerlendirmek te yanlıştır. İlk çağ insanına sanatçı niteliğini yüklemek

yanlış olur ama onun yaptığı da sanat sınıfına girerse eğer, o zaman içinde bulunduğu sosyal durumdan etkilenerek bu eserleri üretti demek doğru olur. Ülkemiz de çok köklü bir tarihi geçmişe sahip olması nedeni ile kültürel açıdan oldukça zengindir. Sanatımızın kökenleri Orta Asya sanatına kadar gitmekle beraber, İslam sanatı, Anadolu'daki sanat ve batı sanatının etkisi olmak üzere çeşitli kollardan beslenmiştir. Dünya üzerinde de bu böyledir. Her topluluk ve her halk yaşadıkları öğrendikleri ve yaşadıkları her olayı kültür hazinesine dahil etmişlerdir. Böylece, mozaik gibi zenginleşen toplumsal kültür, yaşayış biçimlerine etki ettiği kadar sanatlarına da etki etmiştir. Sanat içinde bulunduğu topluluğun gereksinimlerinden doğar. İnsan gördüğünü, hissettiğini ve yaşadığını resmeder.

## **GÜNÜMÜZ TOPLUMSAL YAPISI VE SANATA YANSIMALARI**

Dünya üzerinde yaşanmış olayların toplumlar üzerinde farklı yansımaları olmuştur. Bunlar, bireylerin hayatlarına ve yaşam şekillerine etki ettiği için, bundan etkilenen sanatçılar da sanatlarına bu olaylara göre yön vermeye başlamıştır. Sanat, bir ifade aracı olduğu gibi bir başkaldırı da olmuştur. 20.yüzyıl insanlık tarihi için savaşların, göçlerin, insanların duygu durumlarını etkileyecek olayların da bir süreci olmuştur. 20.Yüzyıl içerisinde yaşanan büyük yıkımlar ve bunlara bağlı olarak insanoğlunun özünde yaşadığı travmalar insanların benliğini sorgulamasını da beraberinde getirmiştir. Hayatını ve yaşam gayesini sorgulayan bu yeni insan sanata bakış açısını da değiştirmiş, sanatı amaç olmaktan ziyade araç olarak görmeye başlamıştır. Böylelikle sanatın kendisinden başka bir bağı kalmamıştır. (Erinç, 1995, Aktaran: Süzen, 2017). her dönemde ortaya çıkan akımlar tesadüfi olarak belirmemiştir. Yaşanılan toplum ve toplumsal olaylar belirleyici bir faktördür. Süzen'e göre, "20.yüzyıl endüstri devrimi ile beraber değişen dünyada Van Gogh, Gauguin gibi sanatçılar şehirden kaçarak kendilerini doğaya vermişlerdir" (Süzen, 2017). Endüstrileşmenin getirdiği yenilikler ile doğan sanat akımlarının yanında, endüstri ve makineye tepki olarak doğan sanat akımları da olmuştur. Sürekli gelişen ve değişen dünyamızda başa çıkmak zorunda kaldığımız bunu yeri gelince başarıp yeri geldiğinde ise başaramadığımız pek çok sorun ile karşılaşabiliriz. Bu sorunlar dış kaynaklı olduğu gibi, toplumların yaşadığı bireysel sorunlar da olabilmektedir. Toplumsal yapıyı kökten değiştiren sanayi devrimi ile üretim ve pazarlama konusunda Köklü değişikliklere uğrayan dünyada bu gelişmenin de bir parçası olarak artan nüfus ile toplumsal olayları da beraberinde getirmiştir.

Sanayi devriminin getirmiş olduğu yenedünya düzeni insanlık için önemli bir dönüm noktasıdır. Sanayi devriminin ekonomik alandaki getirdiği yenilikler toplumsal yapı üzerinde de rol oynamıştır. Toplumdaki bireylerin bir bölümü bu devrimi lehine çevirip büyümeye devam eder-



ken, diğer bir bölüm ise daha ağır sonuçlarla karşılaşmıştır. Devrimin etkilerini ağır şekilde hisseden bireyin çokluğu, bu sorunun “sosyal sorun” olarak tanımlanması gereğini meydana getirmiştir (Aykurt, 2020). Dünya da farklı alanlarda pek çok sorunla mücadele edilmesinin yanında ülkemizde de küresel problemler, göç dalgaları, kadına şiddet gibi sosyal ve toplumsal sorunlar ile mücadele edilmektedir. Sıklıkla karşılaşılan bu sorunların temelindeki sosyal sorunların çözümlenmesi dünyanın nefes alması açısından da önem arz etmektedir. Toplum üzerinde etkisini sürdüren ve değişiklik gösteren/göstermeyen toplumsal sorunlar, toplum yapısını da etkilemektedir. İnsanoğlu, içinde bulunduğu olumlu ya da olumsuz her türlü koşula kolaylıkla uyum sağlayabilmektedir. Olumsuz diye adlandırdığımız durumların bile belli bir yaşanmışlık süreci geçirdikten sonra hayatımıza adapte olduğunu görürüz. Aslında ne acıdır ki yaşanan olumsuzlukların olmamasını dilerken bile bir süre sonra tepkilerimizde azalma olduğunu ve sanki normal bir durummuş gibi davranabildiğimizi fark ederiz. İşte bu problemler zamanla hayatın bir yerine oturur ve toplumsal yapımızda da değişimler olmaya başlar. Dünya da olup biten her türlü toplumsal olay tabii ki bizleri de etkilemektedir. Ekonomi, hastalık ya da savaşlar gibi toplumsal olaylara bakış açılarımız her ne kadar üzüntü verici olsa da bunlar kendi yapımızda değişiklik yapmaya yetecek niteliktedir. Toplumsal yapının sanat üzerindeki etkilerini en çok hissettiren konu ise savaşlardır. Dünyada eski tarihlerden beri süregelen kazanma, iktidar ya da yeni yerlerin keşfi için yapılan savaşlar hem topluma hem topluluklara hem de toplumun kültürüne zarar veren bir durumdur. Tek taraflı maddi kazançların yanında maddi kayıplar yaşanması bir yana hayatların son bulması ile sonuçlanan bu olgu birçok konuya ilham kaynağı da olmuştur. İnsanlık tarihinde bilinen ilk savaşlardan günümüz tarihine kadar her mücadele sonucunda yer değiştiren toplumlarda kültürel geçişler ortaya çıkmıştır. Böylelikle insanoğlu belli bir toplumsal hafızaya sahip olmuştur. Farklı kültürlerin bir arada olması ile toplumlara ait olan yazılı kaynakların yanında sanat eserlerindeki benzerlikler de bu kültürel etkileşim sonucu belli olmuştur (Aslan ve diğerleri, 2016). Aslan’a göre, “savaş olgusunu sanatçıların resimlerinde kullandıklarını fakat bunu da tarihsel süreci yansıtmak için değil, gerçek bir olayı farklı ve daha geniş bir bakış açısı ile izleyiciye sunmak için yapar buna da örnek olarak Goya’nın 3 Mayıs 1808 adlı eserini örnek gösterir” (Aslan ve diğeri, 2016). Goya bu resimde özgürlük ve huzur beklenen ülkesindeki Napolyonların yapmış olduğu baskı, zulmü ve savaşı anlatmıştır.



Görsel 1. Goya, "3 Mayıs 1808", 1814

20.yüzyılda dünyada yaşanmış önemli siyasal ve toplumsal sorunlardan bir tanesi Rus devrimidir. 1905 ve 1917 yılında olmak üzere iki defa yapılmış olan bu devrim halk üzerinde uzun sürecek etkiler bırakmıştır. 1905 Rus Devrimi Rus İmparatorluğu çapında geniş yankı bulan kitlesel siyasi eylemlerdir... Saldırıları, işçi grevleri, köylü ayaklanmaları ve askeri isyanlar şeklinde gelişmiştir. Olaylar sonucunda anayasal monarşiye geçiş yapılmış ve Çarlık Duma'sı kurulmuş, çok partili seçimler yapılmış, 1906 Anayasası meydana getirilmiştir. Ancak Çarlık rejiminin yıkılması ve bazı bölgelerdeki bağımsızlık yönünde yapılan silahlı ayaklanma girişimleri başarısız olmuş ve bastırılmıştır (URL3).



Görsel 2. İlya Replin, "17 Ekim", 1905

1914 yılında başlamış olan I. Dünya Savaşı 'da büyük kitlelerin katıldığı maddi ve manevi açıdan yıkımı büyük bir savaş olmuştur. Aydın'a göre, "20.yüzyılda gelişen dünya ve endüstrileşmenin hızla artması ile insanların maddeci ruhunu ortaya çıkarmıştır. Bu ilerleme ve kazanma isteği sonucunda birçok keşif yapmış ve bunları da kullanmaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı'nın diğer savaşlardan farkının çok katılımlı kütleli bir savaş olması ve maddi çıkar gözeterek elde etme arzusunun ileri düzeyde olmasıdır. Diğer birçok savaş gibi bu savaşta anlaşmazlıklar, iktidar mücadeleleri, üretilmiş olan savunma araçların kullanılmak istemesi gibi sebepler ile çıkmış, sonucunda suçu olan ya da olmayan 10 milyon kişi hayatını kaybetmiştir. İnsanlar da bu durumdan maddi, manevi ve psikolojik olarak fazlası ile etkilenmişlerdir" (Aydın, 2016). Birinci dünya savaşının yıkıcı etkisi ile sanatta ve sanatçının sanata bakışında da değişimler olmuştur. Savaşa tepki olarak pek çok sanat akımı doğmuştur ve sanatçılar eserlerinde bu olumsuz durumu yansıtmışlardır. Avrupa toplumunda Futürizm, Kübizm ve Dadaizm gibi sanat akımları da bu savaş ile olarak gelişmiştir.

