

# GÜZEL SANATLARDA ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖR  
PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

gece  
kitaplığı

**İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız**  
**Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel**  
**Editör / Editor • Hasan Arapgirlioğlu**  
**Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı**

**Birinci Basım / First Edition • © Şubat 2021**  
**ISBN • 978-625-7342-62-9**

**© copyright**

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

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.  
Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without  
permission.

**Gece Kitaplığı / Gece Publishing**  
**Türkiye Adres / Turkey Address:** Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit  
Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR  
**Telefon / Phone:** +90 312 384 80 40  
**web:** www.gecekitapligi.com  
**e-mail:** gecekitapligi@gmail.com



**Baskı & Cilt / Printing & Volume**  
Sertifika / Certificate No: 47083

# Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler

Editör

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOğLU





# İÇİNDEKİLER

## BÖLÜM 1

### ROMANTİK DÖNEM BESTECİLERİNDEN CHARLES CAMİLLE SAİNT SAENS'İN OP.166 OBUA VE PİYANO İÇİN YAZDIĞI SONATIN İNCELENMESİ

Zerrin TAN..... 1

## BÖLÜM 2

### KLASİK GİTAR EĞİTİMİNDE ALGISAL ÖĞRENME SÜREÇLERİ

Muhittin ÖZDEMİR & A. Aylin CAN..... 23

## BÖLÜM 3

### DUYGU VE DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA ANIT HEYKEL: KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE SINIFLANDIRMA

Bülent Oral..... 41

## BÖLÜM 4

### KIRIM TATAR DANS MÜZİKLERİNİN İNCELENMESİ

Serkan ÖZTÜRK ..... 77

## BÖLÜM 5

### POST-TRUTH ÇAĞINDA EFEMERANIN ÇAĞDAŞ SANATTA KULLANIMI: CHRISTIAN BOLTANSKI VE GÜLSÜN KARAMUSTAFA ÖRNEĞİ

Ezgi TOKDİL..... 95

## BÖLÜM 6

### HAYVAN, TAHNİT, SANATÇILAR VE YAPITLARI

Ayşegül TÜRK..... 127



# Bölüm 1

**ROMANTİK DÖNEM BESTECİLERİNDEN  
CHARLES CAMİLLE SAİNT SAENS'İN  
OP.166 OBUA VE PİYANO İÇİN YAZDIĞI  
SONATIN İNCELENMESİ**

*Zerrin TAN<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Üflemeli/Vurmalı Çalgılar Ana sanat Dalı, Edirne, zerrintanoba@hotmail.com,



## 1.GİRİŞ

Romantik dönemin zirvesi olan On Dokuzuncu Yüzyıl'da Charles Camille Saint Saens, ulusal kimliğini her zaman ön planda tutmuş, aynı yüzyıl içerisinde yaşayan çağdaşlarının yanı sıra kendi duygusal kimliğini korumayı titizlikle sürdürmüş bir bestecidir. Gençliğinde oldukça keskin ve başına buyruk bir modernist olmasına rağmen olgunlaştıkça Saint Saens, Romantik dönemin diğer bestecileri gibi müzik fikirlerinde özgür olmayı doğru bulmamıştır. Müzik tarihinde güçlü isimler olan, G. F. Haendel, J. S. Bach, W. A. Mozart gibi isimlere duyduğu sevgi ve saygı, kendi sanatının temelini oluşturmaktadır.

Saint Saens'in kompozisyon yazımında, L.V. Beethoven, H. Berlioz, F. Lizst ve C. Gounod gibi isimler müziğinde en etkili olanlardır. Saint Saens'in kendine has bir müzikal çizgisi ve taviz vermediği Fransız sanatında bir duruşunun olduğu görülmektedir. Orkestrasyon konusunda eşsiz bir yeteneğe sahip olan Saint Saens, birçok çeşitli formda besteler yapmıştır. Opera, bale, oda müziği ve senfonik eserlerindeki kontrpuan becerisinin yanı sıra, yaylı ve üfleli enstrümanlar için yapıtlarındaki romantik melodilerin büyüleyici yapısı ile kendi kuşağının önde gelen Fransız bestecisi Saint Saens, yaşamı boyunca "Fransız Beethoven" olarak kabul edilmiş ve genellikle Mozart ile karşılaştırılmıştır(Commanday, 2009).

Saint Saens, birçok yeteneğe sahip gerçek bir dâhidir. Dönemin yazarları ve müzik eleştirmenleri tarafından oldukça övülen Saint Saens, genç yaşında çok lisan bilmesi, matematiğe merakı, jeoloji ve astronomi alanındaki bilgisi ile tam bir Rönesans adamıdır(Stephens, 2018: 16). Ayrıca, çok hırslı bir yazar olması ve eserlerinin müzikal fikirlerini icra ederken anlatması da Saint Saens'in besteciliği kadar anlatım ustası olarak kendi yüzyılının virtüözleri tarafından kabul görmüştür. Ancak, Fransız barok müziğine bağlılığı ve daha önceki dönemlerde yaşayan Fransız bestecilerin fikirlerini sürdürmesinden dolayı Saint Saens, çağdaş dönemin ilk yıllarında, dönemin öncü isimleri ve empresyonistlerle çatışmalar yaşamıştır. Ölümünün son on yılında, bestelerinde çağdaş dönem akımlarından neoklasizmin etkileri görülse de, Saint Saens, Fransız müziğin devrimcileri Fransız Altıları( Les Six) ile Stravinsky, Schonberg, Debussy ve Poulenc gibi isimler tarafından gerici olarak nitelendirilmiştir. Bir dönem Paris'te öğretmenlik yapan Saint Saens kompozisyon eğitimlerinin gelişiminde önemli bir rol olduğunu düşündükleri Ravel ve Faure için oldukça önemli bir isimdir(Flynn, 2015: 255-264).

Saint Saens'in müzik stilinde öne çıkan iki temel Fransız niteliği taşıyan özellik; müzikte netlik ve düzendir. Müzik dili bazen esnek, bazen

katı olmakla beraber bestecinin kendine has Fransız geleneklerine bağlı olan karakterine uygun bir tarzda, taviz vermeyen bir yapıdadır. Bu özelliklerle O'nun müziği; dinleyiciye, müziği dinlerken asla kendini yormadan, yırtıcı ya da fazla acı çeken bir his uyandırmamıştır. Dönemin diğer bestecileri gibi acıyı kederi vurgulamak, duyguların iniş ve çıkışlarını çok belli etmenin aksine, Saint Saens' in besteleri dinleyiciyi rahatlatan bir yapıdadır. Eserlerinin biçiminin mükemmelliği ve stiline saflığı hakkında çok fazla düşünen Saint Saens, kendi ilhamının sınırsız bir şekilde ifade edilmesinden çok, zarif müzikler yaratarak insanları memnun etmekle ilgilenmiştir(Lyle, 1923: 53).

Besteci Saint Saens, aynı zamanda kendi yüzyılında tanınan iyi bir yazar olması ile birlikte, birçok müzik fikrini ve stilini bizzat kendi kalemiyle yazıya dökmüştür. Özellikle “melodi-armoni-ritim” üçlüsünün eserlerindeki uyumunu, 1885 yılında yazdığı “Harmony ve Melody” ve 1919 yılında yazdığı “The Ideas of M. Vincent D’Indy” adlı makalelerinde “Melodik fikirler, ritmik fikirler ve armonik fikirler olarak kaleme almıştır. Fikirleri oluşturan sadece ezgi değildir” başlığı altında ayrıntılı olarak tartışmıştır. Bazı eleştirmenler Saint Saens'in müziğinde, duygunun olmadığı ve bunun çok büyük eksiklik olduğu kanaatine varmışlardır. Besteci “Musical Times” yayınevinin “The Ideas of M. Vincent D’Indy” adlı makalesinde eleştirileri şu sözlerle çürütmüştür: “Amatörlerin beklediği tek şey, genel olarak sanatın, özellikle de müziğin, kendini ifade etme şekli açık bir şekilde olmalıdır. Aslında gerçek sanat ve sanatçı için durum çok farklıdır. Zarif seslerden, armonik akorların yürüyüşünden ve ince dizilerden anlamayan sanatçı değildir”(Wilkinson,1984: 18-21).

Başka bir grup müzik eleştirmenin, Saint Saens'e bakışı; bir neoklasizt besteci olmasının yanı sıra, eserlerinin Fransız geleneklerinin somut bir hali olduğunu ifade etmişlerdir. Ünlü Fransız yazarlar, Saint Saens'in müzikteki varlığını, Fransız zarafetinin net bir şekilde ifade edilen hali olarak o dönemin ulusal gazete ve müzik dergilerindeki makalelerinde yazmışlardır (Harding,1980:402).

Saint Saens'in eserlerindeki, melodi, ritim ve armonideki uyum, bestecinin kendine has uyguladığı entelektüel ve duygusal motiflerin paralel bir şekilde hareketi ile ayırt edilir. Ritim ve armoninin paralel doğrultusunda, titizlikle ölçülü olan melodik temanın ustaca kullanımı Saint Saens'in eserlerini farklı kılmaktadır. Saint-Saens'e göre sanat duygusuz bir şekilde ayakta kalabilirken, büyük halasının ölümü sırasında yazdığı viyolonsel konçertosunda ve hayatının son yılı 1921'de yazdığı üç nefesli enstrüman olan “Obua, Klarinet ve Fagot” için yazdığı eserlerde duygu daha

belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Saint-Saëns, tüm müzik türlerinde müzik yazarken On Dokuzuncu Yüzyılda en çok enstrümantal müziğiyle tanınmıştır. Opera ve tiyatro için bestelerinden sadece “Samson ve Delilah” gündemde kalabilmiştir. Saint Saens, On Dokuzuncu Yüzyılın sonlarında ve yeni müziğin başlangıcı olarak kabul edilen Yirminci Yüzyılın başlarında üflemeli çalgılar için önemli bir açılım yapan ilk ve tek Fransız bestecisidir. Üflemeli çalgılara merakı, kendisinin üflemeli çalgılar derslerinin disiplinli yapıldığı ilk konservatuvar olan Paris Konservatuvarında eğitim almasının sonucudur(Wilkinson,1984: 24-26).

Saint Saens, yaşamının son yılında repertuarındaki boşluğu doldurmak adına üflemeli sazlar için bir dizi besteler planlamıştır. 19 yüzyılda nefesli enstrüman ve piyano için eserlere çok az ilgi göstermiştir. Saint Saens’in flüt ve orkestra için eseri olduğu için, üç diğer tahta nefesli enstrüman olan “Obua, Fagot ve Klarinet” için sonatlar yazmıştır. Sonatları dönemin diğer eserlerinden ayıran ilk öge, nefesli çalgı repertuarındaki sonatların, yalnız bir enstrüman adı altında olmalarıdır. Ancak Saint-Saëns başlıkta not etmeye özen göstererek enstrümanları piyano ile yazmıştır. Üç sonatta da piyanonun rolü, diğer eserlere göre, arp benzeri bir tutumda olup, daha rahat ve daha doğrusaldır. Piyano, eserlerde nadiren önemli bir melodik çizgiye sahiptir, ancak güçlü bir armonik yapı ve ritmik eşlik sağlayarak rolünde oldukça güçlüdür. Saint-Saëns’in sonatlarındaki tahta enstrümanların rolü, neredeyse solo olarak ana melodilerin tümünü üstlenmeleridir. Bu durum, 3 enstrüman için icra olarak uygun olup, Saint Saens’in enstrümanların kapasitesini keşfetmesinde önemli bir faktör olmuştur ve bu nedenle diğer sonatlardan benzersizlerdir. Bestecinin amacı obua ailesinden “Korangle” için de bir sonat yazmaktır, ancak mümkün olmadan 16 Aralık 1921’de vefat etmiştir.

Obua müfredatında oldukça önemli bir yere sahip olan Op.166 Obua ve Piyano için Sonatını, “Société des Concerts du Conservatoire et de l’Opera”daki birinci obua sanatçısı Monsieur Louis Bas’a ithaf edilmiştir. Obua Sonatı, uzun bir üretkenliğin son eseri olduğunu, bestecinin hayatında diğer bestelediği eserlerden daha duygu yüklü olmasından dolayı kanıtlamıştır. Daha önceki yazdığı eserlere nazaran obua sonatı, daha derin ve samimi duygular çerçevesinde olup, melodisinde pürüzsüz bir netlik vardır. Obuanın teknik niteliklerini eser içerisinde hızlı ve yavaş pasajlarda öne çıkarmıştır. Sonatta, obuanın tüm aralığını kullanmış, büyük miktarda esneklik, teknik ve dinamik aralık gerektiren pasajları, enstrümana uygun şekilde yazmıştır. Obuanın, kapasitesini en dış sınırlara kadar genişletmiş, ancak seyirciyi rahatsız edici hiçbir melodi yazmamış ve akılsız ve pratik olmayan hiçbir pasaj eserde yoktur(Wilkinson,1984: 32).

Sonat, armonik olarak, mantıksal bir yapıda yazmıştır. Genel olarak Sonatın armonik yapısı, ikinci derece yedili, dominant ve askıda olan üçlemelerden meydana gelir. Sonat ritmik olarak, durgun ve hüzünlü bir yapıya sahip değildir. Eser üç bölümden oluşmaktadır. Bölümler geçtikçe hız olarak nabız artar ve ritmik bir biçimsizliği önler. Saint Saens bu sonatta, müziğin genel olarak karmaşıklıklara karşı, sadeliğin güzelliğine dair bir izlenim yaratmayı amaçlamıştır (Kimpling,1958: 3-4).

Saint Saens'in Obua sonatı, birçok obua icracısı için tartışma konusu olmuştur. Eserin gerektirdiği obuanın reglajındaki teknik yeterliliklerin giderilmesi gün yüzüne çıkmış ve çözümleri birçok akademisyen ve öğrenci gruplarında oldukça gündemdedir. Eserin obuanın üçünü oktavdaki pasajlarının rahat çalınabilmesi için, öncelikle çalıcının obuasının reglaj ayarlarının, çalıcının üfleme (dudak) pozisyonuna göre yapılması sağlanmalıdır. Teknik kapasitenin yanı sıra, duygusal melodilerdeki ruhun yansıtılması tamamen solistin sorumluluğundadır. Müzikal yorum olarak en yüksek seviyeye ulaşmak için, piyanodaki armonik ve ritmik kısımlardan çalıcının etkilenmesi gerekmektedir.

Araştırmanın konusu olan Camille Saint Saens'in Obua ve Piyano sonatının incelenmesinde, eserin icrasına yönelik teknik ve müzikal yorumların, çalıcı tarafından akıllı ve doğru bir şekilde yapılabilmesi için sunulan veriler ve çözümler önem arz etmektedir. Bir eseri, icra etmeden önce, eserin hangi dönem yazıldığını ve bestecisinin müzik stilini bilerek bilinçli olarak çalışmak gerekmektedir. Bu araştırmanın amacı, müziği diğer müzisyenler için yorumlamak değil, Saint Saens'in obua sonatındaki önemli faktörleri toplanılan veriler doğrultusunda ve çalıcıların performans uygulamalarını etkilemektir. Araştırma içerisinde çalıcıya eserin icrasına yönelik tavsiyeler verilmiş, farklı bakış açısı ile çözüm yolları sunulmuştur. Eserin, anlaşılabilir şekilde icra edilmesi için yapılan bu çalışma, Fransız bir bestecinin müziğinin obua üzerindeki etkisi, besteci ve eserin tanıtılması ile genç akademisyenlere ışık tutacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada, verilerin elde edilmesinde alan taraması yöntemi uygulanmıştır. Araştırmadaki verilere yerli ve yabancı kaynaklardan dergi kitap, e-dergi, makale ve internet siteleri taranmış ve dokümanlar incelenerek ulaşılmıştır. Ayrıca Charles Camille Saint Saens'in yazmış olduğu Obua ve Piyano sonatının kayıtları ve notaları incelenmiştir. Toplanılan veriler ve değerlendirilmesinin sonucunda, Saint Saens'in müzik stiline, Çağdaş dönemdeki yeri ve önemi, ayrıca üfleli bir çalgı olan obua sana-

1 Nefesli Enstrümanlardaki, perdelerin arasındaki vida yardımı ile yapılan, seslerin rahat elde edilebilmesi için yapılan ayar



tına katmış olduğu müzikal değerler, eserin icrasına yararlı olabilmek için çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

## 2.BULGULAR VE YORUM

Charles Camille Saint Saens'in "Op.166 Obua ve Piyano Sonatı", evrensel obua müfredatında popüler bir eserdir. Solo enstrüman olarak obua, Barok besteciler arasında büyük beğeni toplamış, ancak yüz yıldan fazla bir süredir solo obua ve piyano için birkaç eser yazılmıştır. Bu süre zarfında obua, orkestrada için önemli bir yere sahip olmuş, Almanya ve Fransa'da ünlü enstrüman yapım onarımcılar tarafından yeni bir boyuta getirildiği nefesli bölümünün lideri olarak kendini kanıtlamıştır. On Dokuzuncu Yüzyıl'da solo obua için sınırlı sayıda eser olmasını fark eden Saint Saens, obuanın duygusal tarafını ve o dönemdeki teknik gelişimini kullanarak, obua için yetersiz arşiv boşluğunu doldurmak istemiştir.

Obuanın teknik ilerlemelerinin çoğu 1910 yılında Fransız enstrüman yapımcıları tarafından tamamlanmıştır ve Saint-Saëns'in yazdığı enstrüman esasen bugün kullandığımız obua ile aynıdır. Bu sonatın aralığı, obuanın en al alt oktavındaki Si Bemolden, en üst oktavındaki Sol sesine kadar tüm enstrümanı kapsar. Modern obuanın tamamlanmış oktav çalışması, Saint-Saëns'in hayatının son dönemlerinde oldukça pratik olmayacak sıra dışı tonlar yazmasına da vesile olmuştur (Wilkinson, 1984: 33).

Sonatin temel özelliği, özellikle ilk iki bölümde, obuanın özellikle uygun olduğu zarif melodilerin besteci tarafından kullanılmasıdır. Obuanın orkestradaki yetenekleri, On Dokuzuncu Yüzyıl orkestrasında ve oda müziğinin çoğunda güzel soloları dramatik ve duygusal rengiyle kazandırmıştır. Bu nedenle Saint-Saëns'in obuayı bu amaçla sonatında kullandığı görülmektedir.

### 2.1 Saint Saens Obua ve Piyano Sonatının Bölümleri

#### 2.1.1 Birinci Bölüm-Andantino

Sonatin ilk bölümü 3/4'lük ölçüde yazılmış, yürüyüş temposundan biraz daha hareketli olan "Andantino" hızındadır. Bölüm Re Majör tonda olup, basit form olan A-B-A biçimindedir. A kısmının Andantino yazılması, ardından B kısmının Poco-Allegro yazılması ile ve son olarak tekrar A kısmının bölüm içerisinde Andantino gelmesiyle bölüm yavaş-hızlı-yavaş şeklinde üç kısım olarak açık ve nettir. Eserlerin Andantino yazımları L.V. Beethoven'den bu yana bir tartışma konusu ve aykırı bir fikir olarak On Dokuzuncu Yüzyılda görülmüştür(Wilkinson, 1984: 34).

Harward Müzik Sözlüğü yazarları bu durumu; “Görünüşe göre, Modern dönemin bestecileri, Andante(yürüyüş temposu)den yazdıkları bölümlerin daha hızlı olduğunu belirtmek için bu tempoya başvuruyorlar” şeklinde sonuca bağlamıştır (Apel, 1970: 37). Bölüm, legato stili ve makul derecede yavaş tempoda olduğundan, obuacıdan büyük bir teknik beklenti içinde değildir. Ancak, kompozisyonun ayrılmaz bir parçası olarak ele alınan piyano partisine, çalıcının sıkı sıkıya bağlı be dengeli şekilde bir arada olmaları gerekmektedir.

## HAUTBOIS

à Monsieur Louis BAS.  
Premier Hautbois-Solo de la Société des  
Concerts du Conservatoire et de l'Opéra.

C. SAINT-SAËNS  
Op. 166

## I

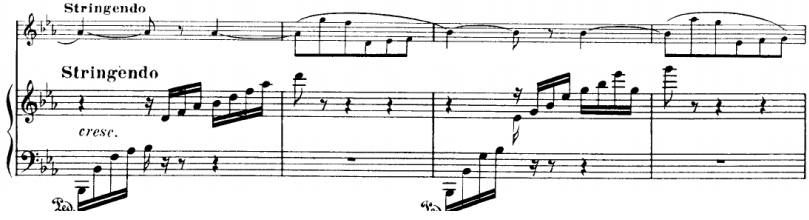
Andantino

The musical score is written for a single horn in G major and 3/4 time. It begins with a piano (p) dynamic. The melody is characterized by a slow, legato feel. The score includes various dynamics such as mezzo-forte (mf) and diminuendo (dim). The piece concludes with a piano (p) dynamic.

Resim 1. Saint Saens Obua Sonatı 1.Bölüm(Andantino) Giriş/ A Kısmı (1-23. Ölçüler)

Kaynak: Saint-Saens, 1921: The Durand Edition

Bölümün B kısmı olan Poco Allegro(daha hızlı), bir modülasyon ile alt orta yedinci akor aracılığı ile Mi Bemol tonda yazılmıştır (Kimpling, 1958: 4). Poco Allegro kısmına bağlamak için, besteci, 39. Ölçüde, Stringendo(giderek sıkılaştırarak) biçimi ile motifleri ritmik ve armonik olarak piyano ile obuada hızlandırmıştır. Bölümün tam ortasına hızlı bir kısım koyması, eseri heyecanlandırmak ve dinleyiciye bir sürpriz niteliğindedir. B bölümü olan Poco Allegro, hem nüans hem de ses aralığı ile yükselen obua melodi çizgisi ve piyano eşliği tarafından yaratılan, neredeyse sabit bir ivme hissi ile büyük bir ileriye doğru sürekli hareket halindedir.



Resim 2. Saint Saens Obua Sonatı 1.Bölüm(Andantino) B Kısmı Giriş/Stringendo (39-42.Ölçüler)

Kaynak: Saint-Saens,1921: The Durand Edition

53-58. ölçüler(Resim-3'teki) arasında bu bölümün zirvesi olan kısma kadar bu hızlı yürüyüş devam eder. Bu ölçülerdeki zirve kısmında obua ve piyanoda, ayin hissi uyandıran ikili ve üçlemelerden oluşan akorlar peş peşe gelmektedir. Bu ritim kalıpları besteci tarafından çok sağlam bir şekilde obua ve piyano partisinde kurulmuştur. Daha sonra tema giderek gevşer ve yeniden gelen A teması ile bölüm yavaşlar (Wilkinson,1984: 34).

The image displays a musical score for the B section of the first movement of Saint-Saens' Obua Sonata. The score is written for piano and is in 3/4 time. It is marked 'Poco allegro' and begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is organized into four systems. The first system shows the initial melodic phrase in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system introduces a crescendo (cresc.) and continues the melodic development. The third system features a forte (f) dynamic and a more active bass line. The fourth system concludes the section with a trill and a final cadence.

Resim 3. Saint Saens Obua Sonatı 1. Bölüm (Andantino) B Kısmı/Poco Allegro  
(43-57. Ölçüler)

Kaynak: Saint-Saens, 1921: *The Durand Edition*

Bölümün A-B-A biçimindeki formun son kısmı olan A teması yenisinden gelir. İlk kısımdan tek farkı piyanodaki akorların daha sık ve dolgun olmasıdır. Bölüm, obua içinde sürekli bir tonik ve piyanodaki açılış motifinin ardışık bir tekrarıyla sona erer.

Sonata'nın ilk bölümü Andantino'nun en zor yeri, temanın son kısmı olan A formuna yeniden geçiştir. Bu son kısma geçerken, bölümün 63. Ölçüsündeki (Resim-4'teki) "Poco a poco ritenuto e diminuendo" teriminin

gerektirdiği, yavaş yavaş azalarak yavaşlama hissi çok erken başlatılır ve çok hızlı tamamlanırsa, müzikte büyük boşluklar olacaktır. Her şeyden önce bu uzun geçiş, tempoda büyük bir değişikliği gösterecek ve böylece “Poco Allegro”nun temposunun ihtişamı için daha fazla ipucu verecektir. Obuacının piyanist ile birlikte adım adım bu kısmı, “Ritenuito” yazan kısımdan birkaç ölçü sonra yavaşlamaya başlanırsa, doğru zamanda ve mantık çerçevesinde ihtiyaç duyulan erken geçiş etkisini korumakla beraber, müzikteki boşluklardan kaçınabilir.

Resim 4. Saint Saens Obua Sonatı 1. Bölüm (Andantino) A Kısmına Yeniden Geçiş (63-78. Ölçüler) Kaynak: Saint-Saens, 1921: The Durand Edition

### 2.1.2. İkinci Bölüm (Ad-libitum-Allegretto)

Sonatin ikinci bölümü, Saint Saens için oldukça sıra dışıdır. Ölçü çizgileri olmadan, “Ad-libitum” serbest bir tarzda bölüm başlar. Girişteki obuacının özgür yazılan solosu, obuacının hayal gücünü ortaya çıkarmasını

sağlayan bir tema olup, piyanonun Si bemol tondaki sürekli arpej pedal destekli arp benzeri akorlarının üzerine besteci tarafından serpiştirilmiştir. Saint Saens, nadiren standart ölçülerde olmayan besteler yapmıştır ve O'nun için hiç ölçü olmadan bir eseri yaratmak son derece radikal bir karardır. Bu bölüm, Ad-libitum olarak yazılmış olsa da, aslında oldukça piyano ile yapılandırılmıştır ve belirgin olmayan bazı kurallar, özellikle piyano akorlarının yerleşiminde saptanmıştır. Piyano, obua çalarken dinlendikten sonra yeniden akorları çalar. Bu iki enstrüman arasında soru cevap gibi karşılıklı olarak allegretto kısmına kadar devam eder. Bu kalıbı çalan iki müzisyen, akıllarında tutarak daha etkili bir yorumlama yapabilirler.

Bölüm Si Bemol Majör tonunda akor ton değişikliği olmadan tekrar tekrar devam eder. Ad-libitum kısmının sonundaki Fermata<sup>2</sup>, giriş kısmının etkisinin sürmesini sağlayan nokta olup, iki enstrüman aynı eşit boşlukta Allegretto olan kısma geçmeden beklemelidir. Obua sonatının ikinci bölümündeki Ad-libitum giriş kısmını, Saint Saens'in klarnet sonatından ödünç aldığı gözlenmiştir(Wilkinson, 1984: 39).

Saint Saens'in obuanın, hüzünlü ifade gücünü bu bölümde özellikle açığa çıkarttığı görülmektedir. Müzikal fikirlerin en etkili açığa çıktığı bu serbest solo, Romantik olarak yazılan obua için eserlerin geneline bakıldığında, en derin ve duygusal olarak tek bölümdür.

Saint Saens'in özellikle obuanın sesi için bu gösterişli duygusal bölümü yazması, enstrümanın ses rengini çok iyi bilmesinden kaynaklanır. Bu serbest giriş kısmının sonunda, piyano sekizlik notaları takip eden çeyrek vuruşlardan oluşan dokuz sekizlik ritmik bir figür oluşturur. Bu ritimler, bölümün ikinci kısmı olan Allegretto'nun yani B temasının başlangıcı olup, temayı, üçüncü ve beşinci derece etrafında ortalayarak, melodiyi canlı bir ruh haline dönüştürmüştür(Kimpling, 1958: 5).