Ekspresyonizm, doğanın olduğu gibi resmedilmesine karşı iç dünyanın yansıtılmasıdır. Şahin ve diğerlerine'ne göre ekspresyonist Ressamlardan biri olan Oskar Kokoschka, 1.dünya savaşına katılmış bu savaş sırasında yara almış, savaş anlarını cephede birebir yaşamıştır. 1916 yılında İtalya İsonzo önünde de savaş ressamı olmuştur. Ressam, "İsonzo'nun Önü" isimli eserinde de bu yıkımı, yok olan şehri nesnelere anlam yükleyerek anlatmıştır (Şahin ve diğerleri, 2016).



Görsel 3. Oskar Kokoschka, "İsonzo'nun Önü", 1916

Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Fritz Bleyl tarafından kurulmuş olan "Köprü" anlamındaki Die Brücke akımı, 20.yüzyıla damgasını vurmuş dışavurumcu bir sanat akımıdır. Günlük

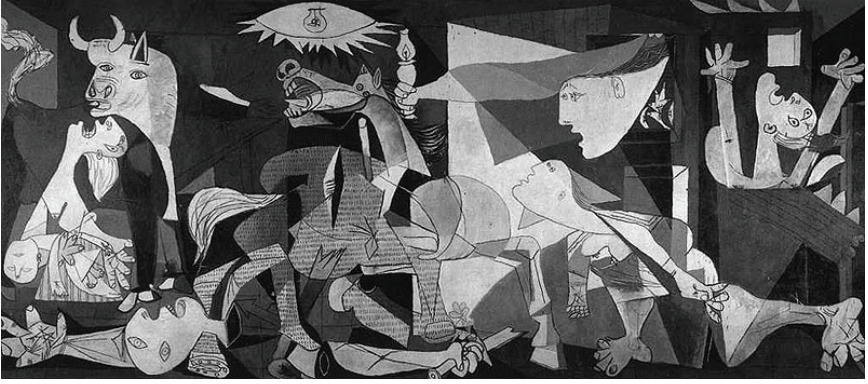
konularını işleyen ressamların bu akımı kısa süre içinde tüm dünyaya yayılmıştır. En önemli çalışmalarından biri olan tahta baskıyı da başarı ile uygulamışlardır.



Görsel 4. Ludwig Kirchner "Asker Olarak Otoportre", 1915

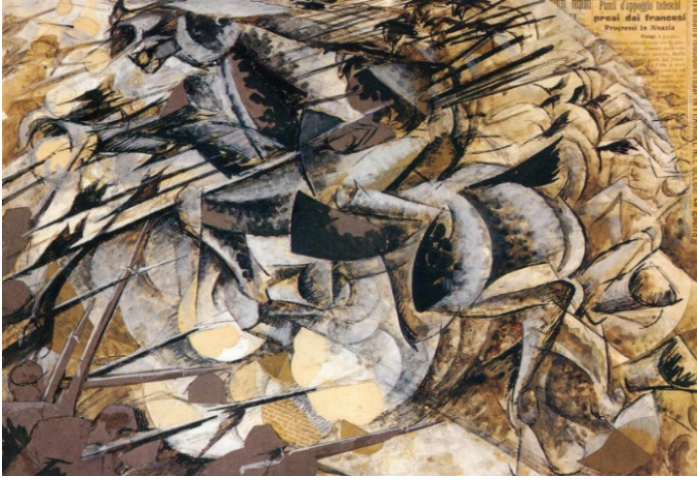
Kirchner "Asker Olarak Otoportre" isimli bu çalışmasında Şahin ve diğerlerine göre "savaşa gönüllü olarak katılan Kirchner yaralanır ve bu durumdan oldukça etkilenir. Bu resminde de kendisinin halen bir ressam olup olmadığının düşünülmesini ister. Bir elini kesik şekilde resmeder ve arka tarafta bulunan mankenin resminin yapılması için boşuna beklediğini, bir daha resim yapmasının mümkün olmadığını anlatmak ister" (Şahin ve diğerleri, 2016). Bu da bizlere savaşın psikolojik yıkıcı özelliğini gösterir.

20.Yüzyıl başlarında Paul Cezanne izinden giden Pablo Picasso ve Georges Braque, nesnelere görünen tarafına değil görünmeyene bakmayı ve onu yansıtmayı savunmuşlardır. Picasso tarafından 1937 yılında yapılan Guernica savaşın yıkıcı etkilerinin bireyler üzerindeki izlerinin bir göstergesidir. Guernica zaman içinde savaşa karşı olanların sembolü olmuştur.



Görsel 5. Pablo Picasso, “Guernica”, 1937

Tüm gelenekleri reddeden ve dünyanın geleceğinin modernlikten ibaret olduğunu savunan Fütürizmin öncülerinden olan Umberto Boccioni savaşa dahil olmadan önce Fütürist akımın parlamakta olan sanatçılardan biriydi. Boccioni'nin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile Rus askerlerinin çarpışmasını betimlediği “Mızraklı Süvarilerin Taarruzu” resiminde atların büyüklüğü göze çarpmaktadır. Atlara adeta bir övgü onları savaşın makinesi gibi resmetmiş olan sanatçının savaşa dahil olduğunda attan düşüp ezilmesi sonu hayatını kaybetmiş olması ilginç bir tesadüf olmuştur (Yıldırım, 2019).



Görsel 6. Umberto Boccioni, “Mızraklı Süvarilerin Taarruzu”, 1915

Lyton'dan aktarıldığına göre Dadaizm, 1. Dünya Savaşı sırasında İsviçre'de ünlü düşünür ve şair Hugo Ball tarafından “Voltaire Caberet” adıyla ortaya çıkmış toplumsal bir harekettir. Her bir sanat akımı bir diğerine rest çekmesi amacı ile doğmasına rağmen Dada sanatı, savaştan bunalmış ve çokça yara almış bir dünyada savaş karşıtı muhalif bir ekibin bir araya gelmesini hedeflemiştir (Lyton, 1982). Dada, mevcut düzene

ve gelenekten gelen tüm bilinenlere karşı bir tepki niteliği taşır. Dada ile birlikte sanatçılara göre sanat; düşünülen ve tasarlanan her şey olmuştur. Sanatçı için önemli olan onun bir estetik değer taşıdığıdır kendileri tarafından bilinmesinin yeterli olduğudur. Kurt Schwitters bu durumu “Sanatçının kurguladığı her şey sanattır” diye tanımlar. Sanat alanının bu kadar genişlemiş olması ve endüstri devriminin de sonuçları ile artık sanat günlük hayatın bir parçası olur hale gelmiştir (Çeken ve diğerleri, 2017).

Dadaizm akımının en önemli temsilcilerinden birisi olan Marcel Duchamp ve onun estetik değerlere ve beğenilere karşı ortaya koyduğu eserler oldukça önemlidir.



Görsel 7. Marcel Duchamp “Fountain (Çeşme)”, 1917

Duchamp, 1917 yılında New York’ta Grand Central Palace’da sergilenen kendisinin de kurucusu olduğu Society Of Independent Artist sergisine, bir mağazadan aldığı bu malzemeyi sergi salonuna üstüne R. Mutt yazarak yollar. Serginin amacı aslında hiçbir eseri geri çevirmektir. Böyle bir düşünceye sahip olan bir sergi düzenlemesi bile bu eseri kabul etmek istemez. Aslında Duchamp’ın amacı da sanat eserinin ne olduğunu düşündürmek olduğu için, bu eseri sergi alanına koyar ve bir sanat eserine dönüşmesini sağlar. Duchamp bu eserinde bir güzellik ve estetik olgu haline getirilmiş olan Mona Lisa tablosunda ki estetik değerini hiçliğine dikkat çekmek için, kartpostal üzerinde sakal ve bıyık çizerek bunu sergilemiştir.



Görsel 8. Marcel Duchamp "Bıyıklı Mona Lisa", 1919

1.Dünya savaşının bitmesi Osmanlı Devleti içinde pek umutlu günler olmamıştır. Savaştan mağlubiyet ile ayrılan Osmanlılar İtilaf devletlerince işgal edilmiş ve bu işgal sonucu toprakların bütünlüğünün korunması için mücadele başlatılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün 19 Mayıs 1919 yılında Samsun'a çıkması ile başlayan mücadele Kurtuluş Savaşı'dır. 1919-1922 yılları arasında devam eden çok cepheli bu mücadele, Türk Devletinin kurulması ile başarı ile sonuçlanmıştır. Bu durum da pek çok ressam tarafından eserlerine yansıtılmıştır. Bu çok uluslu mücadeleyi ve bu mücadeleyi başarı ile sonuçlandıran bu komutanı, askerlerini ve sonucunda doğmuş olan bu yeni devleti herkes takdir etmiş ve bu mücadele sahneleri bizlere göstermek istemişlerdir.



Görsel 9. Zeki Kocamemi, "Mekkare Erleri", 1935



Görsel 10. Namık İsmail Kurtuluş Savaşı'nda Topçular, 1917





Görsel 11. Tammam Azzam, "Freedom Graffiti", 2013

Yakın tarihimiz içinde şahit olduğumuz bir diğer olay ise Suriye iç savaşıdır. İlk olarak 2011 yılında kendi içlerindeki isyancılar ile başlamış daha sonradan farklı devletlerinde dahil olduğu bir çatışma konumuna gelmiştir. Zamanla göçlerin yaşandığı, ülkelerini terk etmek zorunda kalan insanların dramatik öyküsü, boşalan evler ve sokaklar, yaşanan acı her türlü insanların gözlerinin önünde yaşandı. ... *Günümüz teknolojisinin verdiği imkanlar sayesinde, neredeyse her ev içerisinde mevcut olan televizyon, telefon ve internet alt yapısı sayesinde dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen bir olayı aynı anda öğrenme imkânı bulunabilmekteyiz.* Bilgiye ulaşma hızının artması ile savaşların yıkıcı etkilerini de insanların gözleri önüne sermektedir. Uzun süredir devam eden Suriye iç savaşı, toplumsal bir felakete dönüşmüş ve bu felakete teknoloji aracılığı ile birebir şahit olunmuştur. Bu toplumsal felaketin yol açtığı en önemli toplumsal olaylardan birisi de kitlelerin göçüdür. Artık savaş büyük oranda toplumsal bir yara haline gelmiştir (Arslan ve Kotan, 2021). Bu süreç, sanatçıyı da etkilemiş ve çeşitli şekillerle bu travmayı resmetmişlerdir.