---

2 Müzikte isteğe bağlı duraklama.

*ad libitum*

HAUTOBİS

PIANO

Resim 5. Saint Saens Oboe Sonatı İkinci Bölüm Giriş kısmı/ Adlibitum-Serbest (1-6. Ölçüler)

Kaynak: Saint-Saens, 1921: *The Durand Edition*

Bölümün orta kısmı olan Allegretto, hareketli bir havadadır. Ton olarak değişiklik göstermeyen bölüm, Si bemol Majörden, Sol Minöre bazı kısımlarda ikinci derece akorlarla çözümlenir (Kimpling,1958:5). Allegretto kısmı birkaç ilginç özelliğe sahiptir. Bölümün temposunu belirleyen 9/8lik ritmik motifler ve aynı zamanda performansta en belirgin Siciliano<sup>3</sup> tarzını veren bir bölümdür. Dinleyici, doğru Siciliano temposunu ancak

3 Barok dönemde başlayan daha büyük müzik parçalarında genellikle bir bölüm olarak yer alan müzikal bir stil veya dans türüdür.

ritim sağlandıktan sonra hissedilebilir. Bu da icracıların, ritmik motiflerin içerisindeki onaltılık notayı yeterince uzun yapıp ve sonraki gelen sekizlik notaların değerlerini onaltılık notanın iki katı uzun çalabilmeleriyle gerçekleştirilebilir. Bu bölümde çalıcıların ritim duygularındaki zamanlama çok önemlidir (Wilkinson, 1984: 39-40).

B kısmı olan orta bölümün temposu çok yavaş olmamalıdır. Ancak Allegretto temposu hiçbir zaman aceleye de getirilmemelidir. Zira Allegro kadar hiçbir zaman hızlı olmamıştır. Doğru stil doğru tempoyu üretirken, doğru tempo doğru stili garanti etmeyecektir.

The image displays a musical score for the second movement of Saint-Saens' Obua Sonata, specifically the B section in Allegretto tempo. The score is presented in four systems, each with a single melodic line and a piano accompaniment. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system continues the melodic and accompanimental lines. The third system includes a 'poco cresc.' (poco crescendo) marking. The fourth system concludes with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written in 9/8 time and features various rhythmic motifs and dynamics throughout.

Resim 6. Saint Saens Obua Sonatı İkinci Bölüm B Teması/ Allegretto-9/8'lik (7-23. Ölçüler)  
Kaynak: Saint-Saens, 1921: The Durand Edition



B temasının formu, Saint Saens, neredeyse mükemmel bir kavis formunda yazmıştır. B olarak etiketlenen orta bölüm Allegretto'nun ilginç bir tema oluşumu vardır. Temalar yalın ve açık bir şekilde gösterilir ve bölümün içerisinde ikinci kez tekrarlarında benzersiz bir şekilde varyasyon ve süreklilikleriyle modülasyona uğrayarak(Sol Majör tonda) farklı kombinasyonlarda besteci tarafından kullanılmışlardır.

Resim 7. Saint Saens Obua Sonatı İkinci Bölüm B Teması/ Allegretto/ Giriş temaları tekrarı Modülasyon-Sol Majör (40-55. Ölçüler)

Kaynak: Saint-Saens, 1921: The Durand Edition

Ad-libitum kısmı, ikinci bölümün sonunda kısaltılmış bir versiyonda tekrar görünür ve bölüm sonlanır. Ad libitum, olması gerektiği gibi,

açıkça çeşitli kabul edilebilir yorumlara açık bir bölümdür. Ancak besteci tarafından havada bırakılmış orta bölümdeki olasılıklar, çeşitli etkili performanslara açık kapı bırakmıştır. Parçanın sonunda Saint Saens'in böyle bir hava yaratmasındaki amaç, son kısımdaki tekrar gelen Ad-libitum ile bölümü, her icracının kendine has yorumuyla bitirmesini istemiştir. Yorumcunun, eseri icra etmeden önce, kendisine sorması ve bu bölümü sorgulaması gereken konular; melodilerin ne kadar romantik tarzda ve ya ne kadar basit düşünerek çalınması gerektiği üzerine olmalıdır. Bu bölümdeki yorumlama üzerine tavsiyeler söz konusu olursa, özellikle obua sololarının özgür ve Rubato (yoruma dayalı) çalınırsa etkili olunabileceği kanıtına varılmıştır. Ayrıca hüznü açık bir tarz da çalındığında bölümde basit bir güzellik yakalanabilir. Elbette, her müzisyenin kendine has bir yorum kapasitesi olacaktır. Bestecinin tam olarak ne üzerine nasıl yorum yapılmasını istediğini düşünerek, yalın bir tarzda melodileri basit düşünerek, yazılan müzikal nüanslar çerçevesinde yorum yapılabileceği düşünülmektedir.

### 2.1.3. Üçüncü Bölüm(Molto-Allegro)

Sonatin son bölümü olan Molto Allegro, sonatin diğer bölümlerinden iki enstrümanist için en zor ve zahmetli olanıdır. Obua partisindeki teknik zorluklar, onaltılık notaların dizi halinde sürekli ve bölüm boyunca devam etmesidir. 2/4'lük ölçü biçiminde yazılan bölüm, "Molto Allegro" olarak besteci tarafından belirlenmiştir. Allegro kelime anlamı olarak, hızlı ve canlı olup, Molto(çok) ile Saint Saens bu hızı pekiştirmiştir. Sonuç olarak bölüm çok hızlı çalınmalıdır. Bölüm içerisinde, üçlü ve dörtlü ritmik hareketlerin iki enstrüman arasında dönüşümü görülmektedir (Kimp-ling,1958:6). Daha fazla ritmik coşkuyu hissettirmek için besteci, piyano ve obuadaki pasajları birbirine birleştirmiştir. Bazı obuadaki pasajlar sakin bir çizgide ilerlerken onaltılık teknik pratiklik gerektiren yerler, icracı için mutlak düzgünlükte çalınabilmesi için çok çalışma gerektirecektir. Bu çalışmalar, W.A. Mozart'ın Do Majör obua konçertosundaki pasajları çalmak için gerekli olan, özene ve çabaya benzer. Çünkü Saint Saens'in sonatındaki bu bölüm, Mozart obua konçertosu kadar hassas bir bölümdür ve hatalı ritim ve teknik kusura yer yoktur.

The image shows a musical score for the Oboe Sonata by Saint-Saëns, Third Movement, Molto Allegro. The score is written in treble clef and consists of ten staves. The first staff begins with a 'cresc.' marking and a dynamic of 'f'. The second staff has a 'p' marking. The third staff has a 'f' marking. The fourth staff has a 'f' marking and a 'sempre f' marking. The fifth staff has a 'f' marking. The sixth staff has a 'f' marking. The seventh staff has a 'p' marking. The eighth staff has a 'p' marking. The ninth staff has a 'cresc.' marking and a '3' marking. The tenth staff has an 'OSSIA' marking and a '3' marking.

Resim 8. Saint Saens Obua Sonatı Üçüncü Bölüm Molto Allegro-Obuadaki Teknik Pasajlardan Bir Kesit (57-114. Ölçüler)

Kaynak: Saint-Saens, 1921: The Durand Edition

Sonatin son bölümü boyunca iki ana tema kullanılmaktadır. İlk tema ritmik, staccato(kısa, kesik çalış) pasajlardan oluşan bir melodidir ve ikincisi onaltılıklardan oluşan arpejli bir legato(bağlı) melodisidir (Wilkinson, 1984: 43). Bölüm genelde teknik zorluklar nedeniyle, çalıcılar tarafından bölüm üzerinde gösterilen tempodan daha yavaş çalınmayı tercih edilebi-

lir. Ancak daha hızlı bir tempo, yumuşak bir stil ve yeterli teknik çalışma ile bölüm, daha etkili ve virtüöz stiline sahip olacaktır.

The image displays a musical score for the third movement of Saint-Saens' Oboe Sonata, marked 'Molto allegro'. The score is written for Oboe (Hautbois) and Piano. The tempo is 'Molto allegro'. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a 'mf' dynamic for the oboe and 'f' and 'p' dynamics for the piano. The second system continues the melodic development. The third system shows a 'mf' dynamic for the oboe and 'f' and 'p' dynamics for the piano. The fourth system concludes the section with a 'mf' dynamic for the oboe and 'f' and 'p' dynamics for the piano.

Resim 9. Saint Saens Obua Sonatı Üçüncü Bölüm Molto Allegro- Giriş Kısmı  
(1-23. Ölçüler)

Kaynak: Saint-Saens, 1921: The Durand Edition

Bölümün armonik yapısına, sık yapılan modülasyonlarla besteci tarafından dikkat çekilmiştir. Piyanodaki armoni yapısına bakıldığında, yalnızca altı ton değişiklik gösterilmesine rağmen, “Pivot Akor”ların kullanılmasıyla ton merkezi Saint Saens çok daha sık değiştirmiştir (Kimpling, 1958: 6). Bölümün form olarak biçimi özellikle ilgi çekicidir, çünkü belirli bir kategoride belirtmek zordur. Bölümün tamamında iki tema olan, ok-

tav ve üçlü figürlerden oluşan yapı kullanılmıştır. Obua üçlü motiflerle açılırken piyanodaki tek oktavlar hareketler eşlik eder. Bu iki fikir daha sonrasında, iki enstrümanın birlikte yürüyüşünde birleşmiştir. Obuanın motiflerinin ters çevrilmiş hali piyanoda bölümün sonlarında görülmektedir. Bölüm boyunca, tematik fikir olan girişteki melodik çizgilerin tekrarı, arttırılmış biçimde bölüm sonunda tekrardan yinelenir. Bölümün devamını sağlayan bu tekrarlar, girişteki açılış temasındaki motifleri Re Majör ile Re minör kalıplarını hatırlatmaktadır(Wilkinson, 1984: 44).

Resim 10. Saint Saens Obua Sonatı Üçüncü Bölüm Molto Allegro Obua ve Piyanonun Giriş Temasının Birleşen Motifleri/ Re Majör & Re Minör(126-145. Ölçüler)  
Kaynak: Saint-Saens,1921: The Durand Edition

Üçüncü bölümün teknik sorunlarına, obuadaki yardımcı perdelerin kullanılmasıyla bir miktar hafifletilebilir. Geçişlerin daha kolay yapılmasını sağlayan yardımcı perdelerden obuadaki en yaygın ve bilineni “Çatal Fa” perdesidir. Bu perdenin kullanıldığı pasajlarda triller, sağ el ilk parmak ile yapılırsa, Fa ve Sol trilleri hızlı olan onaltılık pasajların arasında rahatça uygulanabilir. Ayrıca, bazı üst üste gelen hızlı pasajların içerisindeki obuanın orta Do sesi ve Re Bemol seslerinin pozisyon gereği zorlanmaması için, sağ elin parmaklarının Do’dan Re Bemol’e geçerken hiçbir şekilde kaldırılmadan yapılması tavsiye edilebilir. Bunun gibi küçük ama birçok kolaylığa yardımcı olacak püf noktaları, obua icracıları kendi teknik pozisyon kurallarını yaratarak da bulabilirler.

Bölümün hız olarak teknik benzerliği, Saint Saens’in klarnet sonatı ile aynıdır. Ancak klarnet sonatı, genellikle obua sonatından, klarnetin acelite<sup>4</sup>sine uygun olduğu için daha hızlı çalınabilir. Klarnet sonatı, stil ve tempo olarak çok benzediğinden, daha fazla fikir edinmek için, obua icracılarının dinlemesi faydalı olacaktır.

Bölümdeki tüm bu özellikler, Saint Saens’in Yeni müziğin biçimini bu bölümde hissettirerek, kendi üslubuyla birlikte dengelemek istemiştir. Yeni fikirler için daha fazla süreklilik gerektiği için Saint Saens, on altılık notaların uzun kalıplarında bulunan Romantik dönem ve Yeni müziğin ortak üslup unsurlarını birleştirerek faydalanmak istemiştir. Yeni müzik, korkusuz tarzıyla özgür ve kural tanımayan bir şekilde aktığı için Saint Saens, dinlemesi çok kolay bir bölüm oluşturmak için bu stili kullanmıştır. Ancak, virtüözite gerektiren teknik motifler, yeni müzik stiline çekici bir özelliği olmasından dolayı, bu bölümü ayrıntılı çalışmak gerekmektedir.

## SONUÇ

Toplanılan veriler ve incelenen bilgilerin göstergesi olarak, Charles Camille Saint Saens, Romantik dönem bestecilerinin içerisinde, gerek hayata karşı duruşu, gerekse müzikal olarak yarattığı tüm yapıtların eşsiz ve etkileyici biçimleriyle, 19. Yüzyıl’da yaşayan mükemmel ve sıra dışı bir dahi besteci olarak anıldığı görülmektedir. Kendisine o dönemde yapılan tüm eleştirilere ve muhalif tepkiye rağmen, Fransa’nın moda müzik fikirlerini reddetmiş, popüler olmayan bir fikri savunmuştur. Bu duruş Saint Saens’i dönemin bestecilerinden ayıran en önemli özelliktir ve her zaman kendisinin efendisi olmuştur.

Hayata dair geniş bakış açısı, Saint Saens’in herhangi bir yönde aşırılıklar izlemesini engellemiştir. Bu bakış açısı, Saint Saens’in bestelerinde

4 Müzikte, hız ve sürat anlamına gelen kelime

de etkili olmuştur. Müzik yaşamı boyunca, açık sözlülüğü ve kararlı fikirleri, Saint-Saëns'e kendine has kimliğini ve düşünce yapısı olarak bağımsızlığa sahip olduğunu gösteren bir ün kazanmıştır. Müzikal başarısı ve bu başarının getirdiği parasal özgürlük, Saint Saens'e hem bir turne sanatçısı hem de bir turist olarak dünyayı dolaşmasına izin vermiştir. Müziği bir çok ülkede icra edilmiş ve piyano, org ve birçok solo enstrüman alanındaki performansları da beğeni toplamıştır. Araştırmada, Saint Saens'in 1921 yılında yazdığı üç üflemeli enstrüman için olan sonatlar, enstrümanların niteliklerini gösteren açık ve pürüzsüz bir müzik dilinde yazıldığı ve hayatının son yılında yazmasının da etkisiyle, daha önceki bestelerindeki taviz vermeyen çizgisinde Saint Saens, bu üç sonatta müzikal olarak esneklik gösterdiği açıkça belirtilmektedir. Bestecinin daha samimi ve derin duygulara müziğinde izin verdiği görülmektedir.

Bu çalışmada incelenen Saint Saens'in op.166 obua sonatı, obua repertuarının önemli bir parçasıdır. Değerleri, benzersiz nitelikleri, form-armoni ve melodik özellikleri nedeniyle uzun yıllar kalıcı olacaktır. Sonatın incelenmesinin sonucunda, Saint Saens, romantik dönemin armonik ve ritmik unsurlarını kullanmasına rağmen, sonatın genel tarzı klasik dönemin özelliklerini taşıdığı saptanmıştır. Duygusalılık, renk ve motiflerde, asla kısıtlama olmadan bestecinin taviz verdiği ölçüde derinlik ve samimiyet barındırdığı görülmektedir. Bu nedenle, eserin icrasında, bestecinin ne istediğine titizlikle dikkat edilmeli ve özen gösterilmelidir. Araştırmada, piyanonun, sonatın üç bölümünde de hassas bir yapısının olduğuna, obuanın melodik çizgisinin ve teknik gösterişli pasajlarının besteci tarafından ön planda tutulduğu kanaatine varılmıştır. İlk bölümde, piyanonun obuayı taklit ettiği temaların tekrarıyla tamamladığı görülmektedir. İkinci bölümde ise, alışılmadık bir şekilde isteğe bağlı bir yapıda özgür bir form kullanılmıştır. Obuanın bu bölümde duygusal ve dokunaklı ton özelliğinin ortaya çıkması besteci tarafından sağlanmıştır. Son bölüm olan Molto Allegro' nun, ahenkli ve ritmik fikirleri ile Saint Saens'in bir diğer sonatı olan klarnet sonatına benzediği yapılan araştırmanın sonucunda gözlemlenmiştir. Obuadaki, on altılık nota kalıplarının çok zor olduğu ve Mozart obua konçertosu çalmak için gerekli olan benzer, titizlik gerektiren teknik çalışmaların icracı tarafından yapılması gerektiği görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- APEL, W. (1970). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press. p. 37.
- COMMANDAY, R. (2009). Camille Saint-Saëns. San Francisco Classical Voice Concerts, Artists, Critical Reviews website. <https://www.sfcv.org/learn/composer-gallery/saint-saens-camille>, (Erişim Tarihi: 10.01.2021).
- FLYNN, T. (2015). The Classical Reverberations in the Music and Life of Camille Saint-Saëns. *Music in Art: International Journal for Music Iconography. Journal Magazine*, New York: 40 (1–2): pp. 255–264. ISSN:1522-7464
- HARDİNG, C. (1965). *Saint -Saëns and His Circle*. Chapman & Hall. London: 1.Edition. p.402
- KİMPLİNG, D. (1958). A Multiple-Woodwind Recital Analysis. Master of Science in Education (MSEd)Masters Theses. 4716. Eastern Illinois University: <https://thekeep.eiu.edu/theses/4716>. pp. 3-6
- LYLE, W. (1923). *Camille Saint-Saens, His Life and Art*. E. P. Dutton and Company. New York: p.53
- SEANS SAİNT, C. (1921) *Op.166 Oboe and Piyano Sonata. : Oboe &Piano Scores*. France: The Durand Edition.
- STEPHENS, A. (2018). Senior Honors Recital: Music as a Door into the Emotional Mind. An Honors Creative Thesis/Doctoral Thesis. Indiana: Ball State University. p.16
- WİLKİNSON, D. (1984). A Performance Analysis and Comparative Study of the Sonatas for Oboe, Clarinet, and Bassoon by Camille Saint Saëns. Doctoral Thesis. The University of Arizona School Of Music. pp. 18-44



# Bölüm 2

## KLASİK GİTAR EĞİTİMİNDE ALGISAL ÖĞRENME SÜREÇLERİ<sup>1</sup>



*Muhittin ÖZDEMİR<sup>2</sup>*

*A. Aylin CAN<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde, danışmanlığını Doç. Dr. A. Aylin CAN'ın ve yazarlığını Muhittin ÖZDEMİR'in yaptığı "Müzik Öğretmenliği Klasik Gitar Eğitimi Dersi İçin Eklektik Bir Model Önerisi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> (Dr. Öğr. Üyesi); Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Tekirdağ, Türkiye.

<sup>3</sup> (Doç. Dr.); Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, İstanbul, Türkiye.



## GİRİŞ

Müzik eğitimi; müziği dinleme, inceleme, seslendirme, yorumlama ve yaratma gibi birbirleriyle ilişkili temel kavramlara dayalı çok boyutlu bir disiplindir. Müzik eğitiminin bir parçası olarak gerçekleştirilen çalgı eğitimi öğrencilere bir çalgı çalmaya ilişkin teknik ve müzikal bilgi ve becerilerin yanı sıra türlü çalışma alışkanlıklarının kazandırılmasının ve çalgıya ait müzik kültürünün benimsetilmesinin amaçlandığı bir süreçtir. Bu süreç bilişsel, duyuşsal ve psikomotor öğrenme alanlarının tümünü içinde barındıran bütünsel bir yaklaşımın benimsenmesi ile öğrencinin müziği dinleme, inceleme, seslendirme, yorumlama ve yaratma gibi müzikal davranışlarının ve müziğe karşı duyarlılığının gelişimini de etkili biçimde sağlamaktadır.

Müzik öğretmenliği lisans programı alan ve alan eğitimi dersleri kapsamında yer alan bireysel çalgı eğitimi dersi ve bu dersin bir boyutunu oluşturan klasik gitar eğitimi öğrenci-öğretmen arasındaki bilgi alışverişi ile birebir olarak uygulanan sistemli ve planlı bir süreçtir. Bu süreçte gerçekleştirilen çalışmaların etkili ve verimli olması performans başarısını etkileyen en önemli faktörlerden biridir. Şenoğlu ve Yıldız (2008, s.116-117)'a göre, öğrencilerin estetik anlayış ve müzikalite sahibi bireyler olmalarına, bu sayede müzikal kimlik kazanmalarına, kendilerini müzik yoluyla ifade edebilmelerine rehberlik etmesinden dolayı, bu sürecin titizlikle uygulanması şarttır. Bu süreç; programı uygulayacak yeterli teknik, müzikal ve pedagojik bilgi sahibi bir öğretmen ve fiziki durumu uygun, müzikal algılama ve yeteneği olan, çalgısını seven, başarılı olmak için düzenli, disiplinli çalışan bir öğrenci profili ile başarıya ulaşabilir.

### Taklit Yoluyla Öğrenme

Mevcut duruma bakıldığında, çalgı eğitimcileri öğretim çalışmalarında sahip oldukları deneyimlerden faydalanarak kendilerine özgü çeşitli yaklaşımlar geliştirmekte veya mevcut metotları uygulamaktadırlar. Jorgensen (2000, s.68) çalgı eğitiminde öğretmen ve öğrenci arasındaki en temel ilişkinin, tarih boyunca usta-çırak ilişkisi olarak tanımlandığını; bu ilişkide ustanın, genelde öğrencinin rol modeli veya özdeşleşme kaynağı olarak görüldüğünü ve en önemli öğrenme yönteminin ise taklit olduğunu belirtmiştir.

Ryan (1991, s.9-10)'a göre, gitar çalmayı öğrenmenin en kolay ve en doğal yollarından biri iyi çalanları taklit etmektir. Taklit, yüzyıllar boyunca dört dörtlük müzisyenler yetişmesini sağlamış, geleneksel usta-çırak ilişkisine dayanan bir öğrenme sürecidir. Esasında, tuğla döşemek gibi

bir işten ruhsal gelişime kadar, çaba gerektiren her tür alanda iyi sonuçlar vermiş bir öğrenme yöntemidir. Klasik gitar bağlamında ise bu süreç, bu çalgıyı en iyi şekilde çalmayı öğrenmek için gereken zamanı önemli ölçüde azaltır. Bir ustayı ya da öğretmeni model almak, öğrencilerin hatalardan kaçınmalarına yardımcı olur. Ryan'a göre, usta bir gitaristten ya da öğretmenden, müziğin derinliğinin ve güzelliğinin bütünüyle algılanması da öğrenilir. Böylelikle gerçek bir usta, kişinin mevcut potansiyelini maksimum seviyede nasıl kullanabileceğini kişiye öğretmiş olur.

Öğretmenler klasik gitar öğretimini genellikle kendi öğrenim süreçlerinde kullandıkları çalışma taktikleri ve öğretmenlerinden gördükleri çalışma biçimleri doğrultusunda geleneksel usta-çırak anlayışı ile gerçekleştirmekte ve öğrencilerini sağduyu ve sezgisel bir anlayış ile yönlendirmektedirler. Bu süreçte öğrencinin teknik ve müzikal seviyesini her seferinde bir adım daha ileriye taşıyacak olan doğru etüdün/eserin belirlenmesi ve belirlenen etüdün/eserin nasıl çalışılacağı son derece önemlidir. Bu nedenle öğretmen; çalışılacak olan doğru etüdü/eseri belirlemekle birlikte, teknik ve müzikal bilgi ve becerilerin kazanılmasına yönelik öğrenmelerin temelde nasıl gerçekleştiğini bilmeli ve öğretim etkinliklerine bu çerçevede yön vermelidir.

### **Algısal Öğrenme Süreçleri**

Öğrenmenin temelinde algı vardır ve klasik gitar eğitiminde öğrenme; görme, işitme ve dokunma duyularıyla algılanan bilişsel, duyuşsal ve psikomotor süreçleri kapsar. Fizyolojik açıdan tanımlandığında algılama; duyular yardımıyla dış dünyadan bilgi edinme ya da diğer bir deyişle, duyuşsal bilgilenme sürecidir. Bireylerin nasıl ve hangi yollarla öğrendiklerini anlamaya yönelik “bilişsel” tarzda yapılan araştırmalar, öğrenme ve öğretme etkinliklerinin planlı bir şekilde düzenlenmesinin gerekli olduğu eğitim-öğretim ortamlarında bireylerin kendilerine sunulan bilgiyi öğrenmede ve hatırlamada tercihlerinin olduğunu ve bu tercihlerin fizyolojik açıdan temelde görsel, işitsel ve devinimsel/dokunsal olmak üzere çeşitlilik gösterdiğini belirtmektedir. Bu fizyolojik tercihler literatürde, algısal öğrenme stilleri olarak adlandırılmaktadır. Mishra (2007, s.1) algısal öğrenme stillerini, öğrenme esnasında çevreden edinilen bilginin algılanmasına, düzenlenmesine ve işlenmesine yardımcı olan yöntemler olarak tanımlamıştır.

Müzik eğitimi ve müzik eğitiminin bir parçası olan çalgı eğitimi süreci algısal öğrenme stilleri açısından nitelendirildiğinde görsel, işitsel ve devinimsel/dokunsal öğrenme boyutlarının bir arada ve etkin şekilde kullanılabilmesinin gerekli olduğu bir süreç olarak ifade edilebilir. Örneğin;

Snyder (1997, s.165-171) müziği, zekânın pek çok tipini içine alan görsel, işitsel ve devinimsel/dokunsal duyuları bir araya toplayan “çoklu-tip” bir aktivite olarak tanımlamıştır. Klasik gitar çalmaya ilişkin temel ve ileri düzey bilgi ve becerilerin sistematik olarak kazandırılmasının amaçlandığı klasik gitar eğitimi bu doğrultuda ele alındığında; öğrencinin klasik gitar çalma becerilerini tüm boyutlarıyla kavrayabilmesi için, sahip olduğu teknik ve müzikal seviyesini çok yönlü olarak (*genel duruş, sağ el-sol el teknikleri, deşifre becerisi, duateleme ve duate geçişleri, artikülasyon becerisi, müzikal çalma*) betimlemesi ve buna bağlı olarak güçlü ve zayıf yönleri ile birlikte neyi yapıp neyi yapamadığını fark etmesi öğrenmenin etkililiği açısından oldukça önemlidir. Bu anlama ve keşfetme sürecinde bir yol gösterici olarak öğretmen, öğrencinin görsel, işitsel ve devinimsel/dokunsal yollarla öğrenmeler gerçekleştirmesine yönelik bilgi ve imkânlar sunarak öğrencinin farkındalığını artırmakla ve buna bağlı olarak çalışma sürecinin verimliliğini ve bu süreç sonunda gerçekleşecek performansın niteliğini olumlu yönde etkilemekle yükümlüdür.

### **Klasik Gitarda Performans**

Klasik gitar eğitiminde gerçekleştirilen çalışma süreci sonunda karşımıza çıkan en önemli kavram performanstır. Mishra (2007, s.6) performansı, basılı notasyondan veya çalgıyla uyum içinde bulunan vücudun şeklinden gelen görsel bilgiyi, müzik çalınırken kullanılan kaslardan gelen devinimsel bilgiyi ve çalgıya dokunmaktan kaynaklanan dokunsal bilgiyi de içeren bir eylem olarak tanımlamıştır. Bu tanımdan hareketle klasik gitarda performans; görsel, işitsel ve devinimsel/dokunsal yollarla kazanılan teknik ve müzikal bilgi ve becerilerin bir bütün olarak sergilendiği son aşama olarak tanımlanabilir.