Dünya çapında yaşanan bir diğer önemli olay küresel sorunlar ve küreselleşmedir. Hem toplum yapısını hem de sosyal yapıyı etkileyen bir olgu olarak karşımıza çıkar. Küreselleşme bir diğer adı ile globalleşme dünya çapında teknolojinin de ilerlemesi ile yaşanan daha da ileri gitme düşüncesi ile meydana gelen değişimler ve bu değişimler ile beraber ortaya çıkan yenilikler olarak tarif edilebilir. *Özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ekonomik, teknolojik, sosyo-kültürel, politik ve ekolojik gelişmeler, toplumların alışkanlıkları, yaşam tarzları ve gereksinimler*

*üzerinde önemli değişimler meydana getirmiştir. Küreselleşmeyi tüm bu değişim ve dönüşümü içeren dinamik bir süreç olarak görmek gerekir. Bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan hızlı gelişmeler ve liberal ekonomi modelinin dünya üzerinde yaygınlaşmasıyla 1980'li yıllarda belirginleşen bu yenedünya düzeni, 2000'li yıllarda iyice şekillenerek toplumsal ve ekonomik yaşamın tüm alanlarını etkilemiştir (Yılmaztürk, 2019). Küreselleşme ile tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de teknolojinin ilerlemesi ile beraber sosyal ve kültürel gelişmeler ile daha çok iletişimin artması ama bunun da teknolojik olarak ilerlediği görülmektedir.*

Toplumların yaşamış olduğu her sosyo-ekonomik durum beraberinde sanatı ve sanatçıyı da etkilemiştir. 1963 yılında Vietnam krizi ile başlayan bu sosyal durumlar Amerika'nın kapitalist düzende yaşadığı problemleri ve halkın bu konuda verdiği tepkileri ile 1973 yılında petrol ihraç eden ülkelerin Amerika'ya petrol vermemesi ile başlayan kriz neoliberalizme zemin hazırlar. Postmodernizm'in egemen olmaya başladığı 1960-1980 yıllarının akabinde yaşanmış olan İran-İrak savaşı, Berlin Duvarının yıkılması, Sovyetler birliğinin dağılması, Çin devletinin ekonomide kapitalist düzene geçmesi ve Yugoslavya'da yaşanan iç savaş sonucu dağılması ile artık dünyada yeni bir sistem oluşur. Bu sistemin adı da Neo-Liberalist sistemdir (Erdoğan, 2013).

Dünyanın etkilendiği bu olaylar zamanla ilerleyen gelişen evren karşısında anlamını yitirmiş, teknoloji ile genişleyen sınırlılıklar sayesinde iletişim ağları artmış, böylelikle kültürel bir entegrasyon yaşanmıştır. Toplumların bütününi oluşturan kültürlerin etkilendikleri sosyal olaylar kaşısındaki duruşu zamanla değişkenliğe yüz tutmaya başlasa da belli başlı toplumsal kurallar değişen toplum düzenine rağmen ayakta kalabilmiştir. Dünya düzenini değişmesi ve küreselleşmenin hızlanması ile sanat alanında da farklılaşmalar görülmektedir. Dijital ürünlerin ortaya konması, sanatın da ekonomik açıdan gelir kazanmaya yönelik yapılmaya başlanması, reproduksiyon ürünlerin satışa yönelik olarak artması, sanatın tanıtım malzemesi olarak kullanılmaya başlaması da gelinen düzeyin son noktalarındandır.

Toplumsal ve ekonomik durumlar ile sanat birbirleri ile doğrudan bağlantılıdır. Bu iki kavram içlerinde mevcut olan değişiklikleri bir diğerinde yansıtır. Öyle ki; 1.Dünya Savaşı ile birlikte yaşanmış olan acımasız tutuma ve davranış biçimlerine tepki olarak ortaya çıkan Dada akımı ve ekonomik bir çöküntü ile politik konuda istikrarsızlık yaşayan Almanya'da ortaya çıkan Ekspresyonizm tam da bu noktada örneklendirilebilecek bir olaydır (Erdoğan, 2013). Yaşanmış olan toplumsal olaylar dolaylı olarak sanatı da etkilemiştir. Küreselleşmenin beraberinde getirdiği farklı kültürlerin birleşmesi, çağdaş sanat ile öne atılan farklı öğelerin ve farklı sanat alanlarının birleştirilmesi ile ortaya çıkan karma sanat ile anlam

kazanmıştır. Küreselleşme ile beraber sanatın bir ticaret aracı olarak görülmesi, teknolojideki ilerlemeler sanatın üretiminde, anlatımında ve sergilenmesinde değişiklikler olmasına sebep olmuştur (Güner ve diğerleri, 2019). İlerleyen teknolojiler ile ve değişen dünya şartları ile beraber sanat alanında da farklılıklar olmuş, sanatçı belli bir malzemeye bağlı kalmak yerine farklı alanları kullanarak ve farklı kültürlerden etkilenecek disiplinler arası alanda eserler sergilemeye başlamıştır.



*Görsel 12. Nam June Paik "Golden Buddha" 2005*

1989 yılında yıkılan Berlin duvarı, Sovyetler birliğinin çöküşü gibi sebepler ile hem siyasi hem de ekonomik olarak bir başkalaşım sürecine girilmiş, bu süreçte melez kültürler ön plana çıkmış böylelikle çağdaş sanatta bu durumdan etkilenmiştir. Bahsedildiği üzere, küreselleşme ile karşımıza çıkan çok kültürlülük, toplumların kendi içlerinde buldukları ve kendilerinin sahip oldukları toplumsal kültür yapısını değiştirdiği gibi, bu çoklu kültürel yapıyı kendi içerisinde yaşayıp, yine de kendi kültür yapısında değişiklik olmayan toplumlarda olmuştur. Küreselleşme ile beraber ilerleyen teknolojilere bağlı olarak internet teknolojileri, robotik teknolojiler, haberleşme ağları gibi durumlar insanlar üzerinde yüz yüze yapılan aktiviteleri azalttığı gibi, sosyal ilişkilerin kaybolmasına ve zaman mekân kavramının da yok olmaya başlamasına yol açmıştır. Bu teknolojilere karşı sanatçılar da karşı duramamış ve teknolojik ilerlemeler onları da etkisi altına almıştır. Endüstri devrimi sonrasında Avrupa'da galerilerin ortaya çıkışı ile sanat sarayın, akademinin, kilisenin ve devletin bağından kurtulmuştur. Böylelikle sanat artık zanaat olmaktan çıkmış, sanat olmaya başlamıştır. Bunun sonucunda özellikle Paris'te sanat piyasası gelişme göstermiş, koleksiyonculukta ilerleme gözlenmiştir (Yılmaz, 2012). Tüm bu etkenler sanatı ve sanatçıyı tanıtım yapan, satış yapan ve

finansal kuvvetlere karşı duruşunu sergileyen bir kimlik yerine getirmiştir. Bu dönemin başlangıcında küratörler tarafından düzenlenen bienaller ve sergilerde bu gidişatı destekler tarzdadır.

Bu olayların yanında bir diğer önemli konu da göç olgusudur. Göç, evini olduğu yerde bırakıp eşyaları ile yer değiştirmedir ama nu yer değiştirme her zaman keyfi sebeplerden de olmaz. Göç, *İnsanların ve içinde buldukları toplulukların çeşitli sebepler ile zaman içerisinde yer değiştirmesi ile değişikliğe sebep olan, bu yer değiştirme sonucunda hem yer değiştiren hem de diğer kişiler tarafından etkileri sürececek olan bir zaman dilimidir.* Bireylerin içinde buldukları toplumsal çevrelerinde yaşamış oldukları olumsuz sebepler sebebi ile içinde buldukları çevrede ekonomik ve yaşamsal açıdan ihtiyaçlarının karşılanamaması durumu da göç etmek mecburiyetinde kalabilmektedirler. Göçün itici nedenleri olarak ta adlandırılan bu olumsuz koşullar neticesinde insanların mekan değiştirmelerine ve taşınmaları olarak tanımlanabilir (*Çakır, 2011*). Göç olgusunun sanat alanında yansımaları iki şekilde olur. Bunlardan ilki; savaşlar sonucunda yer değiştirmek zorunda kalan insanların yaşadıkları sorunlar, karşılaştıkları tepkiler ya da sınır dışı edilme durumları sanatın konusunu oluşturabilir. İkincisi ise; göç etmek zorunda olan sanatçının gittiği yeri kendi sanatı ile etkilemesi ya da bulunduğu yerin sanatından etkilenmesidir (*Girgin, 2017*). Çoğu toplumsal sorun gibi göç sorunu da, sanatçılar tarafından sanat eseri olarak kullanılmıştır. Bir olguyu resmetmek ya da başka bir sanat dalında kullanmak için onu yaşamak gerekir. Sanatçılar da bu olguyu ya yaşamışlar ya da birebir aynı hissiyata kapılmışlardır. Türkiye’de göçer toplumlar halen varlığını göstermektedir. Bir şehirden başka şehire mevsimsel zamanlarda kendi yaşamını sürdürmek için göçen insanlar, burada bir süre kaldıktan sonra yine yer değiştirirler. Çağdaş Türk Ressamlarından Turgut Zaim bunu bir seri resminde göstermiştir. Ve yine Türk Ressamlardan Mehmet Başbuğ’un yine göç temalı eserleri mevcuttur.