Klasik gitar çalmaya ilişkin öğrenmelerin gerçekleşme durumu/dercesi performansın teknik ve müzikal niteliğinin belli kriterler doğrultusunda değerlendirilmesi ile ölçülür. Performansın değerlendirilmesi ile ilgili olarak Macleod (1997, s.281), performans değerlendirmelerinin bütün çeşitlerinde temel ürünlerin etkililik ve yeterlilik olduğunu vurgulayarak etkililiği, içerikteki hedeflerin tümüne ulaşmadaki doğruluk, yeterliliği ise performansın değerindeki etkililik ilişkisinin anlamı olarak betimlemektedir.

Bir etüdü/eseri etkili ve yeterli bir performans ile seslendirmek için gerçekleştirilen çalışma süreci, teknik ve müzikal yapının dikkatlice incelendiği ve en doğru uygulamaların (*duate ve müzikal ifade*) belirlendiği bir yaklaşım içermelidir. Bu içerik doğrultusunda etüdün/eserin teorik yapısı incelenmeli (*ton, ölçü sayısı ve ritmik yapı*), duate ve müzikal analizi

yapılmalı, teknik ve müzikal becerilerin öğrenci tarafından daha iyi anlaşılabilmesi için öğretmenin model olmasının yanı sıra birbirinden farklı nitelikte performans örnekleri de izletilmeli, dinletilmeli, öğrenci kendi kendini izleyerek ve dinleyerek çalışmalı ve tüm bu uygulamalar planlı olarak gerçekleştirilmelidir.

Müziksel öğrenme sürecinde bilginin görsel, işitsel ve devinimsel/dokunsal yollarla algılanması (*öğrenilmesi/ezberlenmesi*) daha ayrıntılı biçimde açıklanabilir.

### **Görsel, İşitsel ve Devinimsel Hafıza**

İşitsel öğrenme, bir ses kaynağına veya notasal ipuçlarına ihtiyaç duymadan bir parçanın notalarını doğru sırayla hatırlama yeteneğidir. İcra edilen parçanın doğru ya da yanlış olduğunu anlama becerisi de işitsel hafızaya bağlıdır. Görsel öğrenme, notaları zihinsel bir resim olarak hatırlayabilme, parmak örüntülerini ya da elin çalgı üzerindeki pozisyonlarını görselleştirebilme yeteneğidir. Görsel hafıza çoğu zaman “fotoğrafik hafıza” olarak düşünülmüştür; fakat görsel hafızanın kullanılması için notaların tam ölçekli zihinsel bir fotoğrafına ihtiyaç yoktur. Devinimsel öğrenme ya da kinestetik hafıza ise bir parçayı icra etmek için gerekli kas hareketlerinin akılda tutulma becerisidir (Mishra, 2007, s.2).

Lo (1976), notasyonla ilgili her ayrıntının çok iyi kavranması gerektiğini aksi takdirde anlaşılmayan bir şeyi ezberlemeye çalışmanın boşuna bir uğraş olduğunu belirtmiştir. Newman (1974)’a göre görsel öğrenmede, notanın hem kâğıt üzerinde hem de klavyede nasıl görüldüğüne ilişkin zihinsel bir imge oluşturulur. Gordon (1995)’a göre görsel öğrenme söylenenin aksine çok daha az kullanılır. Görsel öğrenme önemlidir; fakat bu önem, performansta ne ölçüde kullanıldığına göre değişir. Müziğin neredeyse tamamını görsel olarak hatırlayabilenler vardır; fakat görsel hafıza diğer yaklaşımların sürekliliği olmadan yeterli değildir. Devinimsel, işitsel ve analitik yaklaşımlar, görsel öğrenmenin bir parçası olmalıdır (akt. Rickey, 2004, s.19).

Rubinstein (1950, s.52) görsel hafızayı, notaların zihinsel olarak sese çevrildiği ve fiziksel olarak (*klavyede*) yeniden üretildiği bir faaliyet olarak tanımlamıştır. Ayrıca görsel hafızanın diğer yaklaşımlara (*devinimsel, işitsel ve analitik*) kıyasla daha az hayati olduğunu belirtmiştir. Rubinstein’a göre; görsel hafıza, diğer hafızaların seyahat edebilecekleri bir yol olarak önemlidir ve her şeyin ne anlama geldiğine dair zihinsel bir kavrayışa işaret eder. Görsel öğrenme, sadece kâğıtta olana ilişkin bir görme izlenimi değil, kâğıtta olanın algılanmasıdır (akt. Rickey, 2004, s.19-20).

Lo (1976)' ya göre, işitsel hafıza müziğin nasıl tınladığını hatırlamaktır ya da diğer bir deyişle, sesin zihindeki resmidir. İşitsel hafıza; ses yüksekliğini, melodiyi, armoniyi, ritmi, dinamikleri, tempoyu ve müziğin diğer öğelerini içine alan, bir tür iç duyuştur. Newman (1974)'a göre işitsellik, müzikte bir sonraki adımda ne geleceğini duymamıza yardım eder ve duyduklarımızı parmaklarda ihtiyaç hissettiğimiz edimlere çevirir (akt. Rickey, 2004, s.18).

Rubinstein (1950, s.51)'a göre müzik; sestir. Bu yüzden, kulak yalnızca müziğin algılanmasının mümkün olduğu bir araçtır. Rubinstein, kulak hafızasının diğer hafızaların işleyişini kontrol ettiğini, kulak hafızasının mekaniklerini çözümlene ihtimalinin diğerlerine kıyasla en düşük olduğunu, dolayısıyla diğer zihinsel süreçlerin araçlarıyla yönlendirilme ya da kontrol edilme ihtimalinin de en düşük olduğunu belirtmiştir. Bryant (1999, s.29)'a göre, iyi bir işitsel hafıza, öğrenme ve ezber sürecinin temel parçalarından biridir. Müziği dinleme konusundaki başarısızlık, incelikli ve etkileyici bir performans sergilenmesinin önündeki en büyük engel olacaktır, dolayısıyla performans; dinamiklerden, nüanslardan ve ifadeden yoksun kalacaktır (akt. Rickey, 2004, s.18-19).

Devinimsel/dokunsal öğrenme; kas hareketlerinin akılda tutulma becerisidir. Rubinstein (1950, s.53)'a göre devinimsel öğrenme, parmakların düzgün bir şekilde işlemesine destek sağlama görevinin ön koşuludur. Bryant (1999)'a göre, kasların koordinasyonuna ve tekrarlamaya dayanan alışkanlık gelişimi/oluşumu, Newman (1974)'a göre, hafızadan sürekli olarak çaldıkça otomatik olarak gelişen bir alışkanlık ve Sterba (2000)'ya göre, parmak, bilek ve kollardaki otomatik refleksten kaynaklanan kassal koordinasyon alışkanlığıdır. Devinimsel ve dokunsal öğrenme bazı araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde de tanımlanmaktadır. Örneğin; Lo (1976) dokunsal öğrenmeyi, klavyenin tuşlarına temas edildiğinde alınan temas hissinin hatırlanması olarak tanımlanırken, devinimsel öğrenmeyi, pozisyon hissinin hatırlanması ya da diğer bir deyişle, hareket yönü ya da sarf edilen çabanın yönü olarak tanımlamıştır (akt. Rickey, 2004, s.20-21).

### **Etüt/Eser Çalışma Sürecinde Kullanılan Görsel, işitsel ve Devinimsel Yöntemler**

Etüt/eser çalışma süreci deşifre aşaması ile başlar. Ancak deşifre çalışmalarına başlamadan önce çalışılacak olan etüdü/eseri tanımak için teorik yapısının incelenmesi, baştan sona dinlenmesi ve dinlerken göz ve parmak ile yazılı notasyonun takip edilmesi gerekli bir ön hazırlık aşaması olarak düşünülebilir. Bu aşamada, notasyonun göz ve parmak ile takip

edilecek olması teknik ve özellikle müzikal açıdan etüdün/eserin bir bütün olarak algılanmasında etkili olacaktır.

Deşifre aşamasında doğru nota, doğru tartım ve doğru duate aranır. Fenmen (1997, s.31) bir eserin ilk andan itibaren her notasına, her nüshasına, kâğıtta yazılı her şeyine dikkat edilerek okunması gerektiğini belirtmiştir. Dolayısıyla başta deşifrenin ve duatenin doğruluğundan emin olmak için yavaş çalışılmalıdır; çünkü yavaş çalışmak, düşünmek için ihtiyaç duyulan zamanı ve dikkati sağlar. Benzer şekilde Pirgon (2010, s.215)'a göre de eser ya da etüt ilk önce istenilen hızdan daha ağır çalışılmalıdır. Bu şekilde çalışmak öğrenciye müziği rahat rahat araştırmasına, detayları kavramasına ve teknik ve müzikal problemlerini değerlendirmesine olanak sağlar. Ayrıca öğrenci ağır performansı esnasında eserin tüm yönlerine paniğe kapılmadan dikkat edebilir (*doğru parmak, uygun artikülasyon, ton ve dokunuş*).

Etüdü/eseri çalmaya yönelik devinimsel/dokunsal öğrenmenin gerçekleştiği deşifre sürecinde çalma refleksinin doğru biçimde kazanılması için notalar her seferinde aynı parmak şifre ve numaraları ile çalınmalıdır. Dolayısıyla çalışılan etüdün/eserin duate yapısının tarifine yönelik yazılı notasyon üzerinde sunulan analitik bilginin varlığı ve doğruluğu son derece önemlidir. Bu nedenle deşifre sırasında etüdün/eserin duate yapısı dikkatlice incelenmeli; notasyon üzerinde eksik olduğu düşünülen gerekli tüm işaretlemeler öğrenci ve öğretmen arasındaki fikir alışverişi sonucunda, deşifre sürecinin daha etkili ve verimli biçimde gerçekleşmesinin sağlanması amacıyla öğrenci tarafından yapılmalıdır.

#### *Renkli Kalemler Kullanmak*

Öğrencinin deşifre sürecine aktif katılımı, doğru duatenin belirlenmesine yönelik düşünme ve çözüm üretme becerilerinin gelişimini olumlu yönde etkileyeceği gibi, işaretlemelerin öğrenci tarafından “renkli kalemler” ile yapılacak olması çalışılan etüdün/eserin duate yapısına ilişkin ayrıntıların daha iyi kavranmasında, çalışma esnasında duatenin takip edilmesine yönelik görsel açıdan dikkat artışının sağlanmasında ve görsel-devinimsel bir etkileşim sayesinde icra sırasında olabilecek hataların azaltılmasında etkili olacaktır. Etüt/eser çalışma sürecinde ayrıntıların tamamı ile kavranmasının gerekliliği ile ilgili olarak Lo (1976), notasyon ile ilgili her ayrıntıyı tamamı ile kavramanın önemli olduğunu; çünkü anlaşılmayan bir şeyi ezberlemeye çalışmanın verimsiz olabileceğini vurgulamıştır (akt. Rickey, 2004, s.19).



Deşifre aşamasında doğru tel ve doğru duate tercihini belirlemedeki en temel unsur ise üretilmiş olan sesin üretilecek olan yeni sese kadar uzamış olmasını sağlamaya çalışmak olmalıdır. Özkanoğlu (2006, s.22), duate analizinde dikkat edilmesi gereken en önemli teknik ayrıntının bir pozisyondan diğerine geçerken ilk pozisyondaki son notanın ya da notaların diğer pozisyonun ilk notasına bağlanması olduğunu, sağ el ve sol el arasında güçlü bir koordinasyon gerektiren bu durumun müziğin akıcılığını artırmadaki en önemli teknik dayanaklardan biri olduğunu vurgulamıştır.

Etüdün/eserin doğru ve belirli bir duate ile çalınması etkili bir artikülasyon için de gerekli bir davranıştır. Çerçioğlu (1985, s.14) artikülasyonu, açık, sağlam ve doğru olarak belirtmek şeklinde tanımlamıştır. Etkili bir artikülasyon becerisi doğru, rahat bir duruş ve iki elin koordineli, rahat ve dengeli biçimde hareket etmesi ile son derece ilgilidir. Ryan (1991, s.31-82)'a göre, bir çalgıyı iyi çalabilmek için parmaklardan zihne giden sinyallerin net ve koordineli olması gerekir. Dolayısıyla sesleri anlaşılır biçimde duyurulabilmek; bu sayede müziği anlaşılır bir ifade ile sergileyebilmek ya da diğer bir deyişle, etüdün/eserin içerdiği müzikal düşüncüyü en güzel biçimde sunabilmek teknik hâkimiyeti gerekli kılmaktadır. Kısaca; teknik, müziğin içeriğini aktarmaya yarayan bir araçtır. Klasik gitarda teknik becerilerin öğrenilmesi ise model alma yoluyla gerçekleşir.

### *Model Alma*

Model alma yoluyla öğrenmede, bireyin önce model alacağı davranışa dikkat etmesi, gözlediği davranışları belleğine kayıt edebilmesi ve gerektiği zaman davranışa çevirebilmesi gerekir. Bu nedenle psikomotor davranışların öğrenilmesinde, öğretilmek istenen becerinin bu işin uzmanı tarafından adım adım gösterilmesi ve öğrencinin dikkatinin, beceriyi gösteren kişinin davranışları üzerine çekilmesi gerekir.

Model alarak öğrenmede, gözlenen davranışların birey tarafından davranışa dönüştürülmesi de çok önemlidir. Öğrenciler bazı psikomotor davranışların nasıl yapılacağını bildikleri halde kendileri davranışa dönüştüremeyebilirler. Beceri ile ilgili bilgilerin davranışa dönüşebilmesi için, bireyin bilgileri ile, duyu organlarına gelen uyarıcılar ve kasları arasında koordinasyon kurması gerekir. Koordinasyon arttıkça hareketler bir sıra içinde ve kısa zamanda yapılmaya başlar. Bu da “bilinçli şekilde yapılan” tekrarlarla mümkündür. Beceriyi oluşturan davranışlar ne kadar çok tekrarlanırsa beceri o derece gelişir (Erden ve Akman, 2012, s.215).

Klasik gitar çalmaya ilişkin teknik becerilerin öğrenilmesi sürecinde öğrencinin modelden gözlemlediği becerileri kendi davranışları olarak

uygulamaya dönüştürmesi işlemi başta koordinasyon gücü olmak üzere dikkat, algılama ve hatırlama becerilerine, öz-yeterlik ve bilgi düzeyine ve kas hâkimiyetine bağlıdır. Bu sayede öğrenci klasik gitar çalışma sürecinde dikkat ve gözleme dayalı algıları ile edindiği bilgileri mevcut bilgileriyle bütünleştirecek, kas sistemi ile önce davranışa, doğru ve sık tekrarlar sayesinde de zamanla beceriye dönüştürecektir. Bu süreçte model olan öğretmen ise kendisini ya da diğer performans örneklerini öğrenciye “birebir” taklit ettirmeye çalışmamalı, öğrencinin fizyolojik yapısını göz önünde bulundurarak sunduğu bilgiler aracılığı ile öğrencinin teknik davranışlarının en uygun hale gelecek şekilde düzenlenmesine yardımcı olmalıdır. Bu yaklaşım, öğrencinin kendi davranışlarını modelin becerileri ile karşılaştırarak kendi kendini değerlendirmesine (*düzenlemesine*), klasik gitar tekniğine ilişkin genel bir görüş kazanmasına ve bu sayede içsel modelini oluşturmasına yardımcı olacaktır. Tüm bu süreçte ise öğrencinin algılama becerileri çalışmanın etkili ve verimli olmasında son derece önemli bir rol oynamaktadır.

Klasik gitar çalma, yüksek düzeyde algılama gerektiren üst düzey bir psikomotor beceri örneğidir. Erden ve Akman (2012, s.214) psikomotor becerileri, genellikle birden çok duyu organı ve kasın koordinasyonuyla sağlanan karmaşık davranışlar bütünü olarak tanımlamışlardır. Fidan (1996, s.202) psikomotor becerilerin öğretiminde, becerilerin niteliğine göre kişinin zihinsel, fiziksel ve duygusal yönlerden belli işlemleri yapabilecek gelişim düzeyinde olmasının gerekli olduğunu vurgulamış, psikomotor becerilerin öğrenilmesi sürecinde algılama ile ilgili olarak, bir beceriyi öğrenen kişi nelere bakacağını, becerideki önemli kritik noktaları nasıl tanıyacağını, hangi hareketin ne zaman, hangi durumlarda diğer bir harekete bağlı olduğunu ayırt ederek algılayabilmesinin gerekli olduğunu belirtmiştir.

### *Ayna Karşısında Çalışmak*

Üst düzey psikomotor becerilerin öğretilmesi ve öğrenilmesi sürecinde beceriye ilişkin görsel bilginin varlığı son derece önemlidir. Klasik gitar çalmaya ilişkin üst düzey psikomotor beceriler (*sağ el-sol el teknikleri ve duate geçişleri*) dikkatli bir gözlem ile öğrenci tarafından iyice anlaşılmalıdır. Görsel öğrenmelerin gerçekleştiği bu süreçte, öğretmen tarafından becerilerin nasıl yapıldığının detaylarıyla açıklanarak gösterilmesi, kritik noktaların işaretlenmesi, birbirinden farklı nitelikte performans örneklerinin teknik açıdan incelenmek amacıyla izlenmesi/dinlenmesi, öğrencinin davranışlarının gözlemlenmesi ve en önemlisi öğrencinin ayna karşısında kendi kendini denetleyerek çalışması kazandırılmak is-

tenen becerilerin anlaşılmasında etkili olacaktır. Zimmerman, Martinez ve Pans'a göre, performans başarısında önemli fonksiyonlardan biri, öğrencilerin eksikliklerini analiz etmesi ve eksikliklerini tamamlamak için öğrenme ve çalışma davranışlarında değişiklik yapabilmesidir (Dembo, 2004; akt. Yokuş, 2009, s.23). Etüt/eser çalışma sürecinde öğrencinin bu çalışmayı ayna karşısında yapacak olması, çalışma esnasında vücudun şeklinden gelen görsel bilgiyi çok yönlü şekilde analiz edebilmesine ve bu sayede psikomotor öğrenmelerini doğru biçimde gerçekleştirip gerçekleştiremediğini daha iyi anlamasına imkân sağlayacaktır.

Ayna karşısında çalışmak doğru duruşun, ellerin pozisyonunun ve parmak hareketlerinin klasik gitara dokunmadan da zihinde görsel olarak canlandırılabilmesinde ya da diğer bir deyişle, hatırlanmasında da etkili olacaktır. Ryan (1991, s.10)'a göre, insanların çoğu birtakım olguları görselleştirir; fakat bunu açık ve sistemli bir şekilde yapamaz. Görselleştirme sistematik bir teknik olarak uygulandığında ise; kişisel gelişim, atletizm ve müzik de dâhil olmak üzere hayatın çeşitli alanlarında mükemmel sonuçlar verir. Birçok başarılı insan, zihinde canlandırılabilen her şeyin yapılabileceğini söyler. Gitaristler de dâhil olmak üzere bazı ünlü müzisyenler, müzik becerilerini keskinleştirmek ve kariyer hedeflerine ulaşmak için “zihinde resmetme” ve “zihinde duyma” tekniklerini kullanırlar.

Çalgı eğitimi-öğretimi sürecine yönelik yapılan araştırmalar çalgı çalmaya ilişkin temel ve ileri düzey bilgi ve becerilerin nasıl öğretileceği, nasıl öğrenileceği ve buna bağlı olarak performans başarısının nasıl gerçekleşeceği sorularına cevap aramaktadır. Ulusal ve uluslararası literatür incelendiğinde, klasik gitar eğitiminde çoğunlukla “teknik becerilerin” kazandırılmasına yönelik çalışmalar yapıldığı görülmektedir.

Klasik gitarın perdeli bir çalgı olması çalınma yönelik belirli bir kolaylık sağlarken, sesin üretilmesi için tele/tellere doğrudan bir temasın gerekliliği gitarın teknik açıdan zor bir çalgı olarak nitelendirilmesinin en temel nedenidir. Klasik gitarın yapısal niteliklerinin ve teknik özelliklerinin karmaşıklığından dolayı öğretmenler, klasik gitar eğitimi sürecinde teknik gelişimi temel alan çalışmalarla daha çok ilgilenmektedirler. Ancak, tekniğin sadece müziğin içeriğini aktarmak için kullanılan bir araç olduğu ve asıl amacın müzikal çalmak olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle klasik gitar eğitimi sürecinde öğretmenler, öğrencilerin duate analizi yapabilmelerine ve teknik beceriler kazanmalarına yönelik açıklayıcı çalışmalarla birlikte, müzikal öğeleri kavramalarına ve müzikal beceri kazanmalarına yönelik yol gösterici çalışmalar da gerçekleştirmelidirler.

### *Kendi Çalışımı Kayıt ve Analiz Etmek*

Klasik gitar eğitiminde müzikal becerilerin kazandırılmasının amaçlandığı bir yaklaşımın benimsenmesi son derece önemlidir. Okay (2011, s.3) müzikal beceriyi, müziksel ifadenin tüm boyutlarını tanıma ve bu boyutları birbiriyle bütünleştirerek düzenleme becerisi olarak tanımlamıştır. Başka bir ifadeyle müzikal beceriler; müziği analitik bir yaklaşımla dinlemek, müziği bir bütün olarak algılamak ve müziği uyum içerisinde bir bütün olarak icra edebilmek ile ilgilidir.

Sims (1990, s.38-42)'e göre, müziği öğrenirken, deneyimlerken ve geliştirirken müziği iyi dinleyebilmek en temel unsurdur ve dikkatli müzik dinleyicileri yetiştirebilmek müzik eğitiminin önemli hedeflerinden biridir. Cavner ve Gould (2003, s.19-25)'a göre de müziği dinleme sadece müziği öğrenmenin önemli bir parçası olarak kalmaz, ayrıca bütün müzikal ifadelerin oluşabilmesi için temel bir etkidir. Kinslow (1995, s.15)'a göre ise, müziksel algılama müzik dinlemekle bağlantılıdır; fakat müziği dinlemenin yanında müziği analiz etmeyi, düşünmeyi, değerlendirmeyi ve hissetmeyi de içeren karmaşık bir aktivitedir.

Müzikal ifadeyi oluşturan kavramların hepsini tanımak, uygulamak ve çalışılan etüdün/eserin müzikal görünümünü doğru biçimde ortaya çıkarmak klasik gitar eğitiminin hedeflerinden olmalıdır. Şen (2001)'e göre, kişilerin çalgılarını çalarlarken müzikal davranabilmeleri için çok katmanlı müzikal performans sürecini ve bu sürecin farklı öğelerini doğru düzenlemeleri gerekmektedir (akt. Okay, 2011, s.3).

Literatürde “dinamik” olarak adlandırılan nüans kavramı, üretilen sesin şiddetini (*gürlüğünü*) belirtir. Ayrıca, sesin rengini, ifade biçimini ve etüd/eser içindeki tempo değişimlerini belirtmek için farklı işaret ve terimler kullanılır. Müziğin anlam kazanması ve gereken bir ifade ile seslendirilebilmesi için, etüdün/eserin müzikal yapısının tarifine yönelik yazılı notasyon üzerinde sunulan bilginin varlığı ve doğruluğu son derece önemlidir. Bu nedenle müzikal ifadeyi belirten terim ve işaretler müziğin yapısına ve akışına uygun olarak gerekli yerlerde ve belirgin şekilde sunulmalıdır. Dolayısıyla çalışılan etüdün/eserin müzikal yapısı dikkatli şekilde incelenmeli, notasyon üzerinde eksik olduğu düşünülen tüm işaretlemeler öğrenci ve öğretmen arasındaki fikir alışverişi sonucunda öğrenci tarafından yapılmalıdır.

Nüans dereceleri çoğu bestecinin eserinde açıkça gösterilmekle beraber, bazılarında da gizlidir ya da müzikçinin isteğine bırakılmıştır. Besteci bütün nüansları yazsa bile, duyduklarının tümünü kâğıt üzerinde

belirtmesi olanaksızdır. Bu olanaksızlık, ifadede her ne kadar özgürlük sağlıyorsa da, bunları stile göre ve en doğal ifadenin gereklerine uyararak kullanması gerekir (Fenmen, 1997, s.23). Dolayısıyla öğrencinin, etüdün/eserin müzikal yapısını daha iyi anlaması, müziği algılaması ve ayrıca müzikal düşünce yaratma (*yorumlama*) becerisinin gelişimine de katkı sağlaması için, etüdün/eserin öğretmen tarafından gerçekleştirilen icrasının yanı sıra birbirinden farklı nitelikte performans örnekleri de dinletilmeli, bu örnekler müzikal açıdan incelenmeli ve en önemlisi öğrenci kendi çalışımı kaydederek dinlemelidir.

Ercan (2003, s.214), dikkatli bir şekilde müzik dinlemenin müzikalite kavramının gelişmesine katkı sağlayan en önemli faktörlerden biri olduğunu; bu nedenle ilk derslerden itibaren öğrencilere ürettikleri sesleri ve kendi çalışmalarını eleştirel bir kulakla dinlemelerinin öğretilmesi gerektiğini belirtmiştir. Benzer şekilde Swanwick (2003, s.47), müzikal performansın geliştirilmesinde bireylerin icralarına yönelik denetçi rolü oynamalarını ve çalışmalarında estetik ihtimalleri bir dinleyici duyarlılığı ile değerlendirmeleri gerektiğini vurgulamaktadır.

Etüdün/eserin müzikal yapısını ortaya çıkarmaya çalışmak teknik gelişimi de doğrudan etkilemektedir. Ryan (1991, s.55)'a göre, tellere dokunurken ya da tellere vururken uygulanacak gerilim çok az ya da çok fazla olmamalıdır. Elmas (2003, s.93-94)'a göre, çok sesli bir parçanın çalınması esnasında iki elin parmaklarına da büyük görevler düşmektedir. Sol el parmakları bazen basılı kalmakta, bazen de hareket etmekte ve sap üzerinde pozisyonlara göre ritmi aksatmadan yerini bulmak zorunda kalmaktadır. Bu arada da sağ el parmaklarının vuruş gücü ayarlanarak çok seslilik içerisinde bazı notaların ön plana çıkıp bazılarının geride kalması dengelenmektedir.

Klasik gitarda ton/reng üretmek ve ses şiddetini ayarlamak sağ elin görevidir. Kısaca; müziği sağ el yapar. Sol el ise her zaman minimum seviyede bir güç kullanımı ile teli/telleri perdeye yaslamakla görevlidir. Bu durum iki el arasındaki güç dengesini değişken kılmaktadır. Bunun anlamı, aynı anda iki el için simetrik yapıda bir güç kullanımının söz konusu olmadığıdır. Müzikal yapının ortaya çıkarılmaya çalışılması ise devinimsel ve özellikle dokunsal açıdan bu hissin kavranmasında etkin bir rol oynar.

## SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Bir müzik aleti çalmak en karmaşık insan faaliyetlerinden biridir. Bu faaliyet sırasında irade, dikkat, duyu, algı, düşünme, hafıza, hayal gibi yüksek düzeydeki fiziksel ve zihinsel süreçlerin kusursuz işlemesi; fizik-

sel hareketlerde incelik ve uyum son derece önemlidir (Gasimova, 2010, s.99). Snyder (1997, s.165-171)'a göre, müzik çok-tarzlı bir etkinliktir; çünkü zekânın birçok türünü harekete geçirir; görsel, işitsel ve devinimsel duyuları bütünleştirir ve hatırlama, seçici dinleme ve örüntüleri bulma becerilerini geliştirmeye katkıda bulunur.

Özetle, klasik gitar çalmak; perdeleri/telleri seçmek, parmakları hareket ettirmek ve çaldığını dinlemek gibi birçok işi aynı anda yapabilmeyi gerektiren fiziksel ve aynı zamanda zihinsel bir aktivitedir. Palmer ve Mayer (2000, s.63)'e göre, üst düzeydeki bir psikomotor becerinin yerine getirilmesi, bilişsel yeterliliğinin de üst seviyede gösterilmesiyle mümkündür ve dolayısıyla hareketlerdeki bilişsel planlar yüksek düzeylerdeki bireysel beceriler için gereklidir.

Öğrencinin, kendi psikomotor beceri öğrenme süreçlerini denetleyebilmesi ve daha nitelikli bir öğrenme için bu süreçleri yeniden düzenleyerek daha etkili kullanabilmesi, üstbilişsel beceriler ve öz-düzenleme becerileri gibi zihinsel süreçlerini etkinleştirmeye yönelik düşüncelerini de gerekli kılar. Kolb (1984, s.81-250)'a göre, bireyin deneyimleri, yüksek seviye düşünme yetileriyle birlikte yeni deneyimlere yol açmaktadır. Bu bağlamda öğrenme, edinilmiş deneyimlerle başlamakta ve bu deneyimler kavramlar ve genellemelerle özümsemekle yeni deneyimlere dönüşmektedir. Bu modelde temel olarak iki unsur göze çarpmaktadır, algılama ve sürece sokma. Algılama; gözlemlerin, hislerin ve kavramlaştırmanın birlikte çalışmasından ortaya çıkmaktadır. Sürece sokma da ise seyretme ve yapma ön plandadır.

Algısal öğrenme stilleri temelde görsel, işitsel ve devinimsel/dokunsal olmak üzere farklı açılardan gruplandırılmış olmakla birlikte, yapılan araştırmalar bireyin öncelikli olarak kullanmayı tercih ettiği bir algısal öğrenme stili ile birlikte bir başka stile de sahip olabileceğini ve bu stillerin her birinin, aktarılan bilginin niteliğine göre birey tarafından farklı seviyelerde kullanılabileceğini göstermektedir.

Fleming (1995, s.308-313), Kolb'un modelinden hareketle, görsel (*visual-V*), işitsel (*aural-A*), kinestetik (*kinesthetic-K*) ve oku/yaz (*read/writer-R*) gruplarını tanımlamış, iki veya daha fazla öğrenme stiline sahip olan bireyleri ise çok-tarzlı olarak kabul etmiştir. Bu tanımlara göre; öğrenme tarzı görsel olan bireyler resimler, videolar, diyagramlar ve benzeri görsel teknikler yardımıyla daha iyi öğrenirler. Öte yandan işitsel duyuları yardımıyla daha iyi öğrenen bireyler en iyi dinleyerek öğrenenlerdir. Yazılı bir metinden öğrenmeyi veya not tutarak çalışmayı tercih eden grup oku/yaz grubudur. Kinestetik (*devinimse/dokunsal*) öğrenme tarzına sahip

bireyler ise, en iyi uygulamaya dayalı yollarla öğrenirler. Bu gruplardan herhangi birini ağırlıklı olarak kullanmak yerine birden fazla stili birlikte kullananlar ise çok-tarzlı öğrenenlerdir.

Öğrenme stillerinin belirlenmesi ve öğrenme stillerine dayalı eğitim-öğretim ortamlarının öğrenme üzerindeki etkisini incelemeye yönelik yapılan araştırmalara bakıldığında; Grasha (1996, s.172), öğrenme stilleri dikkate alınarak hazırlanan bir öğrenme ortamının öğrencilerin daha az baskın olan öğrenme stilini/stillerini geliştirebilmelerine yardımcı olacağı görüşünü savunmaktadır. Benzer şekilde Sarasin (1998, s.38), öğrencilerin daha az tercih ettikleri öğrenme stilini/stillerini güçlendiren ders ortamlarının onların bakış açılarını geliştirmelerine, öğrenme ve algılamada çok yönlü olmalarına dolayısıyla gerçek dünyanın gereklerine daha kolay ve daha çabuk adapte olmalarına yardımcı olabileceğini belirtmiştir.

Klasik gitarda çalışılan etüdün/eserin içerdiği teknik ve müzikal kavramların bilişsel, duyuşsal ve psikomotor alanlarda öğrenilmesi, bireyin gerçekleştirilen eğitim yaşantılarını etkin şekilde algılayabilmesine bağlıdır. Klasik gitar çalmaya ilişkin teknik ve müzikal bilgi ve becerilerin kazandırılmasına yönelik uygulanan öğretim etkinliklerinin, görsel, işitsel ve devinimsel/dokunsal yollarla öğrenmeleri gerekli kılması sayesinde öğrencilerin algılamada çok yönlü olmalarına yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Sonuç olarak, klasik gitarda etüt/eser çalışma sürecinde, gereken teknik ve müzikal bilgi ve becerilerin kazanılmasına yönelik ihtiyaç duyulan bilginin algısal açıdan sadece kendine özgü yollarla aktarılabilmesi ve öğrenilebileceği gerçeğinden hareketle, söz konusu algısal öğrenme boyutlarının tümünü içinde barındıran ve çeşitli materyallerle zenginleştirilmiş öğrenme ortamları yaratılmalıdır.

## KAYNAKÇA

1. Cavner, D., & Gould, E. (2003). Whole language and music-listening instruction: part 2 of 2. *Music Educators Journal* (Vol.8, No.5, pp.19-25). Reston: The National Association for Music Education.
2. Çerçioğlu, A. (1985). *Evrensel müzik sözlüğü*. Ankara: Başkent Müzik Evi.
3. Elmas, Y. (2003). *Sorularla gitar*, (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
4. Ercan, N. (2003). Piyano eğitiminde müzikalite kavramının kazandırılması açısından genel yaklaşımlar. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu içinde* (s.212-214). Malatya: İnönü Üniversitesi.
5. Erden, M., ve Akman, Y. (2012). *Eğitim psikolojisi*, (20. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
6. Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin el kitabı*, (2. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
7. Fidan, N. (1996). *Okulda öğrenme ve öğretme*, (1. Baskı). Ankara: Alkım Yayınevi.
8. Fleming, N. D. (1995). I'm different; not dumb. Modes of presentation (VARK) in the tertiary classroom. In A. Zelmer (Ed.), *Research and Development in Higher Education, Proceedings of the 1995 Annual Conference of the Higher Education and Research Development Society of Australasia (HERDSA)*, (Vol.18, pp.308-313).
9. Gasimova, T. (2010). Piyano öğrenme ve öğretme teknikleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (Sayı.25, s.99-106).
10. Grasha, A. F. (1996). *Teaching with style: A practical guide to enhancing learning by understanding teaching and learning styles*. Pittsburgh: Alliance Publishers.
11. Jorgensen, H. (2000). Student learning in higher instrumental education: who is responsible? *British Journal of Music Education* (Vol.17, No.1, pp.67-77).
12. Kinslow, J. A. (1995). *The use of mental imagery in the teaching and learning of music: A naturalistic study in an elementary school setting*. Unpublished doctoral dissertation, Temple University, USA.
13. Kolb, D. A. (1984). *Experience as the source of learning and development*. Englewood Cliffs: NJ, Prentice Hall.
14. Macleod, M., Bowden, R., Bevan, N., & Curson, I. (1997). The music performance measurement method. *Journal of Behavior and Information Technology* (Vol.16, No.4/5, pp.279-293).



15. Mishra, J. (2007). Correlating musical memorization styles and perceptual learning modalities. *Visions of Research in Music Education* (Vol.9-10, pp.1-19).
16. Okay, H. H. (2011). Eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı yaylı çalgı eğitiminde şarkımsı çalışa bağlı olarak müzikal ifadenin geliştirilmesi. Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
17. Özkanoğlu, R. U. (2006). Heitor Villa-Lobos Gitar Konçertosu'nun analizi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
18. Palmer, C., & Mayer, K. R. (2000). Conceptual and motor learning in music performance. *Psychological Science* (Vol.11, No.1, pp.63-68).
19. Pirgon, Y. (2010). Piyano eğitiminde bilinçli çalışma teknikleri. *E-Journal of New World Sciences Academy* (Vol.5, No.4, pp.212-221).
20. Rickey, E. L. (2004). An investigation to observe the effects of learning style on memorization approaches used by university group piano students when memorizing piano literature. Unpublished doctoral dissertation, Ball State University, Indiana.
21. Ryan, L. F. (1991). *The natural classical guitar: The principles of effortless playing*. USA: The Bold Strummer, Ltd.
22. Sarasin, L. C. (1998). *Learning style perspectives: Impact in the classroom*. Madison, WI: Atwood Publishing.
23. Sims, W. L. (1990). Sound approaches to elementary music listening. *Music Educators Journal* (Vol.77, No.4, pp.38-42). Reston: The National Association for Music Education.
24. Snyder, S. (1997). Developing musical intelligence: Why and how. *Early Childhood Education Journal* (Vol.24, No.3, pp.165-171).
25. Swanwick, K. (2003). *A basis for music education*. Taylor & Francis e-Library.
26. şen, S. B. (2002). *Piyano tekniğinin biyomekanik temeli*, (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
27. şenoğlu, C. Ö., ve Yıldız, G. (2008). Klasik gitar eğitiminin boyutları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* (Sayı.8, s.115-133).
28. Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi*, (3. Basım). Ankara: Evrensel Müzik Evi.
29. Yokuş, T. (2009). Gitar eğitiminde üstbilişsel becerilerin geliştirilmesine yönelik etkinliklerin performans başarısına etkisi. Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
30. Yokuş, H., ve Yokuş, T. (2010). *Müzik ve çalgı öğrenimi için strateji rehberi I. Öğrenme stratejileri*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.



# Bölüm 3

## DUYGU VE DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA ANIT HEYKEL: KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE SINIFLANDIRMA



*Bülent Oral<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Karabük, bulental7@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-1247-4679



## 1. GİRİŞ

Kentlerin ortaya çıkması ile birlikte insan, ortak bir yaşam alanı oluşturarak günümüze değin süregelen kültürel hayatın temelini atmıştır. Bu kültürel yaşamın gelişimine başlangıçta katkı sağlayan değerler; beslenme, korunma ve barınma gibi ortak amaçlar ile ortak bir inanç ve ortak bir lider idi. İnsanlar edindikleri bu değerleri ortaklaştırmak, korumak ve sembol olarak kullanmak ihtiyacı duymuş; buna paralel olarak din için tapınak veya heykel, kral için saray veya heykeli, beslenme, barınma ve korunma için savunma duvarları veya askeri güç oluşturmuşlardır. Özellikle Antik Çağ bu yönde büyük gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Antik Yunan'da askeri zaferler, törensel şenlikler ve dinsel ayinler için yapılan mimari yapılar ile heykeller bir arada çeşitlilik göstermekteydi. Kentlerin merkezini belirleyen agoraların etrafında şekillenen mimari ile heykelin ilişkisi bunun açık bir göstergesidir. Bununla beraber Antik Çağ'daki anıtsal heykellerden nitelikli olanlarının Antik Mısır'da dinsel içerikli anıt niteliğindeki heykeller şeklinde ve özellikle mimarının bir parçası olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Antik Roma ise günümüz anıt heykel kültürünün temeli sayılabilecek daha somut gelişmeleri ortaya koymuştur. Dolayısıyla Mezopotamya, Mısır ve Anadolu'daki topluluklarda dini nitelikte kamusal alanlar, Antik Yunan'da hem dini hem de sosyal nitelikte kamusal alanlar, Roma'da ise çoğunlukla siyasal nitelikte kamusal alanlar daha görünür olmuştur. Gombrich, Romalıların zaferlerini övünerek sergilemek ve askeri seferlerinin öykülerini anlatmak için kamusal alanda anıt sütunlar yaptıklarını ifade eder (2013: 121, 122). Bunlardan günümüze de ulaşan en bilineni M.Ö. 114 tarihinde tamamlanan Traianus/Trajanus Sütunu'dur (Winckelmann, 2012: 313, 314). Devamında “anıt heykelin kamusal mekânda yer almasıyla, mekânda tasarım ögesi olmasının ilk kez 16. yüzyılın başlarında Michelangelo'nun Roma'daki Campidoglio Meydanı düzenlemesinde, Marcus Aurelius heykelini meydanı organize eden bir unsur olarak” kullanılmasıyla başladığı söylenebilir (Krauss, 2002: 104; Tanyeli, 2000: 121, 122). 19. Yüzyılda ise anıt heykelde dönüşümün daha görünür olduğu gelişmeler yaşanmıştır. Dönemin heykeltıraşlarından Auguste Rodin, geçmişte yaşanan bir olaya atfen Calais Kenti'nde bir anıt tasarlamıştır. *Calais Eşrafları/Burjuvaları* adlı bu anıt, günümüzde kentin merkezinde yer almaktadır. Turani, anıtın yenilikçiliğini heykel sanatı tarihinde ilk kez anı yaşatan bir anıt halkın içinde yer almıştır. Yani bu anıt herhangi bir şeyin tasviri değildi, bir yaşam öyküsü gibiydi şeklinde açıklar (1979: 469). Bunun yanı sıra ilk soyutlama örneği niteliğinde ifade edebileceğimiz Constantin Brancusi'nin *Sonsuz Sütun* adlı yapıtı ise figüratif akım-

lara zıt, yalın ve ileri derece soyutlamanın görüldüğü bir anıt olarak dikkat çekicidir (Lynton, 1982: 49; Mitter, 2013: 159). Bu şekilde Orta Çağ ve Yeni Çağ boyunca etkisini sürdüren Roma anıt kültürü, Yakın Çağ'da Amerika'ya ve Ortadoğu'ya yayılıp çeşitlenerek günümüze ulaşmıştır.

Ülkemizde ise anıt heykel kültürü Osmanlı Batılılaşma Dönemi'ndeki gelişmelerle başlamıştır. Türk Sanatı'nda Batılı anlamda heykel sanatının gelişimi için Tanzimat Dönemi'ni beklemek gerekmiştir (Renda, 2002: 140; Giray, 1999: 491). Osmanlı Devleti'nde anıtsal niteliğe sahip yapılar genellikle şehir meydanlarındaki saat kuleleri ve çeşmelerdir. Bu dönem boyunca meydanları belirleyen bir diğer unsur ise büyük külliyeye kuruluşuna sahip camilerdir. Lale Devri sonrasında padişahlar için heykel niteliğinde sayılabilecek nişan taşları dikilmiş, yapıların dış duvarlarında, bahçe ve bulvarlarda hayvan figürleri yer almıştır. Kent meydanlarına dikilen saat kuleleri ile mimari unsurlarda figür yoktur ancak bunlar, anıt kavramının yerleştiğini gösteren önemli örneklerdir (Renda, 2002: 142). Osmanlı toplumunda anıt heykelle yaklaşım biçimi, yalnızca figüratif konulu öğelere karşı olmakla kalmaz aynı zamanda anıtın işlevi konusunda da sınır koyan bir bakış ortaya koyar (Akyürek, 2010: 148). Anıta bakış açısındaki bu sorun 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kurulan heykel bölümünün ilk adının *Oymacılık* şeklinde kaydedilmesinde de görülür (Cezar, 1986: 84). Bunda uzun süre İslam'da olduğu varsayılan heykelle ilişkin olumsuz yargıların etkisi büyüktür.

Bu dönemde mimari anıtlardan figürlü anıt heykellere geçiş de kolay olmamıştır. Bunun en somut örneği mimari bir anıt olan Abide-i Hürriyet'in özelliklerinde görülür (Sözen, 1973: 10). Osmanlı Batılılaşma Dönemi'nde şehrin önemli noktalarına Batılı tarzda anıt dikilmesinin ilk örneği sayılabilecek bu anıt, 31 Mart Vakası olarak bilinen tarihi olayın bastırılması sonucu meydana dikilmiştir (Renda, 2002: 142). Abide-i Hürriyet Anıtı, Osmanlı toplumunun simgesel olarak anıtlara hazır olmadığı veya yabancı olduğu algısının sürdüğü bir dönemde inşa edilmiş olsa da güçlü sembolik içeriği ile İslam dönemi Türk toplumu için anıt heykel kültüründe bir milat kabul edilebilir.

Osmanlı Dönemi boyunca kamusal alana yapılmış bilinen figürlü tek anıt Hafik'e diktirilen Osman Gazi büstüdür. Bir sütun üzerine yerleştirilen büst, o dönemde heykelle yüklenen sorunlu yorumlardan doğan tartışmalar üzerine -yapıldığı şehrin geleneksel öğretilere güçlü bir şekilde bağlı olmasının da etkisiyle- 1936-37 yılında kaldırılmıştır (Elibal, 1973: 47; Renda, 2002: 143). Büstün kaldırılmasına giden sürecin, heykel ve resim gibi güzel sanatlar alanlarına dair düşünceleri bilinen ve

bu alana büyük bir önem atfeden Mustafa Kemal Atatürk'ün yaşadığı dönemde ve Cumhuriyet'in ilanı sonrası gerçekleşmesi de ayrıca dikkat çekicidir (Elibal, 1973: 25, 41, 42, 49, 50; Şanlıer, 2003: 105, 107, 113). Aslında, yaşanan bu gelişmeler Osmanlı Devleti'nin son döneminde bile süren anıtların mimari nitelikte ve figürsüz gerçekleştirilmesindeki kaygıyı açıklamaktadır. Heykele karşı oluşan mesafeli bu duruş Cumhuriyet öncesinde zayıflamaya başlamış, Cumhuriyet'in ilanı ile beraber etkisini yitirmiş, günümüzde ise anıt heykel, toplumun büyük çoğunluğu tarafından oldukça kanıksanmıştır. Böylece Modern Cumhuriyet ile birlikte geleneksel uygulamalar yerini meydanları belirleyen ve geçmişi Antik Roma'ya dayanan anıt heykellere bırakmıştır.

Ülkemizde siyasi liderin kentsel mekânda yani kamusal alanda temsili, Atatürk konulu anıtlar ile gerçekleşmiştir (Berk ve Gezer, 1973: 14; Elibal, 1973: 192-224; Gezer, 1984: 85, 91; Gür, 2001, 156-164; Kedik, 2012: 87; Tekiner, 2014; Osma, 2003: 23; Öndin, 2003: 153; Yeşilkaya, 2002: 149, 152; Yaman, 2002: 157). Buna paralel olarak Cumhuriyet Dönemi'nin yeni kent anlayışı içinde parklar ve meydanlar, kamusal yaşamın önemli merkezleri olarak ortaya çıkmış; söz konusu alanlara Kurtuluş Savaşı'nın ve Cumhuriyet ilkelerinin birer göstergesi olarak anıt heykeller inşa edilmiştir. Böylece Cumhuriyet ile birlikte heykel kurumsallaşmıştır. Anıt heykel kültürü özellikle Atatürk heykelleri ile birlikte nicelik olarak Türk Heykel Sanatı'nda öne çıkmıştır.

Heykel disiplininin bir ürünü olarak anıt; bir olayın, kişinin ya da kişilerin anısına adanmış olsun veya olmasın, kentsel mekânda yer alan her türden yapıtı genellemektedir. “Anıtlar bulunduğu mekânı tanımlama, kültürler arası bir kaynaştırma ögesi olma ve daha önemlisi sınır koyucu öge olarak bulunduğu yere ve genel olarak topluma kimlik kazandırma gibi işlevlere sahiptirler.” (Tekiner, 2014: 17). Riegl, *Modern Anıt Kültü* başlıklı yazısında anıtı şu şekilde tanımlamaktadır: “Anıt, en eski ve özgün anlamıyla insanın tek başına yaptığı işleri veya gösterdiği hünnerleri (veya bunların bir karışımını) özellikle gelecek kuşakların zihninde canlı tutmak amacıyla inşa ettiği eserdir.” (2015: 49). Devamında da sanat anıtları ve tarihi anıtlar tanımlamasını *tarihi değeri, anımsatma değeri, güncel değeri, eskilik değeri ve sanat değeri* kavramları içinde açarak, amaçlanmış ve amaçlanmamış anıt kavramlarını ortaya atar (Riegl, 2015). Kuban da Riegl'in düşüncelerine paralellik gösteren açıklamalarında anıtları, tarihi içerikli ve çağdaş diye ikiye ayırmaktadır. Gerçek anıtı, kendi çağıyla değil kendinden sonrakilerle yaşayan şekilde açıklamaktadır. Bunu da şöyle örneklendirmektedir: “Yani ‘bir anıt yapıyoruz’ denildiğinde, gelecekte simge olması arzulanan yapısal

bir şey kastedilir.” (1973: 6). Ayrıca Kuban, anıtı simgesel niteliğiyle de iki başlıkta ele almıştır; “1. Anıtın baştan saptanan amacına uygun bir simgeleşme 2. Anıtın kendine özgü estetik ve *emotional* içeriğinin ortaya çıkardığı simgeleşme.” (1973: 6).

Modern Türkçe’de anıt sözcüğünün kullanılmasını önerenler, sözcüğü anmak fiiline bağlamışlardır. Anıt çoğunlukla bir olay ya da kişinin hatırlanması amacıyla gerçekleştirilen yapıt anlamında kullanılmıştır. Buna karşılık Osmanlıca’daki *abide* sözcüğü ise *sonsuz*, *ebedi*, *anıt* anlamında kullanılmaktaydı. Benzer şekilde bütün Romen dillerinde kullanılan ve İngilizce’ye de geçmiş olan *monument* sözcüğü de Latince *monere* kökünden gelmektedir (Çağbayır, 2017: 45, 272; Devellioğlu, 2015: 5; Doğan, 2011: 4, 75; Eren, Gözaydın, Parlanır, Tekin ve Zülfikar, 1988: 2, 70; Kanar, 2017: 5; Kuban, 1973: 5; Özön, 2005: 4). Türkçe’deki *anıt* sözcüğü Osmanlıca’daki *abide* sözcüğünü de aşarak anıyı sonsuzlaştıran bir anlamı da kapsamaktadır (Kuban, 1973: 5).

Türkçe’de anıt sözcüğü “büyük ve önemli olayı gelecek kuşaklara tarih boyunca anlatmak için meydana getirilen, göze çarpacak büyüklükte simge niteliğinde yapı.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2020) şeklinde de tanımlanmıştır. Bu tanım günümüz anıt anlayışı içinde tartışılabilir nitelikler taşımaktadır. Günümüz insanı yalnız bir olaya dayalı olarak değil, sürekli anımsamak, anımsatmak ihtiyacı duyduğu her şeyi simgelemek istemektedir. Anıt, zaman içinde sınırları daha geniş bir simge değerine ulaşmıştır (Sözen, 1973: 7). Dilimizdeki anıt kelimesinin karşılığı olarak İngilizce’de *monument*, *monumental*, *memorial*, *memory* ve *sculpture* kelimeleri kullanılmaktadır. *Monument*; *abide*, anıt, mezar taşı, eser, olağanüstü eser, dev yapıt anlamlarında kullanılırken, *monumental*; anıtsal, heybetli, çok büyük anlamlarında, *memorial*; hatırlatıcı, hatıra tutulmuş, anıt anlamlarında, *memory*; hafıza, hatırlanan şey, hatıra, andaç sözcüklerine karşılık olarak ve *sculpture* ise heykel, heykelcilik, heykeltraşlık, yontuculuk, yontu, heykel sanatı kelimelerinin yerine kullanılmaktadır (Avery, Bezmez, Edmonds ve Yaylalı, 1991: 951, 634, 613, 870; Bayram, Çankaya ve Jones, 2014: 482, 332, 446). Anıt, Almanca’da ise *Ehren*, *Ehrenmal*, *Mahnmal*, *Denkmal* gibi kavramlar ile tanımlanmıştır. Bu kavramlardan *Ehren*; onur duyulması anlamında, *Ehrenmal*; anıt, anıt mezar anlamında, *Mahnmal*; anı niteliğinde hatırlanan anlamında, *Denkmal* ise düşünme, yas tutma, acıyla hatırlama anlamında kullanılmıştır (Wendt, 1993: 19, 40, 820, 681, 692).

Heykel sözcüğü ise eski Türkçe’de *bediz* kavramıyla ifade edilmiştir (Çağbayır, 2017: 620; Tekin, 1998). Orhun Abideleri’nde geçen bu keli-



menin yerine modern Türkçe’de *yontu* kelimesi kullanılmaktadır. *Yontu*, İngilizce’de *statue* sözcüğüne karşılık gelmektedir (Bayram, vd., 2014: 482; Çağbayır, 2017: 620, 6431; Doğan, 2011: 1854; Eren, vd., 1988: 638). 20. Yüzyılda anlamı genişlemeye başlayan heykel, öncesinde daha çok içeriğinde figürlerin işlendiği sanat örnekleri için kullanılan bir kavram olarak bilinmekteydi. Bu geçiş süreci içinde yaşayan Auguste Rodin, heykeli “boşlukta girinti ve çıkıntı yaratma sanatı.” (Yılmaz, 2006: 14) olarak ifade etmiştir. Ancak her ne kadar Rodin bir boşluğu yeniden tanımlama şeklinde ifade etmiş olsa da heykel, doğal ortamında var olan kütlelerin tam da bulunduğu yerde işlenerek bir biçime dönüştürülmesi şeklinde de ortaya çıkar. Apa ise heykelin tanımına yönelik getirilen açıklamalardaki çeşitliliğin kavrama karşı çekinceler yarattığını belirtmekte, buna örnek olarak da güncel sanat etkinlikleri içinde yer alan birçok sanatçının -Daniel Buren, Joseph Beuys gibi birkaçı hariç- yapıtlarına/işlerine heykel denilmesinden rahatsız olduklarını bile söylemektedir (2002: 133). Bu rahatsızlığın temel nedeni sanatçının derinlikli, yer yer karmaşık, özgün bir düşüncenin ürünü iddiasıyla gerçekleştirdiği yapıtının, tarih boyunca basit bir canlı tasvirini gösteren insan veya hayvan figürlü betimlemeleri tarif eden kavramla ifade edilmesidir. Heykel kavramı, tarih boyunca insan veya hayvan figürlerini tanımlamak için kullanılırken günümüzde malzemesi ve biçimi her ne olursa olsun üç boyutlu unsurlar için de kullanılmaktadır.

Krauss, heykelin tanımını genişleterek, heykel mantığının anıt mantığından ayrılamaz olduğunu belirtir ve buna bağlı olarak heykeli, anma işlevi gören bir temsil olarak tanımlar (2002: 104). Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren ortaya çıkan yapıtlara bakıldığında heykelin kesin olarak *no mand’s land’e* girmiş olduğunu söyleyen Krauss, “bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan şey heykeldi.” (2002: 105) demektedir. Ayrıca Krauss 1990’lı yıllardan itibaren şaşırtıcı şeylere heykel denilmeye başladığını da belirtir (2002: 103).

Yasa Yaman ise, anıt ve heykel kavramlarını temelde ayrı kullanmış, heykel formu şeklinde değerlendirilecek olanları yaygın şekliyle anıt heykel olarak ifade etmiştir (2011: 70, 72, 87, 88). Yasa Yaman 20. Yüzyılın ortalarında sanatçıların ve sanat çevrelerinin anıt ve heykel kavramlarına bakışı birbirinden bağımsızdır yönündeki açıklamasını Zühtü Müridoğlu’nun kendisine yöneltilen bazı soruları yanıtlarken heykeli soyuta, soyutlamalara açık ve evrensel bir bağlamda tanımladığı, anlatımcı, figüratif ve ulusal bir değer olarak gösterdiği yönündeki açıklamalarına dayandırır (2002: 160, 161). Bir anıta yaklaşım biçimi olarak

bu perspektif, günümüzde nicel olarak varlığını korumaktadır. Ancak sanatçıların ve sanat eleştirmenlerinin düşünsel yaklaşımlarını da kapsayan uygulamalar neticesinde 20. Yüzyılın sonlarından itibaren anıta yaklaşım biçimi yeni perspektifler de kazanmıştır. Bu dönemden sonra soyutlama, heykel sanatında karşılık bulmuş ve böylece figür dışındaki unsurları içeren anlatımlara sahip kompozisyonlar da heykel türü içinde değerlendirilmiştir. Anıt heykelde de benzerlikten bahsedilebiliriz.