Görsel 13. Turgut Zaim, "Yaylada Yörükler", 1976

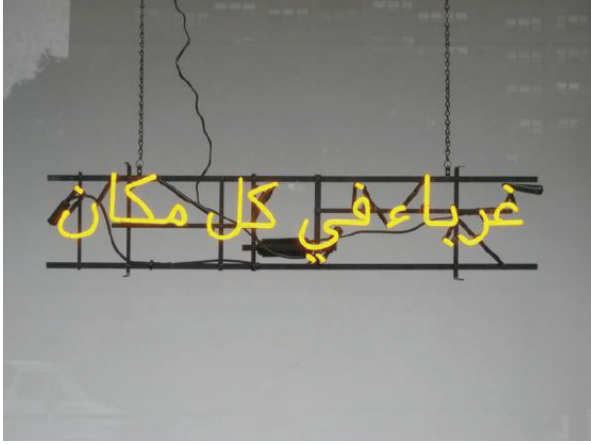


Görsel 14. Mehmet Başbuğ, "Göç", 1984

Bahsedilen göçler insanların yaşadıkları toplum içerisinde belli bir yerlerinin olduğunu, yaşamak için mevsimsel olarak yer değiştirdiklerini ya da artık belli bir şehirde yaşama isteklerini anlatır olgulardır. Ama

insan aynı topraklardadır. Dilini bilir, dinini bilir, yemeğini bilir. Bir de mecburi göçler vardır. Savaştan kaçanların sığınmacı olarak yaptığı yolculuklar. Yaşam şartları bozulmaya başlamıştır. Savaşın, zorbalığın, bombaların içinde kalırlar. Resmi yollarla veya kaçak yollarla ülke değiştirmeye çalışırlar. Gittikleri ülkede bilmedikleri bir dil ve kültür ile karşılaşılır. İşte burada bahsedilen en önemli konu budur. Toplumsal kültür değerleri, insanları olduklarından farklı bir yerde yaşamaya mecbur kaldıklarında onları en hassas yerinden vurur. Hem göçmenlerin gittikleri topluluğa uyum sağlamaları gerekmektedir hem de içinde buldukları toplumun da onlara uyum sağlaması gerekmektedir ki bu oldukça zor bir durumdur.

Niels Van Tomme'nin küratörlüğünü yaptığı "Nereye Göç Edeceğiz" adlı gezici sergide yer alan 19 sanatçı ve kolektif grup göçleri konu alarak çalışmalarını sergiler. Sergideki amaç göç edenlerin tanınması ve yaşadıkları durumların seyirciye birçok dilde konuşulabileceğinin aktarılması amaçlanır. Sergiye katılar sanatçılardan birisi olan Claire Fontaine' de Arapça olarak "yabancılar her yerde" yazılı neon ışıklı eseri ile sergide yer alır (Girgin, 2017).



Görsel 15. Claire Fontaine, "Foraigers Everywhere", 2015

Bu eserde görüldüğü gibi hiç dilini bilmediğiniz bir yazıya bakarken hissettiğiniz yabancılaşmayı düşünürsek hem göç yapanların hem de toplumun yaşadığı duygu karmaşasını anlamak zor değildir.

Toplumlar üzerinde etki bırakmış ve uzun süre de etkisini sürdüreceğ olan bir konu daha var ki o da pandemi. Çin Wuhan kentinde ortaya çıkan ve kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına alan covid-19 pandemisi hayatımızı kısa süre içinde kökten değiştirdi. İnsanlar evlerine kapandılar. Sosyal hayatlarda durağanlıklar oldu. İnsanlar yaşadıkları kayıpları ve ekonomik sıkıntıları telafi etmeye çalıştılar. Tüm bunlar sanat hayatına da yansdı. Hali hazırda 1960 sonrası özellikle Küreselleşme ile beraber yaşanan ve devam eden dijitalleşme sürecinin etkisi ve günümüz teknoloji

ağının da katkısı ile sanat elektronik ortamda sergilenmeye başlamış öyle ki sanal sergiler bile düzenlenmiştir. Küratörler artık sergi ve sunumları farklı şekilde hazırlamaya başlamış ve içinde bulunulan duruma uyarlamıştır. Bu durum hem sanatçı için hem de izleyici için farklı olmuş, sanatçı içinde bulunduğu duruma ve ekonomik sıkıntılarına rağmen sanat yapmaya çalışmış ve bunu da en iyi şekilde yapmıştır. Bu sanatçılardan birisi olan Tuğberk Selçuk farklı bir yorum ile sergilemede bulunmuştur. Sergi açmayı planlarken covid-19 sebebi ile iptal edilen sergisinden sonra sadece eczanelerin açık olması sebebi ile eczanelerde eserlerini sergilemeye başladı. Hatta bazı sergilenen eserleri için de evinde bulunan malzemelerden bir sunum hazırladığını ve bu şekilde sergileme yaptığını söylemiştir.



Görsel 16. Tuğberk Selçuk "Sadece Eczanelerde" 2020

Görsel 17 Fake "Süper Sağlıkçı" 2020



Görsel 18 Sean "Hula" Yoro "Covid Enkazı" 2020

Görsel 19 Tvboy "Covid zamanında aşk" 2020

Pandemi kadar önemli olan ve tüm dünyayı yakından ilgilendiren bir konu da iklim krizidir. Gün geçtikçe dünya üzerinde artan sıcaklıklar ve buzulların erimesi ile yükselen su seviyesi sellere sebep olmaktadır. Isı değişimleri ile canlı türlerinde azalma olmakta, iklim koşulları değişmekte, yağış oranı düştüğü için kuraklık ile karşı karşıya gelinmiştir. Sanatçılar da bu konuya sanat eserlerinde değinmiş ve dikkat çekmeyi hedeflemişlerdir.



Görsel 20. Nele Azevedo "Eriyen Adam", Berlin 2009

## SONUÇ

İnsanlığın ilk çağlarından günümüze gelene kadar yaşanılmış süreç içerisinde, toplumların ve bireylerin müdahil oldukları olaylar hem insanların hem de dönemin üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Sanat eserlerinin üretilmeye başlandığı ilk çağlarda bile, yaşanılmış ve yaşanılarak öğre-



nilmiş yetiler sanat eserlerini etkilemiştir. 20. Yüzyıldan itibaren dünya üzerinde yaşanmış olan toplumsal olaylarda döneminde ve döneminden sonrasında sanat ve sanatçıya ilham olmuştur.

20.yüzyılda tarihin bilinen en kalabalık savaşı olan 1.Dünya savaşı öncesinde başlayıp savaş esnasında da devamlılığını sürdüren sanat akımlarının yanı sıra savaşa tepki olarak doğan Dadaizm ile birlikte dünya üzerinde sanat yeni bir role girmiştir. Ülkemizde de durum buna benzerdir. 1.dünya savaşından mağlup ayrılan Osmanlı Devleti işgale uğramış ve bu işgal Kurtuluş Mücadelesi ile son bulmuştur. Bu mücadele sonrasında ise ülkemizde sanatçılar kutlu zaferi eserlerinde göstermişlerdir. Berlin Duvarının yıkılması ile sanatta yeni bir çağa geçilmiştir. Gelişen teknoloji ve getirdikleri ile Küreselleşme ileri boyuta erişmiş ve dijitalleşme de bunu beraberinde kendini göstermiştir. Tüm dünyanın sorunu haline gelen covid-19 pandemisi ve Küresel ısınma da ülkelerin ve insanların yaşamında büyük rol oynamış ve yine sanatçılar dikkat çekmek için eserler üretmişlerdir. Toplumlar ve bireyleri yaşadıkları olaylardan, içinde buldukları durumlardan etkilenirler. Bu etkilenme dolaylı olarak sanat üzerinde de kendini gösterir. Sanatçı toplum için vardır ve onları etkilemek veya dikkat çekmek için güncel konulara yön verir.

## KAYNAKÇA

- Arslan, A., Asuman, Kotan, K., Semra. (2021). Savaşın Toplumsal Etkileri Bağlamında Suriye İç Savaşı ve Sanat, Sanat ve Tasarım Dergisi. Aralık, ss.75-97.
- Aslan, Engin., Karaaslan, Suat. (2016). Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak, İdil Dergisi, Cilt:6 Sayı:28.
- Aydın, U., Derya. (2016). Birinci Dünya Savaşının Sanata Yansıması: İngiliz Vortisist Grubu, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi; Cilt 6 Sayı 2/1.
- Aykurt, Y. Aylin. (2020). 21.Yüzyılda Sosyal Sorunlar ve Dezavantajlı Gruplar, Journal Of Awareness, Cilt:5, Sayı:3.
- Bozkurt, Veysel. (2020). Değişen Dünyada Sosyoloji, Ekin Yayınları.
- Çakır, Sabri. (2011). Geleneksel Türk Kültüründe Göç ve Toplumsal Değişme, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler dergisi, s:24, 128-142, Aralık.
- Çeken, Birsen., Akengin, Gültekin., Aslan, A., Asuman. (2017). Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt:10, Sayı:20.
- Doğu, Semiha. (2021). Sosyoloji-1, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- Erdoğan, Melih. (2013). Küresel Çağda Sanat ve Küresel Sanat Pazarı, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:15, Sayı:1.
- Erinç ,S.(1995). “Resmin Eleştirisi Üzerine”, Hil Yayınları, İstanbul.
- Girgin, Figen. (2017). Sanatta Göç Teması, IJSHS, 2017, 1(1): 54-75.
- Güner, A., Gülaçtı, E., İsmail. (2019). Küreselleşme ve Çağdaş Sanat, Akademik İncelemeler Dergisi, 14/1:245-274.
- Lynton, N.(1982).Modern Sanatın Öyküsü, Çev.:C. Çapan, Birinci Basım, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul
- Süzen, Hatice. N., (2017). Temel Tasarım Eğitimi ve 20. Yüzyıl Sanat Akımları Çerçevesinde “Kolaj Tekniği” Örnekleri, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10/Özel Sayı 2.
- Şahin, E., A., Kayalıoğlu, S., (2016). 1.Dünya Savaşının Avrupa Resim Sanatına Etkileri, Akademik Bakış, Cilt:10, Sayı:19.
- Yıldırım, B., B., (2019). Savaşların Etkilediği Sanatçı ve Sanatta Değişen Üslubun Savaş İmgeleri Üzerinden İncelenmesi, 3. Uluslararası Sanat Sempozyumu.
- Yılmaz, M., (2012). Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Yılmaztürk, Aysun. (2019). Ekonomik ve Sosyal Etkileriyle Küreselleşme, IDA Academia Muhasebe ve Maliye Dergisi 2, 137-154.