Anıt heykel kavramı dilimizde bir kişi ya da olaya ilişkin herhangi bir sanat türünde yapılan unsurlar için de kullanılmaktadır. Genellikle anısını saygıyla yaşatmak, hatırlamak, hatırlatmak ve korumak anlamlarında şekillenmiştir. Ayrıca kavram başta sanat tarihi olmak üzere arkeoloji ve tarih araştırmalarında birkaç farklı şekilde kullanılarak özelleştirilmiştir. Bunlar; *anıt mezar*, *kentsel anıt*, *anıt mimari* ve *anıt heykel*dir. Anıt, anıt heykel kavramını da kapsayan bir terimdir. Bu terim herhangi bir mimari yapıyı da kastedebilir. Günümüzde ülkemizin bütün kentlerinde meydanları tamamlayan anıt türünde heykellerle karşılaşmak mümkündür. Anıt heykel kültürü insanın şehirleşme serüveni ile ortaya çıkmış bir sanat ürünüdür. Kentlerin ortaya çıkışı ile şekillenen kamuoyu; dini, sosyal ve siyasal duygu ve düşüncelerin ifadesi olan anıtlar ortaya çıkarmıştır. Anıt heykelin günümüzde edindiği yeri belirleyen unsurlardan ilki yerleşik ortak bir ülkeye sahip topluluk veya kamuoyu, diğeri anıtın gerçekleştirme amacı ile ilişkili duygu ve düşünceler, sonuncusu ise anıtın yapımında ihtiyaç duyulan nesnelere. Anıt heykel; bir ya da birkaç duygu, düşünce veya amaç için gerçekleştirilmiş anlamsal boyutta güçlü işlevsel yönü olmakla birlikte, kullanım açısından bir fonksiyonu olmayan, genellikle kentlerin merkezi noktalarına veya çeşitli kuruluşların peyzajlarına yaptırılmış belirli bir ağırlığı olan üç boyutlu nesnelere.

Çeşitli araştırmacıların anıt heykel konulu çalışmalarında detaylı bir sınıflandırmaya gitmeden doğrudan araştırma konularına odaklı bazı tekil kavramlar kullandıkları görülmektedir. Kullanılan kavramlardan en yaygın olanı *savaş anıtları* terimidir (Gill and Machin 2013; Heiko 2008: 5-28; Koselleck, 2002: 285-326; Atalay, 2018: 1501). Bunun dışında *hafıza mekânları*, *anma veya anı mekânları* kavramları da kullanılır (Atalay, 2018: 1502; Korkmaz, 2020: 54; Parmaksız, 2019: 17; Polat, 2019: 55; Suda, 2017: 29-58; Tuğrul, 2014: 16-33; Nora, 2006). Bunların yanı sıra *açık alan anıtları* kavramı da kullanılmaktadır (Öztürk Kurtaslan ve Hatipoğlu, 2011: 80). Öztürk Kurtaslan, meydanların insanlar arasındaki ilişkide kaynaştırıcı etkisini ifade ederken, meydanlardaki anıt heykelleri bu bağış güçlendiren unsurlar olarak görerek *kent mobil-*

yaları tabirini kullanır (2005: 215). Hamilton *zafer ve demokrasi anıtları* kavramlarını kullanarak, anıt heykel kavramını özelleştirir (2009: 102). Yasa Yaman; resim, heykel ve mimarinin bir arada kullanılması durumunu *bireşim sanatı* kavramı ile ifade eder (2011: 82). Polat, Postmodern dönem içinde kavramsal sanat ile ilişkili olarak *kavramsal anıt* terimini detaylandırmadan sadece kavram olarak kullanır (2019: 52). Kedik ise anıt heykelle “...bir buluşma noktası oluşturan, insanları bir araya getirip iletişim kurmalarına olanak sağlayan, ... ortak bir bellek yaratan, içinde yer aldığı mekânın, kentin, hatta ülkenin kimliğini oluşturan simgelere dönüşebilen oldukça güçlü nesnelere” (2011: 238) şeklinde genel bir tanım getirmektedir.

Anıt heykel zaman içinde elde ettiği konum, içerdiği anlam, kazandığı biçim ve yapıldığı malzeme bakımından çeşitlilik kazanmıştır. Bu çeşitlilik anıt heykelde bir sınıflandırmaya dönüşmemiştir. Bu çalışma, anıt heykelin gerçekleştirilme amacına etki eden duygu ve düşüncenin esas alındığı bir sınıflandırmayla birlikte kavramsal çerçeveyi ortaya koymak amaçındadır. Ülkemizde kentlerin belirli noktalarına, kamusal alanlara ve çeşitli kuruluşların peyzaj düzenlemelerine konumlandırılan anıt heykeller beş başlıkta incelenmiştir. Bunlar; 1- Övünç anıtı, 2- Yas anıtı, 3- Temsil anıtı, 4- Kavram anıtı ve 5- Tümleşik anıttır.

## 2. YAPIMINA ETKİ EDEN DUYGU VE DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA ANIT HEYKEL

### 2.1. Övünç Anıtı

Anıt heykeller içerisinde en fazla karşılaştığımız tür, övünç anıtıdır. Toplumsal düzeyde etkiye sahip gururla hatırlanan olaylar, yetenekleri ile elde ettikleri başarılarından dolayı öne çıkan veya siyasi, sosyal ve dini yaşamda övünmek amacıyla yüceltilen kişiler için kamusal alanda yaptırılan anıt heykellere, övünç anıtı denir. Ülkemizde bu tür anıtların en yaygın örnekleri Atatürk, Kurtuluş Savaşı ve Çanakkale Zaferi konulu anıtlardır. Bunlar dışında Fatih Sultan Mehmet, Seyit Onbaşı, Aşık Veyysel, Nasrettin Hoca, İsmet İnönü, Muharrem ve Nejat Ertaş gibi kişiler anısına gerçekleştirilen ve bu kişilerin sahip oldukları vasıfları, giyim kuşamlarını, kullandıkları nesnelere öne çıkaran anıtlar da vardır. Bu anıtlar çoğunlukla gurur duyulan başarılarla, hayranlık uyandıran yeteneklere karşı duyulan saygının bir ifadesi olarak yüceltme amacıyla yapılmıştır. Bununla beraber dini bir temsil gücüne sahip olduğu için çoğunlukla Hıristiyanlıkta ve Budizm gibi inançlarda kutsal görülen kişi veya unsurları saygıyla hatırlamak veya yüceltmek için yapılan anıtlar da bu başlık altında sınıflandırılabilir.

Hamilton, anıtlar aynı zamanda savaş sırasında bireysel olarak yapılan fedakarlıklar sonucunda gelişen toplumsal kurtuluşu simgelerler demektedir (2014: 103). Övünç anıtları yalnızca bir kişiyi ya da olayı yüceltme duygusuyla yapılmaz. Bunun yanı sıra belirli bir düşünce, din, ideoloji ve bunların ortaya çıkardığı değerleri övünçle ifade etmek, daima hatırd tutarak yüceltmek amacı için de yapılır. Örneğin Atatürk konulu övünç anıtlarındaki vurgu; Atatürk'ün bilgelik yönüne, askeri stratejist kimliğine, düşüncelerinin temsil bulduğu liderliğine, gençliği önemseyen şefkatli kişiliğine ve buna benzer özelliklerindedir. Cumhuriyet öncesinde ülkemizde figürsüz olarak yapılmış ilk anıt olan Abide-i Hürriyet, 31 Mart Vakası olarak bilinen olayın bastırılması sırasında hayatını kaybedenler anısına dikilmiştir. Anıt her ne kadar yaşamını kaybedenlerin anısına yapılmış olsa da anıtın yapımına etki eden temel duygu isyanın bastırılmasından duyulan memnuniyet, katkısı olanları yüceltme ve övünç ile anmadır. Dolayısıyla mimari karakterde olmakla beraber Abide-i Hürriyet Anıtı ülkemizde Cumhuriyet öncesinde yapılmış ilk övünç anıtıdır.

Cumhuriyet Dönemi'nin anıt heykel türündeki ilk örneği ise 1926 yılında İstanbul Sarayburnu'nda yapılan Atatürk Heykeli'dir (Özsezgin, 1986: 91; Şanlıer, 2003: 105, 107, 121). Bu anıt heykel, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde yapılan ve günümüze ulaşan ilk övünç anıtı olması yönüyle önemlidir. Bu türden anıtlara Ankara'daki Zafer Anıtı, Beşiktaş'taki Barbaros Hayrettin Paşa Anıtı, İstanbul Üniversitesi Yerleşkesi'nde yer alan Atatürk ve Gençlik Anıtı, Çanakkale Şehitleri Anıtı, Edirne'deki Mimar Sinan Anıtı, Havran'daki Seyit Onbaşı ve Atatürk Anıtı, Kastamonu Şehit Şerife Bacı Anıtı, Erzurum'daki Nenehatun Anıtı ile birçok kentte yer alan Kurtuluş Savaşı temalı anıtlar örneklerdir.

Örneğin; Ankara'daki Zafer Anıtı'nda Atatürk, askeri kıyafetler içinde ata binmiş muzaffer komutan kimliğinde aktarılmıştır. Yüksek kaidenin ön tarafındaki iki asker, görevleri başında betimlenirken arka cephede geleneksel kıyafetleri içinde genç bir Anadolu kadını cepheye omzunda mermi taşıyır şekilde tasvir edilmiştir. Böylece Kurtuluş Savaşı teması, gurur ve övünç duygularının ön planda olduğu anlatımcı kuramsal bir anlayışta işlenmiştir (Şekil 1).



Şekil 1. Zafer Anıtı, Heinrich Krippel, 1927 (B. Oral, 2020).

Ülkemiz dışında da sosyal, siyasi, dini veya askeri kimliğe sahip bu türden çok sayıda anıt örneği vardır. Moğolistan'ın başkenti Ulan Batur'da yer alan *Chingis Khaany Anıtı* (Cengiz Han), İspanya'nın başkenti Madrid'de yer alan *Michaeli de Cervantes Anıtı*, Fransa'nın başkenti Paris'te yer alan *Clemenceau Anıtı* (Şekil 2), Brezilya'nın Rio De Janeiro kentinde yer alan dünyanın yedi harikasından biri olarak da kabul edilen *Kurtarıcı İsa/ Cristo Redentor Heykeli*, Portekiz'deki *Santuاريو de Cristo Rei Heykeli* (Şekil 3), Japonya'daki *Ushiku Daibutsu Heykeli*



ile Çin'deki *Spring Temple Buddha* ve *Guan Yin Heykeli* ve benzerleri övünç anıtına örnektir.



Şekil 2. *Clemenceau Anıtı (Père la Victoire Monument)*, François Cogné, 1932 (B. Oral, 2019).



Şekil 3. Kurtarıcı İsa Heykeli (Cristo Redentor Monument), Paul Landowski ve Heitor Silva Costa, 1922-1931 (Wikipedia, 2019).

## 2.2. Yas Anıtı

Yas, bireyin veya toplumun karşı karşıya kaldığı dramatik şekilde sonuçlanan olaylar ve ölümler karşısında hissettikleri duygudur. Hem bireysel olarak hem de toplumsal düzeyde yaşanan dramatik olayların hafızalardan silinmesi kolay olmadığı gibi çoğu zaman istenen bir şey de değildir. Meydana gelen doğal bir afet, savaş, göç, soykırım, terör saldırısı, suikast veya buna benzer olayların sonucunda etkilenenleri yad etmek, olayın dramatik yönünü hatırlatmak ve bir daha yaşanmaması arzusunu içeren duyguyu yeni nesillere aktarmak düşüncesiyle kamu-

sal alanda yapılan anıt heykellere, yas anıtı denir. Bu türden anıtlara *Yalova 17 Ağustos 1999 Deprem Anıtı*, *Sarıkamuş Şehitleri Anıtı*, *Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı* (Oral, 2017: 223-232; Oral, 2017b: 126,127), Iğdır'daki *Ermeni Mezalimi Anıtı*, Eskişehir Odunpazarı'ndaki *Uğur Mumcu Anıtı* ve benzerleri örneklerdir.

Yas duygusunun anıtsal olarak ifade edilişi Antik Çağ'a kadar uzanır. Sanat, savaşların sonucunda kalanların duygularını, matemini yansıtmaya ilk defa bu dönemde başlamıştır. Yani ilk defa gerçek bir duyguyu yansıtan heykeltıraşlar eserlerin yüzlerindeki kederli, mutsuz görüntü ile halkın matemini tutmuşlardır. Bundan dolayı dönemin erken safhası bir nevi matem heykeltıraşlığıdır (Hakman, 2019: 4).

Antik Roma'dan Rönesans'a ve Modern Çağ'a değin özellikle ulusal, ideolojik, dini vb. etkenlerle ilişkili gerçekleşen acı ile sonlanan olaylar ve insan ölümlerinin anıtlaştırılmasında ölümün yüceltilmesi sıklıkla görülen bir olgudur. Ancak zamanla ölümün yüceltilmesi olgusundan ziyade acıyla sonlanan olayı gösteren anıtın önünde saygıyla hatırlama daha sık görülmektedir. Yani toplumlar; soykırımları, savaş felaketlerini, sansasyonel cinayetleri, terör saldırılarını, doğal afetleri veya iş kazalarını acıyla hatırlamak, hayatını kaybedenleri yad etmek ve anılarını yaşatmak amacıyla anıtlar gerçekleştirmektedirler. Yasa Yaman, bu durumu İkinci Dünya Savaşı sonrasında kamusal alanda yaptırılan anıt heykeller “artık kişileri yüceltip kamuya tanıtmak, tarihe kazımak için değil, içinde buldukları durumu ifade edebilmek ve gelecekte de unutmamak için yapılıyordu, anılar bir anlamda anıtta müzeleştiriliyordu” şeklinde açıklamaktadır (2011: 88). İstanbul Kartal'da yaptırılan *Srebrenitsa Soykırım Anıtı* ile Kanada'daki *National Holoscaust Anıtı* bu duygu durumunu anlatan tipik örneklerdir.

Ülkemizde yas duygusunun öne çıktığı ilk anıt, 1914 tarihli *Tayyare Şehitleri Anıtı*'dir (Avcı ve Avcı, 2017: 38; Renda, 2002: 142, 143; Sözen, 1973: 11). Bunun dışında Türkiye tarihinin en acı olayları arasında başı çeken 1999 depremi birçok açıdan toplumda sarsıntı yaratmıştır. Bu olayın anısına Yalova'da dikilen *17 Ağustos 1999 Deprem Anıtı* ülkemizdeki yas anıtına iyi bir örnektir. Bu anıt ayrıca Modern Çağ'dan itibaren yas, acı ve hüznün gibi duyguları yaşatmada ortaya çıkan değişimi yansıtmaya yönüyle de dikkat çekmektedir.

Anıt, fay hattındaki kırılmaya atıf içeren bir yarık şeklinde oluşturulan yolun iki tarafına depremde yıkılmış binalardan geriye kalan moloz yığınlarından alınmış taşlardan oluşmaktadır. Taşların yüzeylerinde ölen kişilerin adları yazılıdır. Ayrıca çocukların yaptığı kalıntılar



arasından çıkan resimler de zemine mozaik tekniğinde işlenmiştir. Böylece ölen kişilerin hatırasına saygı, yaşananlardan duyulan hüznün ve yas duygusu bir arada izleyiciye aktarılmıştır (Şekil 4).



Şekil 4. Yalova 17 Ağustos 1999 Deprem Anıtı, Ümit Öztürk, 2000 (P. Şahin, 2020).

Bunun yanı sıra *Sarıkamış Şehitleri Anıtı* da ülkemizde hüznünle hatırlanan bir olayın anısına yaptırılmıştır. Zor şartlar altında giriştikleri mücadeleyi, verdikleri kayıpları ve özellikle soğukta donarak hayatlarını kaybeden askerleri anmak ya da hatırlatmak amacıyla inşa edilen yapı, yapımında yas duygusunun öne çıktığı bir diğer anıttır (Şekil 5).



**Şekil 5.** Sarıkamış Şehitleri Anıtı, Mustafa Bulat ve Atölyesi, 2008 (B. Oral, 2019).

Yas anıtlarının kişiler için dikildiği de görülmektedir. Ancak kişiler adına yaptırılan bu türden anıtlarda iki yaklaşım biçimi ortaya çıkmaktadır. Toplum nezdinde çeşitli vasıfları ile saygı duyulan kişilerin terör saldırısı, suikast, kaza vb. bir olayın sonucunda hayatını kaybetmesi durumunda yaptırılan anıtta eğer bu dramatik olayı hatırlatan bir nesne kullanılmışsa yas duygusu öne çıkar. Ancak dramatik bir şekilde ölen kişi için yapılan anıtta ölümünü hatırlatan herhangi bir nesneye yer verilmeyip, yalnızca kişinin portresinin veya yeteneklerini simgeleyen nesnelerin kullanılması durumunda kişiyi saygıyla hatırlama, yetenekleri ve başarılarıyla övünme duygusu öne çıkar.

Bu durumu Uğur Mumcu adına yaptırılan anıtlarda görebiliriz. Dramatik bir şekilde ölen Uğur Mumcu'nun anısına Eskişehir Odunpazarı'nda yaptırılan *Uğur Mumcu Anıtı* basamaklı kaideye sahip mezar biçiminde tasarlanmış ve Uğur Mumcu'nun bombalı suikast sonucu parçalanan arabası, lahit şeklinde tasarlanan cam fanusun içinde sergilenerek, anıtın ön yüzüne 'Vurulduk Ey Halkım, Unutma Bizi...' yazısı eklenmiştir. Dramatik olayı hatırlatan nesnenin ana tema olarak işlendiği bu anıt, yas anıtına iyi bir örnektir (Şekil 6).



**Şekil 6.** Uğur Mumcu Anıtı, Park ve Bahçeler Müdürlüğü, 2016 (B.Oral, 2020).

Ancak yine Uğur Mumcu anısına yaptırılan Ankara Çankaya'daki *Uğur Mumcu Anıtı* ve benzerlerinde ise durum çok farklıdır. Çankaya'daki Uğur Mumcu Anıtı'nda bir kaide üzerinde üçlü heykel grubu yer almaktadır. Üçlü heykel grubu içinde Uğur Mumcu, kompozisyonun merkezinde yer alır ve el ele tuttuğu çocuklarla yürür şekilde betimlenmiştir. Anıtın ön yüzünde de 'Uğurlar Olsun' şeklinde metaforik bir cümle kullanılmıştır. Böylece klasik anıt özellikleri gösteren bu yapıt, hatırasını yaşatma, saygıyla anma, gurur ve yüceltme duygularının yapımına etki eden ana duygu olması nedeniyle yas anıtlarından ayrışır.

Ülkemiz dışında da yas anıtları yaygın olarak karşımıza çıkar. Almanya'da Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe (*Soykırım Anıtı*), Amerika'daki 9/11 Memorial (*İkiz Kuleler Anıtı*), Irak'taki Enfal ve Halepçe katliam anıtları bunlardan bazılarıdır.

### 2.3. Temsil Anıtı

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde *temsil* kavramı bir kişinin veya toplumun adına davranma anlamında kullanılmaktadır. Heykel sanatında temsil, güçlü bir yere sahip olmuştur. Bir olayın, bir şehrin veya kuruluşun özgün unsurlarını özet mahiyetinde bir ya da birkaç simge ile betimleyen yapıtlara temsil anıtı denir. Temsil anıtı bir düşüncenin ürünüdür. Bu düşünce, yalın bir şekilde yalnızca bir şeyi simgelemek amacı güder. Örneğin Karabük'teki *İşçi Anıtı* kentin kuruluşunun temel nedeni olan Demir-Çelik Fabrikası'nda çalışan sanayi işçisini kamusal alanda temsil ederken (Oral, 2017: 137-139), Toprak Mahsülleri Ofisi önünde yer alan *Hasat Sonu* (Şekil 7) ile Büyük Doğum Evi (Zekai Tahir Burak Hastanesi) önünde yer alan *Anne ve Bebeği* adlı anıt heykeller; önünde yer aldıkları kuruluşları temsil eder. Bazı temsil anıtları da geçmişte yaşanmış tarihi, sosyal ve siyasal olayları temsil etmek için kamusal alana gerçekleştirilmiştir. Bunlardan Çanakkale Küçükkuşu'daki *Mübadele Anıtı* 1923 yılında imzalanan Türkiye-Yunanistan Nüfus Mübadelesi Anlaşması sonucunda anlaşmaya bağlı olarak göç etmek zorunda kalan insanları temsilen, Ankara'daki *Madenci Heykeli* (Şekil 8) ise Zonguldak maden işçilerinin dönemin hükümetinden talep ettikleri özlük hakları ile ilgili beklentileri gerçekleşmeyince Zonguldak'tan Ankara'ya doğru gerçekleştirdikleri tarihi yürüyüşle ilişkili olarak maden işçilerini temsilen yaptırılmıştır.





Şekil 7. *Hasat Sonu*, Burhan Alkar, 1989 (B. Oral, 2016).



Şekil 8. *Ankara Madenci Heykeli*, Metin Yurdanur, 1992 (B. Oral, 2017).

Ülkemizdeki temsil anıtları içinde konusunu mitolojiden alan figür ve nesnelerin kullanıldığı birçok anıt heykel ile de karşılaşmaktayız. Bunlar geçmişte inanç olarak görülen ancak günümüz toplumunda kutsal anlamda karşılığı olmamakla birlikte çoğunlukla kent meydanlarında, kuruluşların önünde veya geçmişte olayın yaşandığı yerde konumlandırılan ve bir olayı, kişiyi veya kurumu simgeleyen, içeriğinde mitolojik öğelere öykünen temsil anıtlarıdır. Bu türden anıt heykellere Burhaniye/Ören’de yer alan *Pegasus Heykeli*, *Deniz Kızı Heykeli*, Edremit/Akçay’da yer alan *Sarı Kız Heykeli* ve İstanbul Barosu ve Adalet Sarayının önünde konumlandırılan modern çağın adalet anlayışını çok iyi ifade etmesinden ötürü adalet ile ilişkili kurumların temel özelliklerini temsil etmesi amacıyla yaptırılmış *Tanrıçası Themis’in* (Şekil 9) işlendiği heykeller iyi birer örneklerdir.



**Şekil 9.** *Tanrıça Themis/Adalet Tanrıçası Heykeli, İstanbul Çağlayan Adalet Sarayı (B. Oral, 2018).*



Bununla beraber mitolojiye öykünüp mitoloji dışındaki konuları da hikayeleştirerek anıtın destekleyici bir parçası ve anlamını zenginleştiren bir unsura dönüştüren simgesel nitelikte anıtlar da görülür. Buna en iyi örnek Ankara'daki *Miras* adlı anıttır. Bu anıtta ilk bakışta iki farklı unsurun işlendiği sanılabilir. Ancak Nasrettin Hoca'nın eşğine ters bindiği hikayesinden esinlenilerek bu kez mitolojik bir varlığa (sfenks/lamassu) ters binmiş şekilde tasvir edilmesiyle iki hikâye tek bir bakış açısında birleştirilmiştir. Dolayısıyla deneme niteliğinde tek bir düşünce-  
nenin temel alındığı bu anıt, harmoni niteliğinde Anadolu kültürünü simgelemek için yapılmış bir temsil anıtıdır (Oral, kişisel görüşme, 11 Eylül, 2020) (Şekil 10).



Şekil 10. *Miras*, Metin Yurdanur, 1979 (B. Oral, 2016).

Temsil anıtlarıyla özellikle küçük ve orta ölçekli kentlerde daha fazla karşılaşılmaktadır. Bu anıtlar çoğunlukla kentin giriş noktasına yakın meydanlardaki peyzaj düzenlemelerinde karşımıza çıkar. Çoğunlukla kente özgü nesnelere, hayvan ve bitki figürleri ile o kente has önemli olaylar simgesel olarak anıtlştırılmıştır. Bunlara örnek olarak Sarıkamış'taki *Kayakçı Heykeli*, Amasya şehrinde yer alan *Misket Elma Heykeli*, İvrindi yol ayrımındaki *Çoban ve Koyunları Heykeli*, Giresun'daki *Fındık Heykeli* ile Balıkesir'in Edremit İlçesi'ndeki *Zeytin Hasadı* adlı anıt heykel gösterilebilir. Ancak bu ve benzeri örnekler son yıllarda çeşitli tartışmalara konu edilmiş hatta sert eleştirilere maruz kalmıştır. Bu tartışmalar, çoğunlukla kentlerin merkezi noktalarına yaptırılan ve genellikle bir bitki veya hayvanı betimleyen unsurlara yöneliktir. Tartışmalarda bu yapıtların anıt heykel olmadığı şeklinde yargılar öne sürülmüş; görsel, yazılı ve sosyal medya ile bilimsel nitelikteki söyleşiler ve yazılarda daha çok *çirkinlik*, *basitlik* gibi kavramlarla bile değerlendirilerek anıt heykel veya heykel tanımına uygun olmadıkları yönünde açıklamalar yapılmıştır.

Son yüzyılda sanata yönelik artan ilgiye paralel olarak birbirinden farklı değerlendirme ve tartışmaların ortaya çıkması anlaşılabilir. Zaten sanat felsefesinin cevabını aradığı önemli sorulardan biri de *sanat nedir* sorusudur. Dolayısıyla bu tartışmaların temel nedenlerinden biri *anıt* kavramının içerdiği geleneksel güçlü anlamdır. Özellikle yalın bir görünüme sahip bitki veya hayvan betimlemeleri içeren bu türden heykeller, tarih boyunca insan eliyle gerçekleştirilmiş büyüklük, ince işçilik, kaliteli malzeme, seçkin sanatçı, yapısal uyum vb. nitelikleri olan anıt heykeller ile karşılaştırılmaktadır. Belediyelerin kentle özdeşleşen temsil gücüne sahip bu nesnelere çoğu zaman ekonomik olarak ucuza mal ederek meydanlara yaptırması hala da gündem olmayı sürdürmektedir. Bu figür ve nesnelere içerdikleri basit görünüm ve ifade ettikleri yalın anlamın yanı sıra bilinen bir sanatçı elinden çıkmamış olmaları gibi etkenlerle izleyici tarafından anıt heykel ürünü olarak yeterince değer bulamayabilir. Hatta sırf bu nedenlerle daha çok dekoratif bir obje olarak dahi tanımlanmaktadır. Haliyle İvrindi'deki *Çoban ve Koyunları Heykeli* ile Amasya'daki *Misket Elması Heykeli* (Şekil 11) ve benzerlerini sanat kavramları ve heykelin özellikleri ile kurduğumuz ilişkiden dolayı anıt kavramına yakıştırmakta zorlandığımız bir gerçektir. Ancak çoğunlukla sanat çevreleri ve toplum kesimleri tarafından estetik bir değer olarak görülmeseler bile bu türden yapıtların birer anıt heykel olduklarını savunmak mümkündür. Çünkü sanat kuramları açısından bu unsurlar konumlandırıldıkları yer, boyutları ve özellikle buldukları kenti veya bir

şeyi simgelemek düşüncesinden hareketle yaptırılmasından dolayı anıt heykel kavramının dışında değerlendirilmemelidir. Buna karşın yapımına etki eden düşünce açısından temsil değeri gören bir yapıt zamanla ilk yapımındaki düşünceden uzaklaştığı halde kentin kamuya açık herhangi bir yerinde varlığını sürdürürse, Riegl'in belirttiği anlamda bu kez 'eskilik değeri' veya 'tarihi değeri' bakımından değerlendirilebilir. Bu durum diğer anıt heykel türleri için de geçerlidir. Nitekim Riegl de anıtın sanat değeri modern sanat iradesinin ihtiyaçları tarafından oluşturulur. Ancak bunların ne olduğu yeterince açıklanmamıştır. İhtiyaçlar kişiden kişiye andan ana değiştikleri için de hiçbir zaman tam anlamıyla açıklanamayacaktır demektir (2015: 53). Bu açıklamayı bazı temsil anıtlarının heykel olup olmadığı tartışmaları için de hatırlatabiliriz. Postmodern dönemde, Riegl'in haklılığının daha da karmaşık, ancak bir o kadar da tutarlı olduğunu bildiği sanat süreçlerini yaşamaktayız. Öyle ki Gombrich "aslında *sanat* diye bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır." (2013: 15) diyerek bir ikilem yaratır. Haliyle kentleri simgeleyen ve o kentle özdeşleşmiş unsurların (hayvan, meyve vb.) kentin herhangi bir yerinde özenle, anıtsal bir şekilde ele alınmış olması üzerinden 'bu, anıt değildir' yaklaşımının sergilenmesi sanat felsefesi açısından sorunlu bir durumdur. Elbette bu unsurları, bir sanatçının özgün nitelikteki, yaratıcı, yenilikçi sanat yapıtları ile karşılaştırmamak gerekir ancak her anıt heykelin mutlaka özgün, yaratıcı, yenilikçi olmasını da beklememek gerekir. Zaten bu simgesel heykellerde çoğunlukla sanatsal bir kaygı da yoktur. Bu heykellerde genellikle mutlak bir *taklit* kuralı geçerlidir. Zaman zaman bu yaklaşımın Hiperrealizm'e bile kaydığı görülür. Dolayısıyla bu anıtlar buldukları mekân ile özdeşleşmiş nesne veya figüre ait en güzel görüntüyü, izleyiciye belirli boyutlarda sunarak yapıldığı yerleşim yerini yalın bir şekilde temsil etmeyi amaçlar. Ayrıca konumlandırıldıkları yer de postmodern sergi mekânı olan kamusal alandır ve böylelikle yapıldığı kenti temsil etmek gibi çok önemli bir temel düşünceye dayanmaktadırlar. Bu üç gerekçe kentlerin meydanlarındaki bu nesnelere kuramsal olarak anıt heykel sınıflandırmasında kullanmamıza imkân tanır. Kaldı ki günümüzde gerçekleştirilen ve anıt kavramı içinde değerlendirilip değerlendirilmeyeceği tartışma konusu olmayan ancak yaratıcı bir düşünceye sahip olduğu kuşkulu, fark yaratmayan ve yenilikçi de olmayan anıtlar da vardır. Örneğin realist veya idealist bir şekilde betimlenmiş herhangi muzaffer bir komutan, düşünür veya sanatçı için yapılan anıtlar çoğunlukla klasik üsluptadır ve haliyle yenilikçi değildir ama bu heykellerin anıt heykel olarak kabul edilmesinin başlıca nedeni sanatçısı ve malzemenin kalitesi dışında konumlandırıldıkları yer, boyutları ve özellikle yapımına etki



eden bir duygu ve düşüncenin varlığıdır. Ayrıca insan figürü içeren anıtlarında kullanılan figür tanınmış herhangi bir kişiyi değil de toplumsal bir sınıfı, kent veya kuruluşa özgü bir unsuru simgeliyorsa bu durumda yapıt, temsil anıtı türüne girer. Örneğin Sarıkamış'taki *Kayakçı Heykeli* ile Ankara'daki *Madenci Heykeli*'nde işlenen insan figürü tanınmış bir kişiyi betimlemiş olsaydı bu durumda kişinin bu anıtta yer almış olması hatırasını yaşatma, saygıyla anma, yüceltme vb. duygularla olurdu; dolayısıyla da bu yapıtlar, temsil anıtı olmazdı.



**Şekil 11.** *Amasya Misket Elması Heykeli, 2009 (B. Oral, 2019)*

Bu örnekler dışında kamusal alana konumlandırılmış, yapıldığı yer veya şehir ile bir ilişkisi olmayan yalnızca konumlandırıldığı yeri tamamlamak için yapılan ama yapım amacı bir duygu veya düşünceye dayanmayan yapıtlar da vardır. Bu türden yapıtlar anıt heykele yönelik olarak yapılan bu sınıflandırmaya girmezler.

Temsil anıtlarının ülkemizde olduğu gibi dünyanın farklı birçok şehrinde de örnekleri mevcuttur. Bartholdi'nin *Statue of Liberty (Özgürlük Heykeli)*, Oldenburg ve Van Bruggen'in *Big Sweep (Büyük Süpürge)* adlı heykeli ile İspanya'nın Madrid kentini temsil eden *Escultura de oso y árbol frutal (Ayı ve Yemiş Ağacı Heykeli)*, Madrid'deki *Neptune (Nep-tün)* anıtı ve Paris'teki *Diane chasseresse (Avcı Diana)* anıtı ile benzerleri örneklerdir.

#### 2.4. Kavram Anıtı

Türk Dil Kurumu kavramı, genel anlamda, “Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, ..., konsept” Felsefi anlamda “Nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım, ..., konsept” olarak tanımlamaktadır. Kavram, özellikle çağdaş sanatta önemli bir yere sahiptir. İzleyicinin/katılımcının deneyimsel bir yaklaşımla süreç içerisinde yapıt ve çevreyle daha fazla ilişki kurabilmesi için kamusal alanda konumlandırılan soyutlamacı güçlü bir düşüncenin ürünü yapıtlara kavram anıtı denir.

Kavram terimi, temelde Kavramsal Sanat'a da kaynaklık eder. Genel anlamda düşüncenin herhangi bir nesne ile en iyi şekilde ifade edilmesi olarak tanımlanan kavramsal sanat, ilk bakışta anlamını kavramakta zorlanabileceğimiz, bu nedenle de sanatçıların bir manifesto veya söyleşi ile anlamını açıkladıkları ve bunun üzerine sanat eleştirmenlerinin bakış açılarıyla zenginleştirdikleri bir sanat türüdür. Başlangıçta yalnızca sanat galerilerinde sergilenen, zamanla şehir meydanlarına da taşınan bu tür yapıtlarda kullanılacak malzemenin sınırlılığı olmayıp ses, hareket, gibi doğal unsurları da içerebilen soyut yaklaşımlar yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Kavramsal sanatın kökeni Marcel Duchamp vb. sanatçıların Dadaist yaklaşımlarına dayanır. Dada hareketinin açtığı çığır, somut kavramsal bir tanım içinde değerlendirilen yapıtlar doğurmuştur. Haliyle Fluxus, Enstalasyon, Land art, Performans Sanatı, Video, Kinetik vb. sanat yaklaşımları temelde Marcel Duchamp ve benzeri diğer sanatçıların 20. Yüzyılın başlarında ortaya koyduğu kavram çözümlerinden etkilenmiştir. Kavram anıtları da kamusal alanda konumlandırılan çoğunlukla sanatçısının iç dünyasını yansıtan belirli bir düşünce/fikir temelinde yapılmasına rağmen ilk bakışta içeriğine dair bir yorum yapılmakta zorlanılan, zamanla konumlandırıldıkları mekân ile bütünleşerek sanatçının ilk yapımındaki düşünce ile anlam kazanır.

Ülkemizde az sayıda bulunmakla berabere bu tür anıtlara Rahmi Aksungur'un 1993 tarihli *Seçkin Ziyaretçiler*, Muzaffer Ertoran'ın *Öpüşenler* ve Şadi Çalık'ın *50. Yıl Anıtı* örnek verilebilir. *Seçkin Ziyaretçiler*

adlı yapıt, klasik anlamda heykel veya anıt heykel kavramlarının dışında soyut bir yaklaşıma sahiptir. Belirli bir yataylıkta kademeli bir şekilde yükselen yapıt, kamusal alanda konumlandırılması ile birlikte anıt heykel tanımına girmiştir. Bu yapıt, iki ucunda soyut olarak ele alınmış kartal figürleri dışında tanıdık bir nesne ile doğrudan benzerlik kurmamızın pek mümkün olmadığı bir anıttır. Herhangi bir izleyici için bu yapıtın bir heykel olarak değerlendirilmesi beklenebilecek bir şey değildir. Haliyle izleyicinin tarif edemediği bir yapıtın gerçekleştirme amacına etki eden düşünceyi bilmesi de pek olası değildir. Bu nedenle sanatçının yapıtını hangi duygu ve düşünce ile gerçekleştirdiği kamuoyu açısından oldukça önemlidir. Sanatçı da eserini bir park düzenlemesine uygun tasarladığını, insanların yapıtı parkın tamamlayıcı ögesine değil doğrudan kullanabilecekleri bir esere dönüştürdüğünü belirterek bu konforlu duruma uygun olarak yapıta *Seçkin Ziyaretçiler* adını verdiğini ifade etmektedir. Aslında günümüz insanı için bir parkta çime uzanmak ya da yanında getirdiği bir hasırın üzerine oturmak yerine taştan bir nesnenin üzerine uzanmak veya oturmak konforlu görülmeyebilir. Zaten aradığımız şey de anıtın işlevsel olmasıdır (Şekil 12).



Şekil 12. *Seçkin Ziyaretçiler*, Rahmi Aksungur, 1993 (B. Oral, 2020).

Ülkemiz dışında da bu başlık altında değerlendirebileceğimiz önemli örnekler vardır. Albert György'nin *Melankoli*, Jean Tinguely'in *Heureka*, Anish Kapoor'un *Millennium Park*, Henry Moore'un *Large Square Form with Cut*, Jean Dubuffet'in *L'Accueillant* ve Alexander Calder'in, *L'Homme* adlı yapıtları kavram anıtı türündedir.

Albert György'nin, Cenevre Gölü'nün kıyısında bulunan *Melankoli* adını verdiği heykeli bir bankta oturur şekildeki insanı betimlemiştir.



Heykel, öncelikle klasik anlamda anıt kavramından kaidesiz olması yönüyle ayrılır ve izleyicinin duygularına dokunan güçlü bir tema oluşturur. Bankta oturan figür, sıradan herhangi birinin kendisiyle özdeşleşebileceği bir yapıttır. Oysa sıradan bir insanın klasik anıtlarda yüksek kaideler üzerinde yer alan figürlerden biri ile kendini özdeşleştirmesi hiç de mümkün değildir. Anıt bu durumu değiştirmiştir. Ayrıca Albert, ekspresyonist yaklaşımıyla güçlü ve derin bir duyguyu yansıtmakla kalmaz heykelin gövdesinde açtığı boşluk ile yapıtı mekânın adeta ayrılmaz bir parçasına dönüştürerek izleyicilerde birbirinden farklı düşünceler uyanmasının yolunu açar.

Kavram anıtı türünde en dikkat çekici örneklerden birini de kinetik sanat alanında çalışmaları ile bilinen Jean Tinguely ortaya koymuştur. Tinguely'nin *Heureka* adlı yapıtı (Şekil 13), modern çağın teknolojik gelişmelerine atıfla brüt malzemenin yapılmış ses ve hareket ile güçlü bir devinime sahiptir. Konumlandırıldığı yerde çok yönlü ilgi odağına da dönüşen yapıt, izleyiciyi ve mekânı kendisinin bir parçasına dönüştürür ve bu yönüyle kavram anıtlarının oldukça etkileyici yapıtlarından biri olarak öne çıkar.



Şekil 13. *Heureka*, Jean Tinguely, 1963/64 (Youtube, 2020).

## 2.5. Tümleşik Anıt

Tümleşik kavramı “birbiri ile bağlantılı duruma getiren” (TDK) anlamında bütünleşik ve bütüncül kelimeleri ile eşanlamlıdır. İki veya daha fazla duygu ve düşünceyi temel alan, bu duygu ve düşünceleri belirli bir perspektifte birbiri ile ilişkili hale getirerek bir kaide üzerinde sunan en az iki farklı kompozisyona sahip yapıtlar için tümleşik anıt kavramı kullanılmıştır.

Genellikle çok figürlü, birbirleri ile doğrudan veya dolaylı ilişkilere sahip iki ya da daha fazla duygu ve düşüncenin yapım amacına etki ederek bir arada işlendiği en az iki kompozisyon şeklinde gerçekleştirilen yapıtlara tümleşik anıt denir. Bu tür anıtları tümleşik olarak tanımlamamızda, en az iki farklı kompozisyonun birbirinden farklı duygu ve düşünceye dayanarak aynı zeminde birlikte işlenmesi belirleyicidir. Aynı zeminde yer alan en az iki kompozisyondan oluşan betimlemenin (örneğin birinin övünç; diğerinin temsil olması gibi) iki farklı anıt türüne giren içeriğinin bir arada işlenmesi bu anıtların ayırt edici özelliğidir.

Tümleşik anıtın ülkemizdeki en iyi örnekleri çoğunlukla Atatürk’ün merkezinde yer aldığı bir kompozisyon içinde işlenmiş yapıtlardır. Örneğin Safranbolu’da yer alan *Atatürk, Cumhuriyet ve kent konulu anıt*, tümleşik anıt heykellere iyi bir örnektir. Anıtın meydana bakan yüzünde Atatürk ile Cumhuriyet değerlerini temsil eden simgesel nesnelere ellerinde tutan iki genç figür birlikte işlenmiştir. Böylece ulusal ortak değerler olan Cumhuriyet, bağımsızlık ve bilimsellik gibi vurguları içeren övünç duygusu öne çıkar (Şekil 14). Anıtın arka yüzünde ise ayrı bir kompozisyon oluşturularak tarihi Safranbolu kentinin 20. Yüzyılın ortalarına değin süregelen yaşamında belirleyici simgesel unsurlar işlenmiştir. Yemenici, bakır ustası, tarihi evler ve benzerleri bu unsurlardan bir kaçıdır (Şekil 14a). Böylece anıt, övünç duygusu öne çıkan kompozisyon (Atatürk ile Cumhuriyet değerleri) ile temsil düşüncesi öne çıkan kompozisyonu (tarihi kent yaşamı) bir zeminde buluşturmasından ötürü tümleşik anıttır.



Şekil 14. Atatürk-Gençlik ve Tarihi Kent Anıtı'nın ön cephesi, Tankut Öktem, 2007 (B. Oral, 2020).



Şekil 14a. Atatürk-Gençlik ve Tarihi Kent Anıtı'nın arka cephesi, Tankut Öktem, 2007 (B. Oral, 2020).



Ülkemizde bu tür anıtlara *Taksim Anıtı*, Ataşehir'deki *Atatürk ve Halk* konulu anıt, Erzincan'daki *İsmet İnönü ve Halk* konulu anıt ile İzmir'deki *Denizciler Anıtı* birer örnektir.

Ülkemiz dışında da tümleşik anıt türünde yapıtlarla karşılaşmak mümkündür. Gazi Mağusa'daki *Zafer ve Özgürlük Anıtı*, Londra'daki *Victoria Anıtı*, Madrid'deki *Kral IV. Filippo Anıtı* ve benzerleri bu türe örneklerdir. Örneğin bunlardan Victoria Anıtı'nda Kraliçe, etrafında çeşitli mitolojik tanrıları temsil eden heykellerle birlikte işlenmiştir. Anıt, kraliçeyi betimlemesi yönüyle gurur ve yüceltme duygusunu öne çıkararak övünç anıtı, mitolojik figürleri kraliçeye eş değerde vermesi yönü ve gemicilik ile ilgili unsurları işlemesiyle de ada devleti olan Birleşik Krallığın denizlerdeki gücünü simgelemesi yönüyle temsil anıtı niteliğindeki kompozisyonlara sahiptir. Haliyle Victoria Anıtı, iki anıt heykel türünün aynı kompozisyonda güçlü bir şekilde bir arada işlenmesinden ötürü tümleşik anıttır (Şekil 15).



Şekil 15. *Victoria Anıtı (Victoria Monument)*, Sir Thomas Brock, 1911 (Wikipedia, 2020).

### 3. SONUÇ

Toplumun içselleştirdiği anıt heykeller ülkemizde giderek çeşitlilik kazanmakta ve şehirlerin vazgeçilmez unsurları haline dönüşmektedir. Anıt heykellerin gerçekleştirilmesine etki eden en az bir duygu ve düşünce vardır. Bu duygu ve düşünceler övünç, gurur, yüceltme, hatırasını yaşatma, anma, hatırdı tutma, acı, yas, hüzn, simge, düşündürme ve fikir verme gibi kavramlarla ifade bulur.

Anıt heykelde tek bir konu üzerinden anlatımın ortaya çıkmadığı örneklerle de karşılaşmak mümkündür. Örneğin Atatürk'ün herhangi bir nesne veya figür olmadan tek başına işlendiği heykellerde ölümünün ardından duyulan üzüntüyle birlikte kısa sayılabilecek yaşamına sığdırdığı başarıları, kişiliği, liderliği ve halkına kazandırdıkları; övünç, yüceltme ve gurur gibi duygulardan doğan yapım amacını öne çıkarır. Haliyle ülkemizde yaygın olarak karşılaştığımız Atatürk heykellerinde ölümünün ardından duyulan üzüntünün yerine gurur ve başarı öyküsünden doğan kıvanç duygusunu yansıtan politik nitelikte güçlü yüceltme vurgusu belirgindir. Atatürk dışındaki farklı birçok kişiye ait anıt heykellerde de benzer bir durumla karşılaşmaktayız. Önem atfedilen bir kişinin ölümü üzerine ortaya çıkan matem duygusu, toplumdı topluma farklı ritüellerle ifade edilse de ritüellerin temelinde yer alan şey acı, yas, hüzn ve benzeri duygulardır. Bu duygular genellikle anıt mezarlarda gerçekleştirilen bir dizi ritüelle yaşanır. Buna karşın toplumda yer edinmiş ölen bir kişi için kamusal alanda gerçekleştirilen anıt heykellerde anıt mezarlardan farklı olarak ölümünü hatırlatan bir nesnenin kullanılmadığı durumlarda yas duygusu yerini hayatını kaybeden kişinin başarıları, kişiliği, topluma kazandırdıkları ve benzeri yönleriyle gurur, saygı, övgü ve yüceltme gibi duygulara bırakır. Örneğin bir kaza sonucu genç yaşta hayatını kaybeden müzisyen Barış Akarsu adına yaptırılan anıt ile verimli dönemlerinde dramatik bir şekilde hayatlarını kaybetmiş Sebahattin Ali ve Abdi İpekçi gibi toplumda yer edinmiş kişilerin anısına yaptırılan anıtlarda ölen kişilerin yetenekleriyle ortaya çıkan başarılarını yüceltme duygusu yansıtılmıştır. Bu anıtlarda konu edilen kişinin toplum içindeki yeri, temsil ettiği düşünceleri ve başarıları anıt heykelinin yapılmasına etki eden temel duyguyu belirlemiştir. Kişilerin bu şekilde işlendiği anıtlara karşın toplumsal savaş, felaket, yıkım ve benzeri olaylar sonucu yapılan kimi anıtlarda övünç duygusu da öne çıkabilir. Örneğin Çanakkale Zaferi toplumsal olarak övünç duygusu ile hatırlanan tarihi bir olaydır. Aslında Çanakkale Savaşı'nda hayatını kaybeden asker sayısı Sarıkamış Harekâtı'nda hayatını kaybeden asker sayısından fazla olmasına rağmen ve her iki anıtın isminde de şehitlere vurgu var olmasına



karşın biri övünç diğeri yas anıtıdır. Çanakkale Şehitleri Anıtı bir savaşın sonunda elde edilen zaferin anıtıdır ve bu yönüyle kıvanç, gurur ve yüceltme duygusu ile yapılmıştır. Ancak Sarıkamış Şehitleri Anıtı yine bir savaşın sonucunda ortaya çıkan ancak faciayı hatırlatan acı, matem, hüznün ve yas duygusuyla yapılmıştır. Her iki anıtta da fedakârlık, vatan sevgisi, cesaret var olmakla beraber Sarıkamış Şehitleri Anıtı, dramatik sonucun yapımına etki ettiği duygu itibariyle yas anıtıdır.

Anıtın gerçekleştirilmesine etki eden duygu ve düşüncelerden hangisinin öne çıktığı ve yapımına etki ettiği sınıflandırmada belirleyicidir. Örneğin Zafer Anıtı, 30 Ağustos günü gerçekleşen büyük zaferi simgeliyor olsa da yapımına etki eden ana duygu kazanılan zaferden duyulan övünçtür. Benzer şekilde Yalova Deprem Anıtı da ilk bakışta 17 Ağustos 1999'da gerçekleşen olayı simgeliyor gibi algılansa da aslında anıtın yapımına etki eden ana duygu olayın sonuçlarından doğan acının ortaya çıkardığı yastır. Dolayısıyla bu anıtlarda övünç ve yas duygusu, temsil etme düşüncesinin önündedir. Oysa İstanbul Adalet Sarayı önündeki *Tanrıça Themis* ve Ankara'daki *Madenci Heykeli* başlı başına temsil etme düşüncesiyle yaptırılmış ve bu düşünce anıtta olası her türlü duygunun önündedir ve böylece bunlar yalın bir şekilde temsil anıtlarıdır. Sonuç olarak tüm anıtlar bir kişiyi veya olayı simgesel olarak betimleseler de yapımına etki eden duygu ve düşüncelerden biri daima öne çıkar. Öne çıkan bu duygu ve düşünce anıtın sınıflandırılmasında esas alınmalıdır.

## KAYNAKÇA

- AKYÜREK, F. (2010). Türkiye’de Heykel Sanatı. *Mimar.ist*, 35, 144-156.
- APA, M. (1997). Üzerinde Konuşulan Heykel. *Sanat Dünyamız*, 66, 133-138.
- ATALAY, N. (2018). Savaş ve Ölüm Olguları Bağlamında Anma Mekânları: Gelibolu Yarımadası, Tirgu Jiu Parkı, Vietnam Gazileri Anıtı. *İdil*, 52, 1499-1506.
- AVERY, R., BEZMEZ; S., EDMONDS, A. G. ve YAYLALI, M. (Ed.). (1991). *Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- AVCI, Y. AVCI, S. (2017). Osmanlı İmparatorluğu’nda Siyasi Meşruiyet ve Propaganda Aracı Olarak Anıtın İcadı (1840-1917). *Kebikeç*, 43, 23-46.
- BAYRAM, A., ÇANKAYA, B. ve JONES, G. (Haz.). (2014). *İngilizce Büyük Sözlük*. İstanbul: Fono Yayınları.
- BERK, N. ve GEZER, H. (1973). *50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- BROCK, T. S. (1911). Victoria Anıtı, *wikiwand*, (2020, 6 Eylül). Erişim Adresi: [https://www.wikiwand.com/en/Victoria\\_Memorial,\\_London](https://www.wikiwand.com/en/Victoria_Memorial,_London)
- CEZAR, M. (1986). XIX. Yüzyıl Türkiye’inde Heykel Plastığı Sorunu. *Hürriyet Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi*, 66, 83-85.
- ÇAĞBAYIR, Y. (2017). Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçe’sinin Söz Varlığı. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- DEVELLİOĞLU, F. (2015). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- DOĞAN, M. (2011). *Doğan Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Yazar Yayınları.
- ELİBAL, G. (1973). *Atatürk ve Resim-Heykel*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- EREN, H., GÖZAYDIN, N., PARLANTIR, İ., TEKİN, T. ve ZÜLFİKAR, H. (Haz.). (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu.
- GEZER, H. (1984). *Türk Heykeli*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GILL, A. and MACHIN, D. (2013). *The Language of War Monuments*. London: Bloomsbury Academic.
- GİRAY, K. (1999). Osmanlı İmparatorluğu’nda Heykel Sanatının Gelişim Çizgisi, *Osmanlı Ansiklopedisi*, 11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 491-495.
- GOMBRICH, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*, (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÜR, F. (2001). Atatürk heykelleri ve Türkiye’de resmi tarihin görselleşmesi. *Toplum ve Bilim*, 90, 147-166.

- HAKMAN, M. (2019). Klasik Dönem Yunan Heykel Tıraşlığında Keder ve Yas. *ANASAY*, 10, 1-20.
- HAMILTON, A. (2009). Monuments and memory. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Published online: <https://doi.org/10.1080/10304319009388152>, 1, 101-114.
- HEIKO, P. (2008). War of Memories: Explaining ‘Memorials War’ in Estonia. *Baltic Security and Defence Review*, 10, 5-28.
- TINGUELY, J. (1963-64). Heureka. Zürich, İsviçre. Youtube. (2020, 6 Eylül). Erişim Adresi: [https://www.youtube.com/watch?v=XHxRuwEbK\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=XHxRuwEbK_o)
- İŞÖZEN, O. Ö. (2009). Heykeltıraş Babam, İstanbul: Hayykitap.
- KANAR, M. (2017). Etimolojik Osmanlı Türkçe Sözlüğü. İstanbul: Der’in Yayınları.
- KEDİK, A. S. (2011). Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 229–240.
- \_\_\_\_\_. (2012). Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 3, 77-91.
- KIVANÇ, O. (2003). Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- KOSELLECK, R. (2002). War memorials as identity formation of survivors. In: Reinhart Koselleck and Todd Samuel Presner (eds) *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*. Stanford: Stanford University Press, 285-326.
- KORKMAZ, T. (2020). Kimlik Bellek İlişkisinin Sanatta Gösterimine Bir Örnek. Çanakkale: Rating Academy Yayınları.
- KUBAN, D. (1973). Anıt Kavramı Üzerine Düşünceler. *Mimarlık*, 7, 5-6.
- KURTASLAN, B. Ö. (2005). Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18, 193-222.
- KRAUSS, R. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. (K. Atakay, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 82, 103-110.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*, The MIT Press, October, 8, 30-44.
- LYNTON, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MITTER, P. (2013). Monuments and Memory for Our Times. *South Asian Studies*, 29:1, 159-167.
- NORA, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (M.E. Özcan, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2009). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- ORAL, B. (2017). Bir Anıtın Enstalasyona Dönüşümü: Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 27, 217-233.
- \_\_\_\_\_. (2017a). Zonguldak ve Karabük Kentlerindeki Anıt Heykellerde İşçi Temsili. ERDEM İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 73, 111-148.
- ÖNDİN, N. (2003). Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat. Sanat Dünyamız Dergisi, 89, 144-157.
- ÖZÖN, M. N. (2005). Osmanlıca Türkçe Sözlük. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- ÖZSEZGİN, K. (1986). Anıt Heykelciliğin Neresindeyiz?. Hürriyet Gösteri Dergisi, 46, 91-92.
- UZ, N. (2017). Heykel, Mekân ve Deneyim. Journal of Awareness, 3S, 471-484.
- PARMAKSIZ, P. M. Y. (2019). Belleğin Mekânından Mekânın Belleğine: Kavramsal Bir Tartışma. İlef Dergisi, 6(1), 7-26.
- POLAT, M. (2019). Anıtlar ve Anma Mekânlarının Dönüşümü Üzerine Değerlendirmeler. MEGARON, 14(1), 51-62.
- RENDA, G. (2002). Osmanlılar'da Heykel. Sanat Dünyamız Dergisi, 82, 139-145.
- RIEGL, A. (2015). Modern Anıt Kültü Doğası ve Kökeni, (E. Ceylan, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- BARTHOLDI ve EIFFEL, G. (1886). Statue of Liberty. Wikipedia. (2020, 6 Eylül). Erişim Adresi: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Özgürlük\\_Heykeli](https://tr.wikipedia.org/wiki/Özgürlük_Heykeli)
- SÖZEN, M. (1973). Türklerde Anıt. Mimarlık, 7, 7-20.
- SUDA, Z. E. (2017). Büyük Savaşın Doğu ve Batı Cephesinde Toplumsal Hafıza ve Hafıza Mekânları Gelibolu ve Alsace Lorraine. İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 56, 29-58.
- ŞANLIER, Z. (2003). Sanat ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm. Sanat Dünyamız, 89, 104-143.
- ŞEN, M. (2016). Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri. Inonu University Journal of Arts and Design, 6(14), 1-10.
- TANYELİ, U. (2000). Kent: Hazır-Yapıt. Sanat Dünyamız Dergisi (Söyleşi), 78, 121-122.
- TEKİN, T. (1998). Orhon Yazıtları: Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk. Ankara: Simurg Yayınları.
- TEKİNER, A. Ü. (2014). Atatürk Heykelleri Kült, Estetik, Siyaset. İstanbul: İletişim Yayınları.
- TUĞRUL, S. (2014). AVM'li Hatırlama ve Unutma.... Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 1(2), 16-33.