**URL**

URL.1. [https://cdnacikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/19\\_20\\_Bahar/sosyolojiye\\_giris/2/index.html](https://cdnacikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/19_20_Bahar/sosyolojiye_giris/2/index.html) erişim tarihi: 10.01.2022

URL.2. <https://sozluk.gov.tr/> erişim tarihi: 10.03.2022

URL.3. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Rus\\_Devrimi\\_\(1905\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rus_Devrimi_(1905)) erişim tarihi: 22.12.2021

**GÖRSEL KAYNAKÇASI**

Görsel.1. <https://nazlisenol.wordpress.com/2015/09/29/goyanin-bir-basyapiti-3-mayis-1808/> Erişim tarihi: 22.12.2021

Görsel.2. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Rus\\_Devrimi\\_\(1905\)#/media/Dosya:Repin\\_17October.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rus_Devrimi_(1905)#/media/Dosya:Repin_17October.jpg) Erişim Tarihi: 12.01.2022

Görsel.3-4. Şahin, E., Ayşegül., Kayalıoğlu, Sevgi., 1.Dünya Savaşının Avrupa Resim Sanatına Etkileri, Akademik Bakış, Cilt:10, Sayı:19, 2016

Görsel.5. <https://iyikigormusum.com/picassonun-guernica-tablosu> erişim tarihi:10.03.2022

Görsel.6. Şahin, E., Ayşegül., Kayalıoğlu, Sevgi., 1.Dünya Savaşının Avrupa Resim Sanatına Etkileri, Akademik Bakış, Cilt:10, Sayı:19, 2016

Görsel.7. <https://sanatvehayat.net/dadaizm-ve-marcel-duchamp-uzerine/> Erişim Tarihi: 20.01.2022

Görsel.8. <https://hbyazar.com/lhooq-marcel-duchamp/> Erişim Tarihi: 20.01.2022

Görsel.9. <http://www.leblebitozu.com/11-turk-ressamin-fircasindan-kurtulus-savasi/> Erişim Tarihi: 15.01.2022

Görsel.10. <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/namik-ismail> 10.03.2022

Görsel.11. Arslan, A., Asuman., Kotan, K., Semra., Savaşın Toplumsal Etkileri Bağlamında Suriye İç Savaşı ve Sanat, STD-2021 Aralık, ss.75-97

Görsel.12. Güner, Atiye., Gülaçtı, E., İsmail., Küreselleşme ve Çağdaş Sanat, Akademik İncelemeler Dergisi, 2019, 14/1:245-274

Görsel.13. . <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/> erişim tarihi: 20.12.2021

Görsel.14. Güngör, Tuğba., Çağdaş Türk Resim Sanatında Göç Olgusu: Mehmet Başbuğ Özelinde Bakmak, Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:9 Sayı:3, 2020

Görsel.15. <https://www.afterall.org/article/aesthetics-of-migration-as-representative-of-the-human-condition> erişim tarihi: 22.12.2021

Görsel.16. <https://www.diken.com.tr/tugberk-selcukun-corona-sergisi-sadece-eczanelerde/> erişim tarihi: 22.12.2021

Görsel.17-18-19 <https://www.hayatadestek.org/blog/kategori/kultur/dunya-nin-duvarlarında-pandemi-dayanismasi/> erişim tarihi: 22.12.2021

Görsel.20. Türe, Cengiz. Küresel İklim Değişikliğinin Toplumsal Algısında Görsel Sanatların Rolü, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.





## **BÖLÜM 11**

### **ESTETİK BAKIŞ AÇILARINDAN SAVAŞ KAVRAMI**

*Bahar KARAMAN GÜVENÇ<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Bahar Karaman Güvenç, Dr. Öğrt. Üyesi, Bartın Üniversitesi, Orcid ID: 0000-0003-0876-6062

Savaş kavramı, yüzyıllardır yaşamın içinde kötü durum ve sonuçlara neden olarak varoluşunu sürdürmüştür. Günümüzde de varoluşunu sürdürmeye devam etmektedir. Savaş, tüm insanlığı derinden etkileyen bir olgudur ve görmezden gelinemeyecek boyutta etkilere sebep olmuştur. Savaşı doğrudan ya da dolaylı bir şekilde yaşamış sanatçılar ise bu durumdan sadece etkilenmekle kalmamışlar, sanatsal bakış açılarıyla eyleme geçerek savaşı konu edinmişlerdir.

Genel olarak, sanatın tarihsel süreci içerisinde sanatçılar ve eserlerinde farklılıklar görülmektedir. Bazısı gerçeğin yansıması şeklinde, bazısı sembolik anlatımlarla, bazısı duygularının bir ifadesi ve bazısı da söylenmek istenenlerin göstergesi olarak çeşitli plastik anlatımlarla eserlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatsal bakış açılarını anlamlandırmak için farklı kuramsal yaklaşımlar çerçevesinden bakılmaktadır (Moran, 2008). Bu bağlamda savaş kavramına da bu kuramsal bilgiler ışığında farklı sanat eğilimleri çerçevesinden bakmak mümkündür.

Savaşın her alanda sanata yansımalarının olduğu onun bir parçası haline gelerek ideolojik fikirleri yaymada araç olduğu da görülmektedir. Bu bağlamda savaşın toplumsal bir olgu olarak sanatçıları etkilediği söylenebilir. Yaşanan çağda, kültürlerde oluşan toplumsal, siyasal değişimler insanları olumlu veya olumsuz etkilemekte ve sanattaki yansımaları gözle görülür bir hale gelmektedir. Kısaca sanat ve toplumsal yapı birbirinden ayrı düşünülemez. Erbek'e (2012, s.10) göre; sanat ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel yapıya bağlı olarak biçimlenmektedir. Bu sebeple de sanat yapıtlarının toplumsal hayatın getirdiği tüm gerçeklikleri göz önünde bulundurarak çözümlenmesinde yarar vardır. Tunalı'ya (2008, s.83) göre de "her sanat yapıtlarının varlığında, tüm bir toplum, tüm toplumsal ilişkileriyle yansı"dığından gerçek bir çerçeveden toplumsal yapının tüm yönlerden değerlendirilerek ele alınması gerekir.

Savaş kavramı sanatçının amacı olsun veya olmasın ideolojik amaçlara hizmet eden göstergelere açık kapı bıraktığı düşüncesiyle sanatın konusu olmalı mı sorusunu da beraberinde getirmektedir. Bu bakımdan estetik bakış açılarından savaş kavramına yaklaşımların ele alınış şekillerini irdelemekte yarar vardır. Burada -aktarılmak istenen mi bir amaçtır yoksa sanat eseri mi bir amaçtır- ya da -sanat ideolojik fikirleri yaymada bir aracı olabilir mi?- gibi bazı sorularla karşılaşılabılır. Bu noktada sanatsal üretim boyutunda değerlendirildiğinde; sanatçılar, kendi duygu ve düşünceleriyle yaptıkları yaratıcı çalışmalarla her ne koşulda olursa olsun kendi bakış açılarından "yapıt"lar üretirler. Ancak tamamen çevresel koşullardan kopması mümkün değildir. Bir diğer taraftan tamamı ideolojik aktarımlar için sanatlarını gerçekleştirmezler. Bu duruma açıklık getirebilecek Baynes (2004)'in "Toplumda Sanat" isimli kitabında yer alan şu sözlerini dikkate almak gerekir:

“Bir ressam yalnız yaşamdaki olaylardan esinlendiği için değil, sanat tutkusu olduğu için resim yapar. Bir film yönetmeninin film tutkusu vardır, yalnız toplumsal amaçla ya da sadece iletişim kurma isteği ile film yapmaz (...) bir sanatçının yaşamında sanatın rolü, toplumun yaşamında sanatın rolünden başka olmalıdır. Savaşın yorumunda sanatın rolünü ele aldığımızda bunu anlamak önemlidir; çünkü bu, sanatın ne söyleyeceğini ve onu nasıl söyleyeceğini etkiler” (Baynes, 2004, s.261).

Bu bakımdan bir sanatçının sanatı incelenirken sanatçının kendisinin eserinden bağımsız tutulamayacağı gibi yaşadığı tarihsel süreç ve toplumsal olaylardan da bağımsız tutulamaz. Ancak yine de yapıt sanatsal boyuttan tamamen kopmamaktadır. Araştırmada genel olarak; bu bilgiler ışığında sanat, sanatçılar ve yapıtları değerlendirilmiştir. Bu çalışma, estetik bakış açılarından sanat yapıtlarının nasıl ele alındığını araştırmaya yöneliktir. Araştırmada, sanatın başlangıcından bugüne kavrama yüklenen anlamların farklı bakış açılarından nasıl ortaya koyulduğu farklı sanat yapıtları üzerinden ele alınmıştır. Sanatta savaş teması çerçevesinde ortaya koyulmuş olan sanat yapıtları sanatın kuramsal bakış açılarına göre dönem ve toplumsal bakış açılarından etkisinde pek çok açıdan değerlendirilmiştir. Tarihsel ilerlemelerle, yaşanan toplumsal gelişmelerle ve imgenin dönüşümünden kaynaklanan anlam değişiklikleriyle yansıtıcı, işlevsel amaçlara dönük veya eleştiri amacını taşıyan sayısız anlatımlarla irdelenmiştir. Bu kapsamda görsel sanat eserlerinden öne çıkan örnekler temalar altında ele alınarak eser çözümlemelerine yer verilmiştir. Araştırmada yöntem olarak literatür tarama yönteminden yararlanılmıştır.

### Yaşam Savaşı



Görsel 1: Lascaux Mağarası'nda yaralı, bağırsakları dışarı sarkan bizon ve yaralı insan çizimi

Bilinçli bir şekilde olmasa da savaş kavramına estetik yaklaşımlarının ilk örneklerinin insani içgüdülerle beslenme ya da savunma sebebiyle hayvanlara karşı verilen mücadelede görülebildiği söylenebilir. Bu bağlamda ilk çağlar genel olarak yaşam savaşının verildiği sahneleri sunmaktadır. Çünkü insan kendini koruyabileceği mekanlardan yoksun dev ve yabani hayvanlara karşı savunma gücünün az olduğu veya savunmaya yaranan aletlerden yoksun olduğu bir dönemde yaşamaktadırlar. Bu görsellerin hala sanat olup olmadığı tartışılırken, eğer sanat olarak kabul edilirse denebilir ki sanat işlevsel bir amaç için kullanılmıştır. İkel topluluklarda daha çok büyüsel ve dinsel bir nitelik taşıyan sanat, insanların doğaya karşı savaşımında da en önemli silahlardan biri olarak görülebilir. Erbek'e (2012, s.10) göre "Doğa güçlerini imgeleştirmenin kaynağının önemli oranda bu pratik yaşam zorunluluğu olduğu bilinir". Bu sebeple toplumsal gelişmelere paralel olarak sanatın işlevinin genişlediği düşünülebilir.

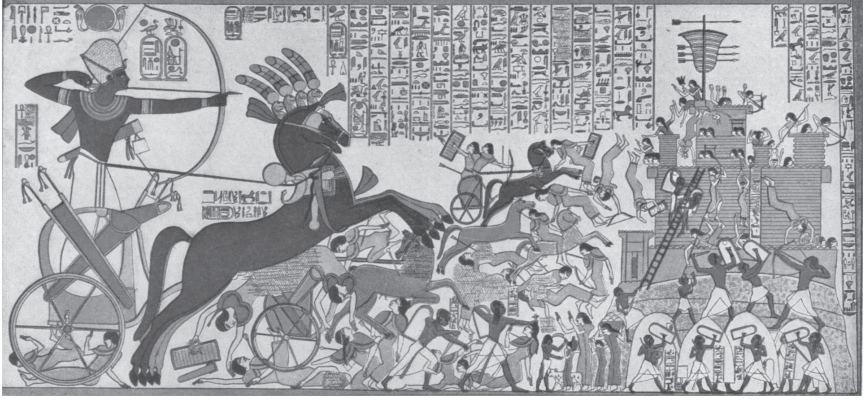
İkel dönemlerde ilkel silahlarının yetemediği yerde hayvan resimlerini yapan avcılar hayvanlara karşı bir güç elde edeceği inancı yaygın bir varsayım olarak sanat tarihinde yer almaktadır. Her ne kadar bunun bir varsayım olduğu belirtilse de işlevsel bakımdan sanat, insanın doğaya karşı savaşımı bağlantısıyla, resimlerinde hayvanlarla savaşlarını gösteren örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda ele alabileceğimiz bir örnek olan Laxcaux mağarasında bulunan hayvan ve insan figürlerinin ele alınışını gösteren bu resim (Bkz. Görsel 1) aynı zamanda bize yere uzanmış yaralı bir insan ve bağırsakları dışarı çıkmış yaralı bir bizonu göstermektedir. İnsanların kendilerini koruma ihtiyacını ve yaşam savaşını yansıtan bu resimler bir estetik bakış açısı sunma derdinden uzak bir o kadar da savaş kavramının estetik bakış açısının bir örneği olarak da gösterilebilir.

## Güç Gösterisi

Tarih sahnelerinde tüm krallıklar, imparatorluklar, devletler var olma savaşı vermişler ve her biri güç gösterisi olarak bazı temsillerden yararlanmışlardır. Bunlardan biri olan savaş sahneleri örneğin Mısır Uygarlığı'nın kendi ülkesini ve Nil Nehri'ni korumak için gerçekleştirdikleri birçok savaşın temsilleri görülebilmektedir. Bu savaş sahneleri tarihsel bir kanıt niteliği taşıması yanında kazanılan zaferlerin de bir görselleştirmesini sunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bu yapıtların güç gösterisi içerdiği söylenebilir. Siyasal, toplumsal olayları yansıtan resimler yapan Mısırlı sanatçılar, gerçekçi ve simgeci bir anlayışla anlatımlarını uygulamışlardır. Mısır döneminde yapılan resimlerde, figürler genel bir anlayışa sahiptir. Kraldan uzağa gittikçe küçülen figürler simgesel olarak Ramses'in gücünü göstermektedir (Bkz. Görsel 2). "Tek tek değil, grup halde simgeci vurgulamalardan yararlanılmaktadır" (Eroğlu, 2007, s.46). Estetik bakış



açısıyla bu dönemdeki sanat yapıtları da bir krallığın gücünü gösterme amacına sahip olması sebebiyle işlevsel olarak ele alınabilir.



Görsel 2: II. Ramses'in Cheta Halkını Yenmesi ve Dapur Kuşatması. II. Ramses'in Thebes'teki tapınak duvar resimlerinden.

### Farklı İdeolojik Bakış Açıları

Savaşın getirisi olarak göndermeleri içeren, farklı otoriteler sebebiyle farklı ideolojileri temel alan propaganda içerikli resimler sanat tarihinde farklı dönemlerin içinde yerini almıştır. Sanat tarihinde 18. Yüzyılda ortaya çıkan sanatçının politik inançlarının yer alması düşüncesini barındıran ilk örneklerde bu anlatımlara karşıt bakış açılarını da görmek mümkündür. Estetik ve politik ilkeleri ilk kez bir araya getirmeyi tercih eden Fransız ressam Jacques Louis David ve çağdaşı olan Goya için de benzer bir durumdan söz edilebilir.

“Francisco de Goya'nın çalışmaları, sanatçı rolünün geleneksel ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde arada kalmış bir sanatçının eserlerini örneklemektedir. Goya, 1799 yılında İspanya Kralı'nın baş ressamlığına atanmış bir saray ressamı olarak IV. Carlos ile İspanyol ve Bourbon kraliyet üyelerinin portrelerini yapmıştır. Aynı zamanda, işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olan Goya, kişisel olarak iktidarın suistimalini ve savaş dehşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır” (Clark, 2004, s.11).



Görsel 3: Francisco de Goya, Çare yok, Savaşın Felaketleri Dizisinden, Gravür, 15. resim, 14.2x16.8 cm, 1820.

Goya yaptığı “Savaşın Felaketleri” serisinde gerçek anlamda felaketleri işlemesinin yanında gittikçe koyulaşan resimlerinde şiddeti gözler önüne sermektedir. Sanatçı, kendi görüşleri çerçevesinde dönemin yönetimine eleştirel bir bakış açısı sergilemektedir. Sistemin amaçlarına dönük göstergeler halini alan yönetime hizmet eden çalışmalarla ideolojileri besleyen örneklerle karşın Goya’nın çalışmaları eleştirel göndermeleri barındırmaktadır ve hatta Goya ironik anlatımlarla eleştirilerini ortaya koymaktadır (Bkz. Görsel 3).

### Bağımsızlık Savaşı



Görsel 4: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2.6x3.25 m, 1830, Louvre, Paris.

Devletler içinde dış ve iç siyasetlerin getirisi olarak ortaya çıkan özgürleşme arayışları bir dışavurumun temsili ya da harekete geçme coşkusu ya da savaş sırasını betimleyen farklı örneklerde görülebilmektedir. 19. yüzyılda bağımsızlığa karşı savaşını vurgulayan Delacroix'in "Hal-ka Yol Gösteren Özgürlük" adlı tablosu 1830 devrimini anlatmaktadır. Tablo, devrimde gerçekleşen örgütlenme ve nihayetindeki isyanları, şehir ayaklanmalarını göstermede öne çıkan bir örnektir. Ancak Clark (2004)'a göre; eserde sergilediği imgeler kararsızdır. "Delacroix, bu resminde belli bir düşünceyi kişileştirme yoluyla anlatma geleneğini gerçekçiliğin yeni üslubuyla bir araya getirerek, alegorik anlatımı yeniden canlandırmaya çalışmış görünmektedir" (Clark, 2004, s.29). Sanatçılar yaşanan savaşlar sırasında veya sonrasında coşkulu anlatımlarla kurtuluş sahnelerini ya da savaşın veya direnişin yüceltilmiş hallerini yansıtmayı da tercih etmişlerdir. Savaş resimlerinde aynı duyguların yorumlandığı ortak bir dilin olduğunu da söylemek mümkündür.



Görsel 5: Hikmet Onat, *Siperde Mektup Okuyan Askerler*, Tuval üzerine yağlıboya, 124x150 cm.

Türk sanatçıların Kurtuluş Savaşı'nı konu edindikleri resimler bu bağlamda dikkat çekmektedir. Asker Ressamlar Kuşağı adıyla Türk sanatında yer almış bir grup, savaşı birebir yaşamış kişiler olarak savaşın yansıtmacı yanıyla ve duygusal bir anlatımla yapıtlarını sergiledikleri görülmektedir. Genel olarak insan figürünün çok kullanıldığı bu resim-

lerde sanatçıların duygularını kattıkları Türk askerini yücelten eğilimler gösterdikleri söylenebilir. Bir diğer taraftan Tansuğ (1997) sanatçıların savaş sahnelerini ya bir destan özelliği ile ya da büyük bir hareketi içinde barındırmasıyla ya da duygusal açıdan bakarak ele aldıklarını belirtmektedir. Hikmet Onat'ın Görsel 5'te yer alan resminde de görülebileceği gibi sanatçının mektup okuyan askerleri resmederek hem bir yansıtmayı hem de duygusal bir yanı öne çıkardığı söylenebilir.

### Savaş Eğlence Aracı



Görsel 6: Eugene Delacroix, Scio Katliamları Sahnesi, 1824 Salonu, Tuval üzerine yağlıboya, 419 x 354 cm, 1824, Louvre Müzesi.