TURANİ, A. (1979). Dünya Sanat Tarihi: resim-heykel-mimari. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

TÜRK DİL KURUMU, (2020). <https://sozluk.gov.tr>. Erişim Tarihi: 15.09.2020.

WINCKELMANN, J. J. (2012). Antikçağ Sanat Tarihi. (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

WENDT, V. H. F. (1993). Langenscheidts Taschenwörterbuch Der Türkischen und Deutschen Sprache, Türkisch-Deutsch. Berlin: Langenscheidt.

YAMAN, Z. Y. (2002). Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel. Sanat Dünyamız Dergisi, 82, 154-171.

\_\_\_\_\_. (2011). Siyasi/Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel. METU JFA, 28:1, 69-98.

YEŞİLKAYA, N. G. (2002). Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt Heykeller ve Kentsel Mekân. Sanat Dünyamız Dergisi, 82, 146-153.

YILMAZ, M. (2006). Heykel Sanatı, Ankara: İmge Kitabevi.

### **Görüşmeler**

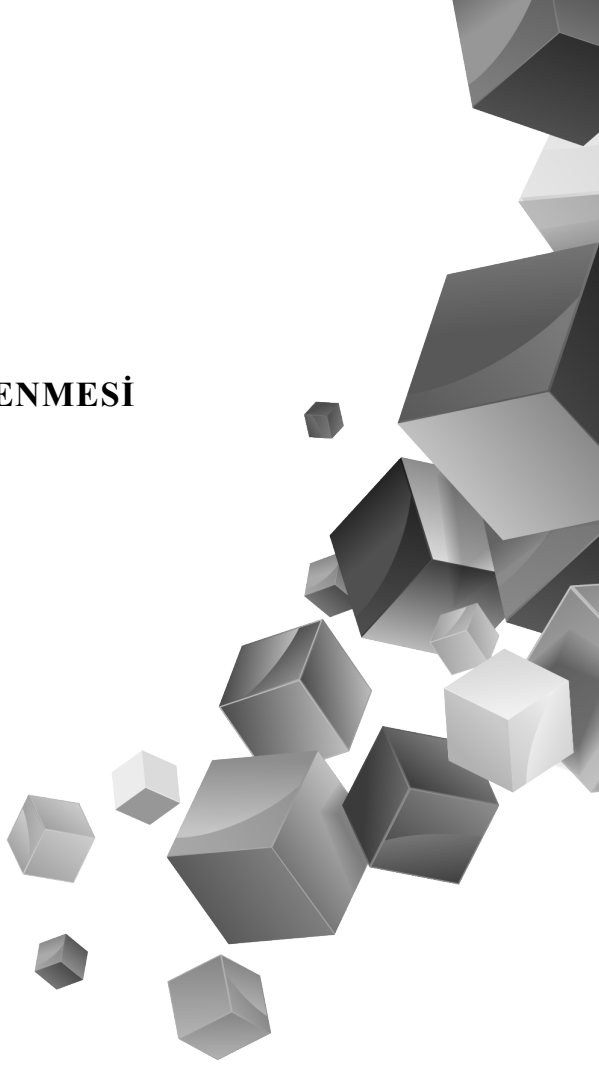
ORAL, B. (2020, 11 Eylül), Eller ve Miras Anıtlarının Öyküsü, Metin Yurdanur ile kişisel görüşme.



# Bölüm 4

**KIRIM TATAR DANS**

**MÜZİKLERİNİN İNCELENMESİ**



*Serkan ÖZTÜRK<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0001-6312-5837





## GİRİŞ

Toplumların yaşamış oldukları, yaşayageldikleri coğrafyalarda yüzyıllarla ifade edilebilecek sürede edinmiş oldukları deneyimler, kuşaklar boyunca aktarılarak yaşamın her boyutunda bir kültür birikimi oluşturmuştur. İş, eğlence, dinlence, töre, tören, aile, ordu, göç gibi toplumun yapısı ve yaşayışıyla ilgili hayata dair akla gelebilecek her şeyin karar, tercih veya zaruret sonucunda ortaya çıkan ve süreklilik kazanan uygulanma biçimleri kültür olgusunun bileşenleridir. Kültürün içinde; giyim, beslenme, çeşitli amaçlar için kullanılan araç-gereçler, iş yapma şekilleri, insan ilişkileri, barınma, oyunlar ve müzikler gibi sayısız unsur vardır.

Günümüzde teknolojik, jeopolitik, ekonomik ve sosyolojik açılardan hızla değişen bakış, algı ve yaşam biçimlerinin, kültürlenme sürecini geçmiş dönemlere göre hızlandırdığı ve kontrol edilemeyen bu hızlı süreçte kadim geleneklerin unutulduğu ve hatta yakın geçmişte sıklıkla yapılan geleneksel uygulamaların çoğunun daha az hatırlandığı ve nadir uygulandığı görülebilmektedir. Müzikte de benzer durumlar görülmekle beraber özellikle halk müziklerinin, iş görme şekli, giyim alışkanlıkları gibi diğer kültürel olgulara göre daha canlı olduğu ve yaşatıldığı, yaşatılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Dünya üzerindeki hemen her toplumun var oldukları coğrafya, sahip oldukları tarihi geçmiş ve şartlar doğrultusunda ortaya çıkmış ve gelişmiş bir müzik kültürü vardır. İşte böyle belirli toplumlara özgü belli bölgelerde ortaya çıkmış, varlığını yakın veya daha geniş çevrelerde devam ettirmiş/ettiren, halkın hemen her yönüyle yaşam şeklini anlatan, aktaran müziklere, o toplumun halk müziği denir. Halk müzikleri; Türk Halk Müziği, Çin Halk Müziği gibi veya daha farklı özgün isimleriyle anılmaktadır.

Türk Halk Müziği, kadim geçmişinin verdiği zenginlikle çok çeşitli coğrafyalarda, kültürel bağı olan birçok halk tarafından ortaya çıkarılmış ve seslendirilen bir müzik türüdür. Orta Asya'dan Kafkaslara, Anadolu'dan Avrupa'ya, Kırım'a kadar geniş bir alanda varlığını sürdürmüş/sürdüren Türküler, yaşadığı bölgeye, yöreye ve topluma göre çeşitli yapısal özellikler ve çeşitlilikler kazanmıştır. Bu sebeple, coğrafyaya, tarihe ve kültüre göre, farklı müzikal yaklaşımlar, teoriler ve teknikler kazanan bölgesel halk müziklerini ayrıca ele almak, incelemek, var olan tarihi, kültürel ve akrabalık bağlarını yaşatmak ve bunların farkında olmak bakımından önemlidir. Ayrıca mesleki açıdan düşünüldüğünde, alanla ilgili kişilerin tür içindeki farklı yaklaşım, yapı, teori ve teknik

hususlardan haberdar olmaları, bir önceki cümlede belirtilen bağların devamının yanı sıra, mesleki olarak da bir kazanım olacaktır.

Bu çalışmada, Türkiye ile kültürel bağların sıkı olduğu akraba toplumlardan olan Kırım Tatarların, halk müziğinde oyun havaları/dans müzikleri incelenmiştir.

### **Yöntem**

Bu çalışmada tarama modeli uygulanmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2013, s.77).

Araştırmada, Kırım Tatar Müzikleri taranmış ve seçilen Kırım Tatar Dans Müzikleri incelenmiştir.

### **Evren ve Örneklem**

Araştırma evreni “genel ve çalışma evreni” olarak ikiye ayrılmıştır. Karasar (2013, s.110) ’ın belirttiği üzere; “genel evren; soyut bir kavramdır; tanımlanması kolay fakat ulaşılması güç hatta çoğu zaman olanaksız bir bütündür, çalışma evreni ise; ya doğrudan gözleyerek ya da ondan seçilmiş bir örnek küme üzerinde yapılan gözlemlerden yararlanarak, hakkında görüş bildirilebilecek evrendir.” Bu çalışmada genel evreni, Kırım Tatar Halk Müziği oluşturmaktadır. Kırım Halk Müziği’nde Dans Müzikleri ise, çalışma evreni olarak belirlenmiştir.

“Örneklem, belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. Araştırmalar, çoğun, örneklem kümeler üzerinde yapılır ve alınan sonuçlar, ilgili evrenlerine genellenir” (Karasar, 2013, s.110). Bu çalışmada örneklem grubunu; Kırım Tatar Dans Müziklerinden 43 tanesi oluşturmaktadır. Seçilen bu müziklere örnek olarak üç tanesinin notaları ilk yazımına uygun şekilde yeniden yazılarak verilmiştir.

### **Verilerin Toplanması**

Bu aşamada, Kırım Tatar Halk Müziği’ne ilişkin yazılı, görsel ve işitsel kaynaklara ulaşılmaya çalışılmış, bu bağlamda, Kırım Tarihi’ne ilişkin kaynakların yanı sıra Kırım Tatar Müzikleri ile ilgili olarak, Server QAQURA (1998) “Vatanım Kırım-Türküler ve Nağmeler, Dilaver OSMANOV ve Cemil KARİKOV (2005) “Kırım’ın Çöl Yırları”, Zsuzka KASUK (1993) “Kırım Tatar Şarkıları” ve Rusya Devlet Kütüphanesi dijital arşivinden Yahya Şerfedinov (1978)’un Звучит Кайтарма-Янърай

Къайтарма (Zvuçit Kaytarma-Yanrai Kaytarma) ve (1931) “Песни и Танцы Крымских Татар-Кırım Tatar Şarkıları ve Dansları” adlı kitaplarına ulaşılmıştır. Derlenmiş Kırım Halk Müziklerinin kapsamlı bir şekilde yer aldığı Yanrai Kaytarma adlı kitapta bulunan şarkıların isimleri ve sözleri Kiril alfabesinden, açıklamalar Rusça’dan Türkçe’ye çevrilmiştir. Kırım Tatar Müziği hakkındaki en geniş eserlerden birisi olan bu kitapta yer alan tarihi ve kültürel bilgiler ve 341 adet müzik eseri incelenmiştir. Bunlardan 43 tanesi dans müziği kategorisinde yer almaktadır. Örnekleme grubunda yer alan bu dans müziklerini temsilen seçilen bazı eserler, görüntü kalitesi sebebiyle kitaptakine uygun olarak yeniden yazılmıştır.

## **BULGULAR ve YORUMLAR**

### **Kırım Halk Müziği’ne Genel Bakış**

Kırım yarımadası, jeopolitik konumu sebebiyle tarihi boyunca çekişmelere sahne olmuş bir yerdir. Kırım’ın asli halkı olan Kırım Tatarları da, bu çekişmelerden ötürü çok büyük mağduriyetler yaşamıştır. “1783 yılında Rus İmparatorluğu döneminde, bazı kaynaklara göre Kırım Tatar nüfusunun yaklaşık %20-%30’unun göç ettiği belirtilmektedir... İkinci göç dalgası 1800-1812 tarihlerinde başlamış ve resmi verilere göre 193.000 insan Kırım’dan ayrılmıştır” (Bariiev, 2019).

Возгрин (2014), “Kırım Tatar Tarihi” adlı kitabımda, Kırım Tatarları’nın I. Dünya Savaşı’ndan sonra meydana gelen devrimle geniş bir coğrafyaya sahip olan Rus İmparatorluğu’nun dağılmasından sonra Anadolu ve Balkanlar’a göç ettiklerini, böylelikle üçüncü göç dalgasını yaşadıklarını, Kırım topraklarında kalan Kırım Tatarların ise, yeni kurulan Sovyetler Birliği döneminde diğer halklarla beraber 1920-1921 Kızıl Terör, 1922-1923 ve 1932-1933 kıtlık dönemleri gibi çok büyük zorluklarla karşılaştıklarını yazmıştır.

“II. Dünya Savaşı sırasında, 1944 yılında Stalin döneminde, 18 Mayıs, 4 Haziran tarihleri arasında genci, yaşlısı, çocuğu Kırım Tatarları’nın tamamı (yaklaşık 240.000 Kırım Tatarı) sürgüne maruz kalmıştır. Başta Özbekistan, Kazakistan ve Tacikistan’a gönderilmişlerdir. Büyük can kayıplarının da yaşandığı bu süreçte, sürgün edilenler tüm varlıklarını öz topraklarında bırakmak zorunda kalmışlardır. Gittikleri yerlerde de ayrımcılıklar yaşanmış ve büyük baskılar devam etmiştir; yaşadıkları yeri değiştirme hakkının olmaması, iş seçme ve değiştirme hakkının olmaması, anadilin gazete, kitap ve okullarda resmi olarak yasaklanması gibi birçok baskılar yaşamışlardır. Bunların yanı sıra Kırım Tatar Dili

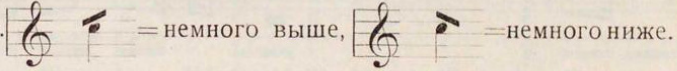
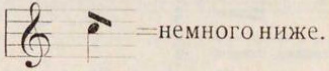
(Tatarski)'nde yazılmış olan ve kütüphanelerde yer alan yayınlar yasaklanmış ve büyük oranda yok edilmiştir. Ancak 1989'da yani Sovyetler Birliği'nin son yıllarında resmi olarak haklarının iadesine karar verilmiştir. Yaşadıkları bunca zorluklara rağmen bazı yazar, akademisyen ve toplum önderleri öncülüğünde kültürlerini yaşatmaya çalışmışlar ve bunun için etkili girişimlerde bulunmuşlardır. 1990'da Sovyetler Birliği'nin dağılmasından hemen önce Kırımlılar, Ukrayna topraklarında yer alan yarımada'ya dönmeye başlamışlardır. Bu dönüş süreci halen devam etmektedir" (Габриелян vd., 1998).

Kırımlıların kültüründe müzik, büyük ve önemli bir yere sahiptir. Kırım Hanlarının sanata bakışı, sahip çıkışı ve hatta kendilerinin de musikişinas oluşu, Kırımlılarda müziğin ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu açıkça göstermektedir. "Kırım Hanları; II. Gazi Giray Han, Çoban Devlet Giray, I. Selim Giray Han musikişinas Kırım hükümdarlarıdır" (İnançer, 2014).


Kırım'da halk müziklerinin yanı sıra, halk müziği temelli popüler müzikler de oldukça yaygındır. Kırım Tatar Müziği'nde konularına, icra biçimlerine ve amaçlarına göre; kahramanlık, düğün, ninniler, eğlence, taşlama, tasavvuf ve oyun müzikleri yer almaktadır. Kırım Tatarlarının yazılı müzik literatürü incelendiğinde, müziklerin tampere ses sisteminde notaya alındığı görülmektedir. Oysaki Geleneksel Türk Halk Müzikleri ile ezgi, usûl ve güfte bakımından çok büyük oranda benzerlikler olduğu ve kullanılan çalgılar incelendiğinde ve müzikler dinlendiğinde de esasında makamsal yapıda müzikler olduğu ve dolayısıyla tampere sistemde yazılsa dahi orijinallerinin koma değerlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Şerfedinov (1931)'un "Песни и Танцы Крымских Татар (Kırım Tatar Şarkıları ve Dansları) adlı kitabında gösterilen ve anlatılan müziksel işaretler de bunu göstermektedir. Notaların üzerinde veya altında yukarı doğru eğimli bir çizgi varsa birazcık tiz, aşağı doğru eğimli bir çizgi varsa birazcık pes olmalı şeklinde belirtmiştir. Buna ilişkin anlatım aşağıda verilmiştir.

## Примечания к нотным записям

1. Черточка, поставленная над нотой снизу вверх, означает, что данная нота исполняется немного выше, и наоборот, — черточка сверху вниз — немного ниже, чем принято в европейской музыке.

Напр.  = немного выше,  = немного ниже.

2. Ноты под песнями, написанные на добавочной строчке на одной линейке мелким шрифтом, означают ритм бубна.

Напр.:  и т. д.

3. Приписанные мелким шрифтом нижние ноты к песням являются вариантами этой же песни.

Напр.: 

4. В песнях, где встречаются ноты, приведенные мелким шрифтом, — исполняются инструментом.

(Шерфединов, 1931, с. 9)

Aşağıda örnek olarak verilen “Atım Tekerlendi” ve “Sevda Düştü Başıma” adlı müziklerde, anlatılan tizleştirme ve pesleştirme işaretleri görülmektedir.



### Атым tekerlendi.

Подомной свалился конь.

(Лирическая песня)

Запис. в деревне Огузы от гр-на Х. Абибуллаева.

Медленно и мрачно.  $\text{♩} = 76$   
recit.

№ 1.

A - тым te - ker - len - di ха - на - гар ен.  
 dimde bir dy ze - ne Ja.  
 şь - ть ke - tir - di - ler ха - на - гар доq - sa - на  
 iy - ze ej, ej!

*ad lib.*  
инструмент.

*тревожно*  
кадамо  
инструм. *ad lib*

### Sevda duşdy başyma.

Меня постигла страсть любви.

(Любовная песня)

Зап. в деревне Огузы от гр-на АБ. Саледиянова. начало записал от народных музыкантов.

Умеренно, скоро.  $\text{♩} = 112$   
инструмент

№ 2.

Медленно, с большим выражением.  $\text{♩} = 54$

Sev - da duş dy ва - şь - ма zehherde qat - dy

м. 11624 г.

(Шерфединов, 1931, s. 11)

Ancak Şerfedinov'un 1978 yılında yayınlanan Yanrai Kaytarma kitabında bu notasyon işaretini kullanmadığı belirlenmiştir.

Kırım Tatar Müziği'nde (Şerfedinov, 1978), çubuklu davul, tulup (tulum) zurna, santır (santur), dümbelek, saz (bağlama), zurna, kaval, kamış kaval, kemança, dare (daire) çalgıları kullanılmaktadır.

“Kültürel açıdan toplumsal uyumlar, birey-toplum iletişiminin zorunluluğunu getirmektedir. Hem toplumsal aktarım hem de eğitim, etkili iletişim ve eğlence işlevi taşıyan halk oyunlarının icrası sırasında bu işlevlerin her birini görmek mümkündür. Kırım Tatar geleneksel danslarından “kız oyunu” olarak da adlandırılan fakat son zamanlarda erkekler ile birlikte icra edilmeye başlayan “Tım tım Oyunu”, “Çoban Oyunu”, “Kaytarma” adlı oyunlarda da bu işlevleri bulmak mümkündür. Anlatılmayan sevgiler, kızgınlıklar, karşı tarafa dans yoluyla aktarılmakta ve içinde yaşanan toplumun değerleri öğretilmektedir” (Hamzaçebi, 2017, s.31).

Halk dansları/oyunları, ritmik, melodik ve diğer yapısal yönleriyle kendilerine özgü halk müzikleri eşliğinde yapılan performanslardır. Halk oyunlarında yer alan dans figürlerinin yanı sıra, bu oyunların müzikleri de ayrıca bir çalışma sahasıdır. Buradan hareketle bu çalışmada, Kırım Tatar Dans Müzikleri incelenmiştir.

### Kırım Tatar Dans Müzikleri

Araştırmada 43 Kırım Tatar Dans Müziği incelenmiştir. Eserlerin ismi, kaynak kişisi ve alındığı tarih, çalgısal ve sözlü olduğu, usûl, dizi ve tempo özellikleri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

**Tablo 1.** Yahya Şerfedinov'un “Yanrai Kaytarma” Kitabındaki Kırım Tatar Dans Müzikleri

Eserin İsmi	Kaynak Kişi/Tarih	Çalgısal/ Sözlü	Usûl	Dizi	Tempo
Akay Avazı	K. Cumaliyeva/ 1925	Çalgısal	4/8+5/8	Hicaz	Sekizlik=69
Akmescit Yaşları	Sami usta/1927	Çalgısal	4/8+5/8	Sûzinâk	Sekizlik=72
Kapık	Koki usta-1927	Çalgısal	4/8+5/8	Rast	Sekizlik=90
Onsekize Geldi Yaşım	Bakışış usta/1925	Çalgısal	4/8+5/8	Hicaz	Sekizlik=63
Evel Menim Nazlı Yarım	E. Emirova/1938	Çalgısal	4/8+5/8	Kürdî	Sekizlik=63
Boyunca	İ. Mujdebayeva/1938	Çalgısal	4/8+5/8	Rast	Dörtlük=72
Kaytarma	İ. Mujdebayeva/1938	Çalgısal	7/8	Rast	Sekizlik=208
Azbarında Baltam Kaldı	K. Cumaliyeva/1925	Çalgısal	4/4+5/4-7/8	-	Dörtlük=84/ Sekizlik=208
Aydınız, Yaşlar, Oynayık	Kerem usta/1936	Çalgısal	7/8	Kürdî	Sekizlik=116
Eski Kırım Kaytarması	Sami usta/1925	Çalgısal	7/8	Kürdî	Sekizlik=208
Kaytarma	A. Saidova/1939	Çalgısal	7/8	Hicaz	Sekizlik=208



Kaytarma	Samedov usta/1927	Çalgısal	7/16	Hicaz	Onaltılık=208
Kaytarma	S. Velişayeva/1927	Çalgısal	7/8	Hicaz	Sekizlik=200
Kaytarma	K. Cumaliyeva/ 1924	Çalgısal	7/8	Hicaz	Sekizlik=208
Taraktaş Kaytarması	Seyit-V. Mamedova/1925	Çalgısal	7/8	Hicaz	Sekizlik=208
Kaytarma Bin Koyun	Sami usta/1927	Çalgısal	7/8	Nihavend	Sekizlik=208
Buvdan Kaytarması	Bakışış usta/1924	Çalgısal	7/8	Nihavend	Sekizlik=208
Buvdan Kaytarması	D. Saledinova/1924	Çalgısal	7/8	Nihavend	Sekizlik=208
Buvdan Kaytarması	D. Saledinova/1924	Çalgısal	7/8	Rast	Sekizlik=208
Emir Celal	Sami usta/1925	Çalgısal	4/8	Hüseynî	Sekizlik=60
Eski, Kadınlar Oyunu	S. Velişayeva/1926	Çalgısal	6/8	Kürdî	Sekizlik=104
Kızlar Oyunu	İ. Meşulova/1936	Çalgısal	2/4+3/4	Uşşak	Dörtlük=84
Avcılar Oyunu	Sami usta/1927	Çalgısal	2/4	Uşşak	-
Yavlugım (Yazmalıım)	M. İsmaila/1934	Çalgısal	6/8	-	Dörtlük=180
Vişnevka	Sami usta/1926	Çalgısal	7/8	Hüseynî	Sekizlik=208
Alma Tuş (Elma Düş)	Sami usta/1925	Çalgısal	4/8+7/8+ 3/8+10/8+ 6/8+8/8	-	Sekizlik=72
Üç Güzel	M. İsmaila/1936	Çalgısal	7/8	Hüseynî	Sekizlik=160
Selvi Oyunu	K. Cumaliyeva	Çalgısal	7/8	Hicaz	-
Çalkav (Sallanma) Oyunu	Koki usta/1926	Çalgısal	7/8	Rast	Sekizlik=120
Asma Salıncak	E. Emirova/1936	Çalgısal	2/4	Rast	Sekizlik=70
Tuvak Cıyım (Tuvak Köyü Oyunu)	Bakışış usta/1925	Çalgısal	6/8	Uşşak	Dörtlük=80
Kaytarma	Sami usta/1927	Çalgısal	7/8	Hüseynî	Sekizlik=208
Karasu'nun Dört Köşesi	Seyidali usta/1925	Sözlü	2/4	Rast	Dörtlük=96
Karasu'nun Dört Köşesi	M. İsmaila/1936	Çalgısal	7/8	Rast	Sekizlik=140
Penceresi Yeşil Boya	S. Şemşedinova/ 1929	Sözlü	4/8+5/8	Rast	Sekizlik=96
Penceresi Yeşil Boya	Bakışış usta/1925	Çalgısal	4/8+5/8	Kürdîli Hicazkâr	Sekizlik=63
Çerkez Kızı	E. Emirova/1934	Sözlü	2/4	Hüseynî	Dörtlük=88
Çerkez Kızı	Bakışış usta/1925	Çalgısal	2/4	-	Dörtlük=73
Varıraç	V. Yusupova/1928	Sözlü	6/8	Hüseynî	Sekizlik=116
Çipiğim (Civcivim)	S. Şemşedinova/1932	Sözlü	6/8	-	Dörtlük=72
Asma Salıncak	S. Şemşedinova/1928	Sözlü	4/8	Rast	Sekizlik=96
Yüksek Minare	S. Zeytullayeva/1957	Sözlü	4/8	Kürdî	Sekizlik=144
Ak-taban	K. Cumaliyeva/1926	Sözlü	5/8+4/8	Rast	Sekizlik=116

Örnekleme olarak ele alınan Şerfedinov'un Yanray Kaytarma kitabında yer alan 43 adet Kırım Tatar Dans Müziği incelendiğinde;

- Derlemelerin 1924 ile 1957 yılları arasında ve çoğunlukla yirmili ve otuzlu yıllarda yapıldığı görülmektedir.
- Kitapta yer alan 43 dans müziğinin 18 farklı kişiden ve 22 tanesinin kadınlardan, 21 tanesinin erkeklerden derlendiği görülmektedir.
- Aynı isimde birden fazla eserin olduğu, özellikle Kaytarmalarda bu duruma çokça rastlandığı görülmektedir.
- Örneklem grubunda yer alan eserlerden 8 tanesinin sözlü, diğerlerinin çalgısal olduğu görülmektedir.
- Bu müziklerin usûlleri incelendiğinde;  $4/8+5/8$  (sırasıyla her bir ölçüde usûl değişikliği yapılarak notaya alınmış),  $7/8$ 'lik yazılmış,  $4/4+5/4$  ve ikinci bölümde  $7/8$ 'lik olan,  $7/16$ 'lık,  $4/8$ 'lik,  $6/8$ 'lik,  $2/4+3/4$  (sırasıyla her bir ölçüde usûl değişikliği yapılarak notaya alınmış),  $2/4$ 'lük,  $4/8+7/8+3/8+10/8+6/8+8/8$ 'lik (eser içinde usûl değişiklikleri yapılmış) gibi çeşitli usûllere rastlanmıştır.