Ulus devlet anlayışına doğru devletlerin yapılanması fikrini ortaya çıkaran Fransız Devrimi dünyanın topyekün savaş çağına girişinin itici gücü olmuştur. 20. Yüzyılda gerçekleşen iki büyük dünya savaşı insalığın belleğine kazınmıştır. Sonuç olarak ortaya çıkan gerçekleştirmemiş düşlerin ve isteklerin yıkıntısı ortaya çıkmıştır. Bu dönemin bir sonucu olarak “insanın savaş gösterisinde eğlence bulacağı olgusu”nu Baynes (2004, s.61) pek mümkün görünmese de sanayileşmiş dünyada kitapların, filmlerin, televizyon programlarının çatışmayı macera içeren öykü konusu olarak kullandığına vurgu yapar. Romantik bir bakış açısıyla savaşın coşkulu bir olay olarak sanat yapıtlarında yerini aldığı görülür. “Kadın ve erkek kahramanın birbirini bulup yitirebileceği, tehlikelerle karşılaşacağı, yaralanacağı ve yabancı yerlerde dolaşacağı ve sonunda barışa, güvenliğe ulaşip yurtlarına döneceği bir birleşimle Delacroix'nın “Scio'da Kıyım” adlı tablosunu da bu bağlamda elen alan Baynes (2004) bu resmin bir film posterini gibi düşünülebileceğine vurgu yaparak halkın isteğini karşılayan

romantik bir üslup olarak değerlendirmektedir. Ön kısımda başkahramanların yerini aldığı, diğerlerinin geri planda silüetleştirildiği dramatik bir sahne görülmektedir. Romantik bir üslup ile izleyicinin isteklerini karşılayan bir film poster etkisi vurgulanmaktadır. Bu yönüyle pazarlama amacını içeren romantik savaş arzularını besleyen bir anlayışın temsili olması açısından sanatsal yönü tartışmaya açık görülebilir.

İdeolojik etkilerin görüldüğü sanat yapıtlarının yanında bir ihtiyaç için çıkar sağlama bakışından uzak savaşın derin etkilerinin temsilleri de 20. Yüzyılın zor geçen dönemlerinin izlerini taşımaktadır. Bu yapıtlar, ifadelerin aktarıldığı ya da işlevsel amaç taşıyan estetik anlayışları arasında bir yerdedir.

### Savaşın Anı-t-ları

Savaş her nerede olursa olsun aynı acıları, yıkımları, isyanları içinde barındırabilen bir olgudur. Toplumlar savaşın büyük yıkıcı etkilerinden sonra belki savaşın izlerini unutmamak-unutturmamak için bazı anıtlar yapma ya da yaptırma gereği duymuşlardır. Buna örnek oluşturabilecek Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz'in tasarladıkları “yok olmak” üzerine planladıkları bir öz-eleştiri anıtı olarak ifade edilen bu anıt şiddet ve acının bir göstergesi olabilir. Sanatçılar sıradan bir caddeyi seçerek ince yumuşak bir kurşun tabakasıyla kapladıkları 12 m yüksekliğindeki ve 1 m kare alanında içi boş alüminyum bir direği yerleştirmişlerdir. Yoldan geçen kişileri sanatçılar faşizm ve şiddete karşı kurşun tabaka üzerine isimlerini yazmaya davet ederek direnişlerini göstermeye teşvik etmişlerdir (Clark, 2004, s.163).



Görsel 7: Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, *Faşizme, Savaşa ve Şiddete Karşı Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt (detay)*, 1986, Harburg.

Diğer bir taraftan Alman bombardıman uçakları Guernica kasabasını bombalanmasının ardından bir anıt niteliği taşıyan, Picasso'nun Guernica tablosu ortaya çıkmıştır. Picasso'nun yaptığı resim olayların betimlenmesi veya harekete geçme çağrısını taşıma özelliğinden uzak diğerlerinden farklı olarak ele alınır. Bir duvar resmi olarak gerçekleştirilen Guernica'da Picasso simgesel bir üslup sergileyerek savaşın acılarını güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Picasso böylece savaşa dair eylemleri ve duyguları ortaya koymayı başardığı anıtsal bir düzenleme ortaya koymuştur (Lynton, 2009, s.166). Bu görüşte haklılık payı vardır. Her ne kadar sembolist bir estetik anlayış sergileyen bu yapıt savaşın yıkımını imgelerin yüzlerindeki basit ifadelerle gözler önüne sermektedir.



Görsel 8: Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.5x7.8 m, 1937, Reina Sofia Ulusal Sanat Merkezi.

İlk yapıldığında çok beğenilmeyen bu resim yıllar geçtikçe, "...çağdaş duyarlılığın temel taşlarından biri olmuştur. Bask kasabasının bombalanması bugün daha çok tarihsel bir olay olarak değil, bu resmin konusu olması yüzünden hatırlanmaktadır" (Lynton, 2009, s.166). Bu bakımdan da sanatçının eseri farklı bir açıdan ele alınabilir. Savaşı hatırlatan bir eser olmaktan çok, savaşın anısına bir anı-t niteliği taşıyan özelliği olduğu vurgulanabilir. Birçok ülkede faşizm ve savaş direnişinin sembolü olan Guernica özellikle fotoğrafları yoluyla etkisini sürdürmüştür (Clark, 2004, s.63). Bu yönüyle de Guernica'nın sabit anıttan çok yaygın bir etkiye sahip olduğundan söz edilebilir.

### Savaştan Kaçış

Uzun süren savaşın etkilerine maruz kalan insanlar yıllar geçtikçe savaşın acılarından uzaklaşmaya çalışmışlardır. Bunlardan biri olarak modernizmle birlikte sanatçıların, savaşın izlerini yok etmek istercesine bir kaçış sergiledikleri söylenebilir. Bu durum, savaş temasının incelenmesinde farklı bir yaklaşım olarak Michael Leja ile karşımıza çıkmaktadır.

Leja Soyut sanat akımlarından biri olan, Soyut Ekspresyonizmi özellikle de Jackson Pollock’ un çalışmalarını yorumlarken yine bir ideolojiden söz etmektedir (Akt. Şahiner, 2008, s.107).

*“Pollock’un çalışmalarının dayandığı bilinçsizlik hali ve primitiflik kategorileri, gerçekte II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan travmatik ve kaotik ortam ile baş edebilmek için geliştirilmiş bir ideolojinin yansımından başka bir şey değildir. Modern kültür kendisini öylesine gizler, öylesine bilmecemsi bir durum olarak yansıtır ki, bu gizlilikten ne kaçmak ne de açıklamak mümkün olur” (Şahiner, 2008, s.107).*



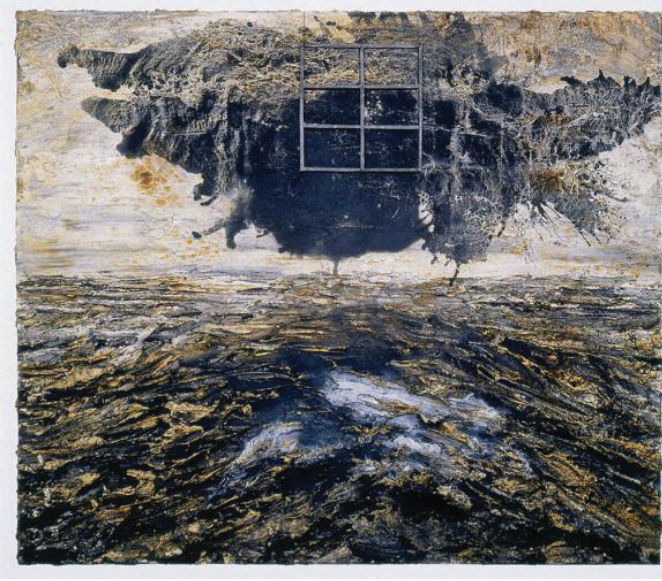
Görsel 9: Jackson Pollock, Tuval üzerine yağ, enamel, alüminyum boya, 86.6x180.9, Number 8, 1949.

### Savaşın Gelecekteki İzleri

Sanat, bir yerden kaçışı sergilerken bir yandan da olanlara kayıtsız kalamayan sanatçılarla yeni arayışları içinde barındırmayı sürdürmüştür. II. Dünya Savaşı sonrası sanatçılar eserlerine savaşın onlarda bıraktığı izleri yansıtmışlardır. Özellikle Nazi Almanyası’nın derin izlerini taşıyan 1945’te doğmuş olan Anselm Kiefer eserlerinde Nazi Almanyası’nın çelişkiliğini yansıttığını ifade etmektedir. Anselm Kiefer; “düşünce biçiminin çelişkisini, aslında genel olarak bütün düşüncelerin çelişkiliğini ifade etmeye çalışıyorum. Çelişki sanatımın ana temasıdır. Almanya kadar çelişkilerle dolu başka bir yer yoktur” der (Akt. Antmen, 2008, s.269).

Almanya'nın çelişkilerini konu alan sanatçı toplumsal belleklerdeki geleceğe dönük mirası kendine dert etmektedir. Yılmaz'a (2006, s.357) göre "Hitlerin Alman ulusu ve kültürü adına ortaya koyduğu sapkınlık, Kiefer'in sanatının sadece gölgede kalmış arka planını değil, geleceğe dair bakışını da ele verir. Özellikle Nazi Almanya'sının felaketle noktalanmış kaderi –zihinlerdeki mirası- en büyük saplantısı" dır. Kiefer'in kavramsal olarak kullandığı malzemelerle kişisel olarak kurduğu bağlar temelinde çalışmalarında metaforik anlatımlara yer verdiği söylenebilir. Bu bağlamda eserlerine çözümleyici bir yaklaşımla yaklaşan Şahiner (2008) sanatçının estetik bakış açısından kullandığı malzemeleri şu şekilde açıklamaktadır:

"Sonraki yıllardaki resimlerinde yer alan meşale imgesi, sanki yarım kalmış bir işi tamamlamak için kullanılıyormuş izlenimi verir. Kiefer'in en çok tercih ettiği tekniklerden biri ise; çoktan kömürleşmiş, külleşmiş hissi veren tuvallerine eriyik hale getirilmiş kurşunu dökerek, katliamın korkunçluğunu her seferinde biraz daha vurgulamasıdır" (Şahiner, 2008, s.95).



Görsel 10: Anselm Kiefer, *Aschenblume (Ash Flower)*, Tuval üzerine yağ, akrilik ve emülsiyon, 95 5/8 x 100 7/8 inch, 2004.

Sanatçının eserlerine yönelik birçok yorum bulunmasına karşın verdiği imgelerden doğrudan bir çıkarım yapmak zordur. Sanatçının da ifade ettiği gibi, Almanya ve onun çelişkileri bağlamında sanatçının kullandığı imgeleri yoruma açık ipucu niteliği sağlamaktadırlar. Sanatçı, eserlerinde kullandığı çeşitli malzemelerle demek istediklerine bir gösterge sunmaktadır.



## Savaşın Felaketleri Güncel Sanatta

Sanatın ve estetiğin anlamının değişkenlikleriyle sorgulandığı günümüzde, sanat postmodernizmle birlikte farklı bir yapı kazanmış ve geçmişe göndermelerde bulunan yeniden üretimlere de sahne olmaya başlamıştır. Tartışmalı bir şekilde “kitsch” bulunabilen bu girişimler günümüzdeki sanat üretim yollarından biri olarak tercih edilmektedir. “Trajik Anatomi” isimli sanat çalışması Goya’nın “Savaşın Felaketleri” serisinden alınmış imgelerle yeniden üretim yoluyla yeniden yaratılmış, İngiltere’nin iki kardeş sanatçısı Jake ve Dinos Chapman tarafından yapılmıştır.



Görsel 11: Goya, Savaşın Felaketleri Serisinden, Büyük Marifet, Ölülerle, Tabaka 39, Gravür, 1810.

Görsel 12: J. ve D. Chapman, Enstalasyon, Trajik Anatomi, 1996.

Bu sanatsal çalışma gerçekçi gövdeler doğal büyüklükte cam elyaf ve reçineden yapılmış üç boyutlu bir enstalasyon olarak tanımlanabilir. Dönemsel olarak tekrar ele alınışı ve üç boyutlu olan bu tasarım pek çok açıdan savaşın felaketlerine bir gönderme olarak algılanabilir. Çalışkan’a (2019, s.149) göre Chapman kardeşler yaptığı bu yeniden üretimle “bağlamından koparılan Goya’nın dehşet verici görüntüleri ile çok da yeni bir görüntüye ihtiyaç duymadan çağımıza ayna tutmaktadırlar”. Bu bağlamda onların bakış açısı değişmeyen gerçeklikleri sorgulama olarak yorumlanabilir. Goya’nın savaşın felaketlerinde ele aldığı şiddet içeriğinin yansımaları estetik bakış açısından uzak görülebilirken, Chapman kardeşlerin çalışması ise estetiğin tanımlanmış sınırlarını bir defadan daha fazla alaşağı etmektedir.

## Savaş Karşıtlığı

Savaşların kötü etkilerine maruz bırakılan insanlık, savaş karşıtlıklarını da sanat yoluyla aktarmaya çalışmıştır. Savaşın durumlarını ve sonuçlarını yansıtmaktan öte savaşın gerçekleşmemesi için tepki göstererek harekete geçme tercihlerini ortaya koymuşlardır. Sanatçılar eleştirel bir tavrı sergilemek için kullandığı nesnelere, kavramları ya da performansları söylemek istediklerine birer aracı etmişlerdir.

Günümüzde bu gibi farklı boyutlara taşınan sanat ile sanatsal eylemlere aracı olabilen galeriler de söylenmek istenenler için ortamlar yaratmakta ve birçok sanatçıyı bir araya getirebilmektedir. Bu şekilde, dünyada birçok yerde savaş karşıtlığını gösteren etkinlikler düzenlenmekle birlikte kavramsal göstergeler kullanarak izleyiciye aktarımlar yapılabilmektedir. Bunlardan biri olan sivil toplum kuruluşu “Peace One Day” ismiyle bilinen bir grup farklı bir yol ile dünya barışına dikkat çekmeyi amaçlamıştır. AK-47 tüfeklerini bağlamalarından kopararak insanların belleklerindeki savaşın ve ölümün temsilinden uzak bir anlama kaydırarak dünya barışına gönderme yapmışlardır. Sergide yer alan 23 sanatçı Londra Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde barışa çağrı için eserlerini sergilemişlerdir ([http 1](http://1)).

## SONUÇ

Araştırmada genel olarak sanatçılar yapıtlarında yaşam savaşını, siyasi savaşları ve savaşın etkilerini (-öncesi-sırası-sonrası- şiddet, acılar, tepkiler vb.) konu edindikleri görülmektedir. Savaş kavramının zamana, yere, kişiye ve bağlamına göre değişkenlikler göstermesi açısından sanatçıların bu kavramı anlamlandırmasından çıkan yorum ve dönemsel sanat anlayışının sanatçılara kattıklarıyla sanat yapıtları da farklılıklar içermektedir. Bu bağlamda tarihsel, toplumsal, kültürel yapının sanatçıya kattıkları yapılan çözümlemelere katkı sağlamaktadır. Sanatçıların yansıtmacı, simgesel anlatımları imgenin dönüşümünden kaynaklanan anlam değişiklikleriyle eleştirel anlatımlara dönüşmüştür. Ayrıca, tarihsel süreçte, sanat anlayışlarında savaşın anlamının değişmesinin yanında, toplumdaki savaşın etkilerinin ortak bağdaşımı da özellikle dikkat çekmektedir.

Sanat yapıtları yönetim ilişkilerinin ideolojik fikirleri yayma amaçlarına hizmet ettiği veya bu ideolojik fikirlere başkaldırıyı da içerdiği görülmüştür. Böylece sanattaki estetik amaçlardan öte bir anlam kaymasından söz edilebilir. Bu bağlamda kişisel olarak sanatçının vermek istediği tepkiler için de sanatı kullandığını söylemek mümkündür. Bu noktada sanatın ne ve nasıl olması gerekliliği üzerinden sorgulamalar yapılabilir. Çünkü sanat, günümüzde geçmişte olduğundan daha fazla bakış açısını içinde barındırmaktadır. Bu çoğulcu bakış açısı sanatın anlamını genişletmiştir.

Sanatta yer alan toplumsal gerçeklikler ve onların yarattığı etkiler sanatçıların konusu olmaya devam etmektedir. Toplumsal olayların bilinçli veya bilinçsiz derin etkisini savaş kavramı üzerinden görmek mümkündür. Savaş kavramının sanata yansımalarının veya sanat aracılığıyla kötü sonuçlarının vurgulanmasının şimdiye kadar olduğu gibi bundan sonraki süreçte de devam edeceğine dair bir öngörü yapmak mümkündür. Çünkü savaşın, umulanın aksine bir döngü olarak hayatlarımızda var olduğu gerçeğini göz ardı etmek mümkün olamamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Baynes, K. (2002). *Toplumda Sanat*, Yusuf Atılgan (Çev.), İstanbul: Yapı-Kredi.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propoganda*, Esin Hoşsucu (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Çalışkan, S. (2019) Jake ve Dinos Chapman'ın Eserlerinde Yeniden Üretim ve Francisco Goya İlişkisi, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Der-gisi*, 12 (23),142-156.
- Erbek, Ç. (2012). *Sanat Tarihi*, Çağlarboyu İnsan, İstanbul: Yayın B.
- Eroğlu, Ö. (2007). *Öznel-Nesnel Yaklaşımlı Sanatın Tarihi*, İstanbul: Kolej Ki-taplığı.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi.
- Moran, B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Ankara: Bilgi.
- Tunalı, İ. (2008). *Estetik*, İstanbul: Remzi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, İstanbul: Ütopya.
- http 1: <http://fotogaleri.ntvmsnbc.com/savas-karsiti-silahlar.html?position=2>  
Erişim:10.01.2017.

## GÖRSEL KAYNAKLARI

- Görsel 1 [https://www.arkeotekno.com/pg\\_82\\_ust-paleolitik-cag-lascaux-maga-rasi-arkeoastronomisi](https://www.arkeotekno.com/pg_82_ust-paleolitik-cag-lascaux-maga-rasi-arkeoastronomisi)
- Görsel 2 [https://www.wikiwand.com/tr/Antik\\_%C3%87a%C4%9F%27da\\_sa-va%C5%9F](https://www.wikiwand.com/tr/Antik_%C3%87a%C4%9F%27da_sa-va%C5%9F)
- Görsel 3 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Goya-Guer-ra\\_%2815%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Goya-Guer-ra_%2815%29.jpg)
- Görsel 4 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Eug%C3%A-8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Eug%C3%A-8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg)
- Görsel 5 <https://ksmuseum.omeka.net/items/show/40>
- Görsel 6 <https://www.gazette-drouot.com/article/delacroix-les-massacres-de-scio-re-veles/15315>
- Görsel 7 <https://genocidestudies.files.wordpress.com/2008/06/harburg-1.jpg>
- Görsel 8 [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_\(tablo\)#/media/Dosya:Picasso\\_Guernica.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)#/media/Dosya:Picasso_Guernica.jpg)
- Görsel 9 <https://totallyhistory.com/number-8/>

Görsel 10 <http://www.arttery.com/2016/05/virginia-wagner-on-anselm-kiefer.html>

Görsel 11 [https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n\\_Felaketleri#/media/Dosya:Goya-Guerra\\_\(39\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sava%C5%9F%C4%B1n_Felaketleri#/media/Dosya:Goya-Guerra_(39).jpg)

Görsel 12 <https://idaviesart.wordpress.com/2019/03/02/jake-and-dinos-chapman/>