Eser içinde usûl değişikliklerine tipik bir örnek olarak; Alma Tuş (Elma Düş) dans müziğinin notası, görüntü kalitesi sebebiyle, ilk yazımına uygun şekilde yeniden yazılarak aşağıda verilmiştir.

## АЛМА ТУШ-ПАДАЙ, ЯБЛОКО (ELMA DÜŞ)

♩ = 72

The musical score is written in G minor (one flat) and consists of six staves. It begins with a tempo marking of ♩ = 72. The piece is characterized by its intricate rhythmic structure, which changes frequently throughout. The time signatures used are 4/8, 7/8, 3/8, 8/8, 10/8, 6/8, and 8/8. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The piece concludes with a final cadence in 8/8 time.

Записано в 1925 г. от Сами-уста (1925 yılında Sami usta'dan derlenmiştir)

Elma Düş adlı Kırım Tatar Dans Müziği incelendiğinde, tipik bir örnek olan eser içinde 11 defa usûl değişikliği yapıldığı görülmektedir. Eksik ölçüyle başlayan eser, 4/8'lik üç ölçüden sonra 7/8'lik bir ölçü, 3/8'lik bir ölçü, 4/8'lik bir ölçü, 7/8'lik bir ölçü, 3/8'lik iki ölçü, 7/8'lik iki ölçü, 10/8'lik bir ölçü, 4/8'lik bir ölçü, 6/8'lik bir ölçü ve 8/8'lik bir ölçüyle devam edip 4/8'lik bir ölçüyle bitmektedir. Yavaş bir tempoda olan “Ağır Hava” sınıfında yer alan eser, çalgısal dans müziğine de bir örnek olarak verilmiştir.

- Notaların tampere ses sisteminde yazılmasına rağmen eserlerin, Hicaz, Sûzînak, Rast, Kürdî, Nihavend, Hüseyinî, Uşşak ve Kürdîli Hicazkâr makam dizilerinde oldukları hissedilmektedir.

- Kırım Tatar Dans Müzikleri içinde Kaytarmalar'a oldukça sık rastlanır. Çeşitli yörelere ve hikayelere göre ortaya çıkmış çok sayıda

Kaytarma'nın ortak özellikleri ise genellikle 7/8 lik usûlde ve hızlı tempoda olmalarıdır. Haytarma şeklinde de söylenmektedir. “Bahçesaray Kaytarması, Taraktaş Kaytarması, Buvdan Kaytarması, Kaytarma Bin Koyun, Eski Kırım Kaytarması” (Şerfedinov, 1978), “Kırım Kaytarması, Amerika Kaytarması, Ay-Petri Kaytarması, Ayserez Kaytarması” (Qaqura, 1998), gibi çeşitli isimlerdeki Kaytarmaların yanı sıra sadece “Kaytarma” ismiyle bilinen Kaytarmalar da bulunmaktadır. Kaytarmalar, sadece Kırım Tatarları tarafından değil, aynı zamanda Ukraynalılar ve Kırım'da yaşayan diğer etnik unsurlar tarafından da bilinen ve posta pullarında dahi görselleri yer alan halk oyunlarıdır.



Resim 1. Kaytarma Oyunu

Aşağıda 1790 yılında Alman Ressam Gottfried Heinrich Geißler tarafından yapılmış gravür görülmektedir.



Resim 2. Kaytarma Oyunu

Aşağıda, Kaytarmalara örnek olarak “Eski Kırım Kaytarması” nın notaları, görüntü kalitesi sebebiyle, ilk yazımına uygun şekilde yeniden yazılarak verilmiştir.

ЭСКИ КЪРЫМ КЪАЙТАРМАСЫ  
ESKİ KIRIM KAYTARMASI

♩ = 208

Записано в 1925 г. от Сами-уста/1925'te Sami usta'dan derlenmiştir.

Kırım Tatar Dans Müzikleri'nde yavaş, orta ve hızlı tempolarda eserler bulunmaktadır. Ancak özellikle Kaytarmaların oldukça hızlı olduğu görülmektedir. Tempo ve usûl bakımından Kaytarmaların, Karadeniz Horon Müzikleri ile benzeştiği görülmektedir. Bu benzeşim, Hamzaçebi (2017)'nin “Kırım Halk Oyunları ile Giresun Halk Oyunlarının Karşılaştırmalı İncelemesi” adlı yüksek lisans tezinde de ortaya konulmuştur.

Kırım Tatar Dans Müziklerinin çoğunlukla çalgısal olduğu, ancak sözlü dans müziklerine de rastlandığı görülmektedir. Aşağıda, sözlü dans müziklerine örnek olarak “Penceresi Yeşil Boya” adlı eserin notaları, görüntü kalitesi sebebiyle, ilk yazımına uygun şekilde yeniden yazılarak verilmiştir.

ПЕНДЖИРЕСИ ЕШИЛЬ БОЯ  
PENCERESİ YEŞİL BOYA

$\text{♩} = 96$

Пен джи ре си е шильбо я корал ма дым  
Pen ce re si ye şil bo ya gö re te dım

до я до я ко ре биль сем до я до я  
do ya do ya gö re bil sem do ya do ya

гуль са чар дым бой дан бо я  
gül sa çar dım boy dan bo ya

Записано в 1929 г. от Шемшединовой С.-1929'da S. Şemşedinova'dan derlenmiştir

Пенджереси ешилъ боя,	Penceresi yeşil boya
Коралмадым доя, доя.	Göremedim doya doya
Коре бильсем доя, доя	Görebilsem doya doya
Гуль сачардым бойдан, боя.	Gül saçardım boydan boya

Он секизге кельды яшим,	Onsekize geldi yaşıım
Не бельгъа къалдым башим.	Çaresiz kaldı başım
Якъты мени яндырды	Yaktı beni yandırdı
Эля козинъ, къалем къашынъ.	Elâ gözün, kalem kaşım

Eserin sözleri 8’li hece ölçüsündedir. Aynı isimde 1925 yılında Bak-şiş usta’dan derlenen çalgısal bir Kırım Tatar Dans Müziği daha bulunmaktadır. Yine aynı isimde, Erzurum/Hınıs yöresine ait 1944 yılında

Muzaffer Sarısözen'in Remziye Ataman'dan derlediği bir Türkü daha bulunmaktadır.

## SONUÇ

Kırım Tatar Halk Müzikleri, ezgi, usûl, makamsal yapı ve güfteleri bakımından diğer Türk Halk Müzikleri ile çok büyük yakınlıklar göstermektedir. Kırım Tatarları, Sovyetler Birliği döneminde yazılı ve görsel Kırım Tatar literatürünün neredeyse tamamına yakınının yok edilmesine ve Sovyetler Birliği'nin farklı coğrafyalarında maruz kaldıkları asimilasyon politikalarına rağmen, kültürlerini ve kültürün bir unsuru olan müziklerini ve danslarını büyük ölçüde yaşatmışlardır.

Derlenen müziklerin tampere sistemde notaya alınmalarının Sovyetler Birliği döneminin kültür politikaları sebebiyle olduğu anlaşılmakla beraber ayrıca araştırılması gereken bir husus olduğu görülmektedir.

Çalışmada ele alınan Kırım Tatar Dans Müzikleri'nin 2/4, 4/8, 5/8, 4/4, 5/4, 6/8, 7/8, 7/16, 9/8 ve 10/8'lik usûllerde olduğu ve eser içinde usûl değişikliğine sıkça rastlandığı görülmüştür. Şerfedinov'un 1931 yılında yazmış olduğu "Kırım Tatar ve Dansları" kitabında koma değerlerinin seslendirilmesi için aşağı veya yukarı yönlü yatay çizgilerin ulaşılabilen diğer kaynaklarda kullanılmadığı ve nota yazımının tamamen tampere sistemde yapıldığı ve buradan hareketle, müziklerin makamsal yapıda olduğu görülmektedir. Türk Halk Oyunları Müzikleri ile melodik ve ritmik bakımdan benzerlikler, ayrıca sözlü eserlerdeki ifade biçimlerinin benzerlikleri ve aynı isimde eserlerin bulunması da bu tespiti desteklemektedir.

Kırım Tatar Dans Müziklerinin çeşitli ve zengin yapısal özellikleri sebebiyle, eğitim-öğretim faaliyetlerinde teorik ve pratik olarak daha fazla ele alınmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.



## KAYNAKÇA

- Bariiev, İ. (2019). Contributions for The Study on İndigenous Peoples' Rights in The Context of Borders, Migration and Displacement. *Crimean Tatar Resource Center* 26(02). Ukraine: Kyiv.
- Габриелян, О., и др. (1998) *Крымские Репатрианты: Депортация, Возвращение и Обустройство*(*Kırım'dan Gönderilenler:Sürgün, Geri Dönüş ve Yerleşim*). Симферополь: Издательский Дом"Амена".
- Hamzaçebi, G. (2017). *Kırım Halk Oyunları ile Giresun Halk Oyunlarının Karşılaştırılmalı İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- İnançer, Ö. T. (2014). Türklerdeki San'atkar Hükümdarlara Dair. *Yeni Türkiye Dergisi-Türk Müsikîsi Özel Sayısı (57)*, 1182-1195.
- Karasar, N. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (25. baskı). Ankara: Nobel.
- Qaçura, S. (1998). *Vatanım Kırım-Türküler ve Nağmeler*. Ankara: Kırım Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Genel Merkezi Yayınları No:2.
- Шерфединов, Я. (1931). *Песни и Танцы Крымских Татар*(*Kırım Tatar Şarkıları ve Dansları*). Государственное Музыкальное Издательство Москва- Кр. АССР Крымгосиздат Симферополь. <https://dlib.rsl.ru/viewer/01009359241#?page=7>
- Шерфединов, Я. (1978). *Звучит Кайтарма-Янърай Къайтарма*. Издательство Литературы и Искусства Имени Гафура Гуляма, Ташкент. (Şerfedinov, Y. (1978). *Yanrai Kaytarma, Gafur Gulam Yayını, Taşkent*).
- Возгрин В. (2014). *История Крымских Татар-Kırım Tatar Tarihi* (3.Издание). Симферополь: Издательство Вперед.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- Resim 1. (2021, 20 Ocak). Erişim adresi  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stamp\\_of\\_Ukraine\\_s1431.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stamp_of_Ukraine_s1431.jpg)
- Resim 2. (2021, 20 Ocak). Erişim adresi  
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons>



# Bölüm 5

## POST-TRUTH ÇAĞINDA EFEMERANIN ÇAĞDAŞ SANATTA KULLANIMI: CHRISTIAN BOLTANSKI VE GÜLSÜN KARAMUSTAFA ÖRNEĞİ<sup>1</sup>



*Ezgi TOKDİL<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Bu çalışma 25-27 Nisan 2018 tarihinde Ankara'da gerçekleştirilen Geçici Belgelerin Kalıcı Etkisi: I. Uluslararası Efemera Çalışmaları Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0003-2701-0842



## Giriş

Araştırmanın amacı; 20. yüzyılın başlarından bugüne efemeral kaynakların kullanıldığı çalışmaları, değişen gerçeklik algısı kapsamında ele alıp, bu doğrultuda efemeranın kültür taşıyıcılığı rolünü ve geçmişin kültürel yaşantısı ile günümüz düşünsel yapısının çağdaş sanat kapsamında bir araya geldiği yeni ifade biçimini ilişkisel olarak analiz etmektir. Bu doğrultuda örnekleme alınan çalışmalar üzerinden efemera kullanımındaki sorunsallar, seçilme nedenleri, yerleştirme özellikleri, nitelikleri ve kapsamları değerlendirilmekte, bu belgelerin sanat nesnesine dönüşümü farklı dönemler ve farklı kullanım özellikleri ile karşılaştırılmalı analiz edilmektedir.

Küreselleşen dünya ve değişen gerçeklik algısı, modernist düşüncenin egemenliğine son vererek yerini postmodern kültüre bırakmış, bu kültürün bir ürünü olan postmodern sanat ve sanat akımları dahilinde kültür kavramının farklı anlamları ve farklı gösterge biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda kapitalist düşünce yapısının bir ürünü olan Pop Sanat (Richard Hamilton, Roy Lichtenstein vd.) popüler kültür imgelelerini sanatın merkezine yerleştirmiştir. 20. yüzyılın başlarında tüketim nesnelere kompozisyonun biçimsel ve göstergesel dili iken aynı yüzyılın sonlarına doğru geçmişin tüketim nesnelere ve popüler kültür imgelerinin efemeral bir değer olarak yerleştirme sanatı ve kavramsal sanat işlerinde kullanılması söz konusudur. Yani yüzyılın başlarındaki popüler kültür imgeleri, yüzyılın sonlarına gelindiğinde efemeral belgeler haline gelmiştir. Günümüz post-truth toplumlarında sanatçı algısı ve sanat eserleri de köklü bir başkalaşım yaşamış, teknoloji efemeral kaynaklarla bir arada kullanılmış, gene belirli bir ileti taşısa da bu kez nesnel gerçeklik izleyeninin duygu ve anlamlandırma boyutunun önüne geçememiştir. Çağdaş sanat içerisinde efemeranın kullanımı ikiye ayrılmaktadır; ilkinde sanatçı efemerayı kendi özgün anlamından ve biçimsel bağlamından uzaklaşmadan vitrin yerleştirmeleri şeklinde sanat izleyicisine sunmakta ve nesnelere yoluyla tanıtmak istediği kişiyi, hatırlatmak istediği olguyu, düşüncüyü, ifadeyi ya da dönemi aktarmaktadır (Christian Boltanski, Nicola Tyson ve Cengiz Çekil). İkincisinde, efemeral değer taşıyan belgelerin mekan içerisinde daha büyük bir örüntünün bir parçası olma durumu söz konusudur (Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Christian Boltanski vd. mekan düzenlemeleri). Araştırma kapsamında örnekleme alınan sanatçılar belirtilen süreçleri en güçlü yansıtan çalışmalara sahiptir.

## Efemeranın Tanımı, Türleri ve Kültür Aktarımındaki Önemi

Efemeranın tarihsel arka planı incelendiğinde, ilk olarak 14. yüzyılda tıbbi bir terim olarak kullanılmaya başlandığı, ardından 16. yüzyıl sonlarında kısa ömürlü çiçek ya da böceklerle ilişkilendirildiği ve 18. yüzyıl sonlarında ilgi çeken, kısa süreli kişi ya da nesnelere için kullanıldığı görülmektedir (Somer ve Keskin, 2012, s.442). Günümüzde efemeranın tanımı ise “çoğul kelimeler olan trivia (önemsiz şeyler) ve memorabilia (hatırlanmaya değer şeyler) kelimelerinden etkilenmiş (...)” ve bu doğrultuda terimin anlam ve kapsamı da genişlemiştir (Somer ve Keskin, 2012, s. 442). Yunanca epi (ilgili, hakkında) ve hemera (gün) kelimelerinden gelen efemera (ephemera) literatürde farklı tanımlamalara sahiptir. Bu alanda önemli araştırmalara sahip olan Rickards (1977, s. 7; 2000; Somer ve Keskin, 2012, s. 442) efemera terimini “çoğu basılı halde bulunan, özel olarak üretilen ve sonra atılan geçici günlük kâğıt parçaları” olarak tanımlar. Makepeace (1985, s.10; Somer ve Keskin, 2012, s. 442) ise, standart kütüphane malzemesinden farkını vurgulayarak “Baskı veya resimli üretilen, fakat kitap, broşür veya dergilerin dışında olan, eylemsi veya aydınlatıcı mesaj taşıyan materyallere verilen ortak isimdir” şeklinde ifade eder. Efemeranın tanımlanma zorluklarından söz ettiği makalesinde Timothy G. Young (2003, s. 25; Somer ve Keskin, 2012, s. 443), “efemera, özel sınırlı amaçlar veya etkinlikler için tasarlanan, genelde kitaplardan daha az değerli olan ve özellikle sürekli devam eden popüler kültür çalışmaları için araştırma değeri taşıması nedeniyle kütüphaneler ve arşivler tarafından muhafaza edilen basılı yapıtlardır” ifadesini kullanır.

Efemerayla ilgili yapılan bu tanımlamalar kelimenin günlük yaşamın geçici (kısa süreli) ve önemsiz belgeleri ifadesinin farklı bilimsel kriterlerden yansımalarıdır. Bu tanımlamalar arasındaki en önemli farklılık ise kimi kaynakların efemeral belge niteliği taşıyan nesnelere; geçici, önemsiz belgeler olarak ifade ederken, diğer kaynakların değeri sonradan anlaşılan olarak tanımlamalarıdır. Bu ufak farklılık bu belgelerin sahip oldukları kültür aktarımı rolünü de ön plana çıkarmaktadır. Efemera çoğunlukla arşiv niteliği bakımından ele alınıp kategorilendirilmiş, ancak onun kültürel boyutu çoğu araştırmada kapsam dışında bırakılmıştır. Başlangıçta (basım ve üretildiği /ortaya çıktığı dönem) bir kültürel belge niteliği taşımasalarda belirli kategorilerde bir araya getirildiklerinde aslında belirli dönemlerin (üretildikleri dönemlerin) bilgi düzeyi, bilgi düzeyinden doğan estetik yapısı, estetik yapının içinde bulunduğu sosyal düzen ve daha pek çok nitelik hakkında bilgilendirici bir kimliğe de sahiptir. Bu anlamda efemeranın arşiv niteliğinin yanında

üzerinde durulması gereken en önemli niteliklerinden biri de kültür aktarımındaki önemidir.

Kültür kavramı literatürde farklı soyut anlamları ile birlikte yer alsa da bilinen en geniş anlamı ile bir topluluğun ya da uygarlığın yaşantısı kapsamında ortaya koyduğu her türlü ürün, düşünce, inanç ve yaşam şekli ve bunların geçmişten geleceğe aktarılmasıdır. Bir topluluğun kültürünü belirleyen bazı temel etmenler vardır. Bu etmenler onların doğa ile ilişkileri, dolayısıyla yaşadıkları coğrafyanın temel özellikleri, yaşam şekilleri ve yaşantı sonucu ortaya çıkan kültürel öğeler, inanç sistemleri ve bunun ortaya koydukları nesnelere üzerindeki etkisi, geçmişten aldıkları miras ve yaşadıkları çağın yaşam koşullarının getirileridir. Dolayısıyla bir toplumun kültürü temelde o toplumun yaşamının bütünüdür. Bunun yanında o bireyin yaşadığı toplumun kültürü bireyin kültürünün belirleyicisi ve temel değişkenidir. Eliot (1962, s. 21), bireyin yarattığı kültürün bir topluluk içerisinde şekillendiğini ve bireyin kültürünün onun bağlı olduğu sınıf ya da topluluğun kültürü ile ilişkili olduğunu belirtmiştir. Ona göre; “temel olan toplumun kültürüdür ve terim olarak kültür öncelikle toplumun tamamı ile ilişkili olarak incelenmelidir (Eliot, 1962, s. 21). Kültürle ilgili diğer tartışılan nokta kültür kavramının toplulukların yaşantıları sonucu ortaya çıkan toplumsal bir düzen mi, yoksa tersine toplumsal düzenin kurulmasında temel olan kültürel öğeler mi olduğudur. Williams; kültürel öğelerin toplumların oluşmasında temel olan unsur olduğunu savunmuş, toplumsal düzenin bu düzen içerisinde yeniden yaratıldığını, yaşandığını ve öğrenildiğini savunmuştur. Buradan yola çıkarak kültürün; “(i) belirli ve genel bir hayat tarzına işaret eden antropolojik ve sosyolojik anlamıyla, (ii) sanatsal ve düşünsel faaliyetlere işaret eden daha yaygın anlamları arasında ilişki bulanabileceğini” ileri sürmüştür (Williams, 1993, s. 11-12; Oğuz, 2011, s. 128). Bunun yanında kültür kavramına doğayla olan ilişkisi boyutunda yaklaşan tanımlamalar da yapılmış ve “insanın yaşam alanı olarak seçtiği yerlerin farklılığının yaşama biçimine doğrudan yansıtıldığı” görüşleri de kültür kavramının tanımı içerisinde yer almıştır (Güvenç, 1994, s. 48).

Bu açıdan bakıldığında bir toplumun yaşam tarzı onun yaşadığı çevre ile ilişkisinden doğmuş, bu ilişki de onun yarattığı kültürün şekillenmesinde belirleyici etken olmuştur. Öyleyse kültür taşıyıcılığı rolüne de sahip olan efemeral kaynaklar hem belirli kültürel çevrenin niteliklerini ön plana çıkartır hem de o kültür içerisinde yaşayan bireylerin topluluk olarak farklı yaşamsal nitelikleri (toplumsal yapı, sanatsal dil, estetik beğeni düzeyleri, inanç sistemleri, yaşam şekilleri) hakkında ipuçları sunar. Ancak bu niteliklere/değerlere efemeral belgelerden ulaşılması



için bu kaynakların belirli kategorilerde sınıflandırılmış olması ve bütün olarak bir araya getirilmesi gerekmektedir.

Koleksiyonculuk açısından ele alındığında efemeranın toplanması, tasnif edilmesi ve sınıflandırılması farklılıklar göstermektedir. Bu anlamda farklı amaçsal sınıflandırmalar yapılabileceği gibi, niteliksel özellikleri bakımından da gruplandırılabilirler. Koleksiyoncular efemeral kaynakları türlerine göre (afiş, el broşürü, sergi ilanı vb.) olduğu gibi, fiziksel niteliklerine (yazılı belgeler, görsel belgeler, günlük yaşam nesneleri vb.) göre de bir araya getirebilmektedir. Somer ve Keskin'e göre (2012, s. 449); "koleksiyoncuların sınıflandırmaları tamamen onların ilgi alanlarına ve mesleklerine göre şekillenmektedir". Genel bir değerlendirme ile özel koleksiyon ve genel koleksiyon olarak ayrılabilirken, özel koleksiyonlar kişisel koleksiyon ve genel koleksiyonlar ise müzecilik ile kütüphanecilik olarak açıklanabilir. Ancak bunların efemeral kaynakları bir araya getirmeleri de belirli amaçlar doğrultusunda farklılaşmaktadır. Somer ve Keskin (2012, s. 451); efemeranın gruplandırılması konusunda iki isimden bahseder ve bunları Rickards ve Roylance olarak ifade eder. Launder (2002, s. 68), Rickards'ın efemeraya özel koleksiyoncu bakış açısından baktığını, Roylance'ın ise daha kapsamlı bir gruplama sunarak basılı efemerayı; sosyal efemera, eğitimsel efemera, eğlence/gösteri efemerası, askeri, tıbbi ve kentsel efemera, politik efemera ve ticari efemera olarak sınıflandırır (Somer ve Keskin, 2012, s. 451). Bunun yanında Somer ve Keskin'e göre (2012, s. 451) efemera fiziksel yapısına göre de gruplandırılabilir; "Yazılı, basılı, görsel-işitsel, çizgesel, kartografik, elektronik. Oluşturulmasında baskı tekniği uygulanmamış, yani el yazısı ve daktilo yazısı gibi manüel olarak üretilen mektuplar, doktor reçeteleri, el yazısı ilanlar gibi materyaller yazılı efemera; baskı tekniği uygulanmış olanlar ise basılı efemera olarak nitelendirilir".

Kültürün aktarılmasındaki rolü bakımından ele alındığında ise efemera gene farklı fiziksel ve niteliksel gruplandırmalar şeklinde ele alınabilir, oluşturulan her sınıflandırma kültürün farklı bir yönünü ortaya çıkarır. Bu amaç kapsamında bir araya getirilen efemeral belgelerin ulaşılacak istenen kapsam dahilinde ele alınması, bu kapsam doğrultusunda değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda belirli dönemlere ait olan farklı niteliklerde belgelerin bir araya getirilerek ortak bir çıkarım yapılabileceği gibi (bir müzede yer alan farklı dönemlerden eserlerde olduğu gibi), tek bir tür efemeranın farklı dönemlerde yaşadığı değişim süreci (kadın figürü heykelciklerinin yaşadığı değişim ile o toplulukların inanç sistemleri, değer yapıları ve bilgi düzeyleri hakkında edinilen verilerde olduğu gibi) ile de bazı belirleyici sonuçlara ulaşılabilir. Araş-

tırma alanları ve grupları tarafından da farklı şekillerde ele alınabilen efemera farklı kullanım özelliklerine de sahiptir. Tarih alanında yapılan bir araştırma etnografik bir süreci ortaya çıkarabilirken (bu anlamda belirli bir dönemin efemeral belgeleri bir ara getirilir), bir sanat tarihçisi bu alanda üretilen materyalleri bir araya getirir (böylelikle estetik yapının değişimini gözlemleyebilir), bir kuratör efemerayı belirli kavramlar, anlamlar ve göstergeler bakımından tasnif eder, koleksiyoncu genel ya da özel bir toplama yaparak, kendi ilgi alanına göre sınıflandırır. Benzer şekilde sanat alanında efemeranın kullanımı da farklı yöntemsel niteliklere sahiptir ve farklı görüntüsel özellikleri bir araya getirir. Bütün bu sınıflandırmalar özünde toplulukların değişen gerçeklikleri ve farklı özellikleri hakkında göz ardı edilemeyecek önemli deneyimler aktarır. Bu nedenle efemera günümüz toplumlarında kültür taşıyıcılığı bakımından önemli bilgi türlerinden biridir.

### **Popüler Kültür (Pop Art) ve Efemera İlişkisi, Efemeranın Sanatsal Üretim Kapsamında Değerlendirilmesi**

Efemera kavramının ve efemeral değer taşıyan nesnelerin sanatsal üretim kapsamında değerlendirilmesi incelendiğinde; literatürde benzer ancak birbirinden farklı yaklaşımları ifade eden iki tür kullanım olduğu görülmektedir. Bunların tanımlanmasında efemeranın sınıflandırılmasında görülen kategorileşme zorluklarına benzer bir yapının varlığı ortaya çıkmaktadır. Efemeranın yaygın kullanımı ile başlangıçta belirli/ anlamlı bir amaç için üretilen, kısa süreli ya da belirli bir zaman aralığı için geçerli olan toplanabilir ve belirli kategorilerde ayrıştırılabilir olan materyaller olarak ifade edildiği belirtildi. Öyleyse nesnelerin efemeral değer taşımaları onların yalnızca eski olma özellikleri ile sınırlı değildir. Bu anlamda efemeranın sanatsal üretim kapsamında kullanılması ya da efemeral sanat farklı niteliklere sahiptir. Örneğin Sokak Sanatı (Street Art) genellikle her yerde olan, kolay ulaşılabilir malzemelerden oluşan, sahiplenilmesi ucuz ve geçici (bir sinema bileti, ilan afişi, el broşürü gibi) bir sanat türüdür. Bu anlamda efemeral bir sanat türü olarak kabul edilebilir (Riggle, 2010). Ancak burada (Sokak Sanatı) kolay ulaşılabilir ve ucuz malzemelerden oluşması bakımından efemeral olarak nitelendirme söz konusudur. Benzer yaklaşım 1960'larda varlık gösteren Doğacı Soyutlama, Yoksul Sanat (Arte Povera) gibi sanat eğilimlerinde de vardır. Andy Goldsworthy, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Michalengelo de Pistoletto gibi sanatçılar da günlük yaşamın içinde canlı/cansız nesnelere belirli kategorilerde bir araya getirerek ya da belirli bir alan içinde geçici kompozisyonlar kurarak efemeral bir sanat yaratmıştır. Belirtildiği gibi bu biçimlendirme anlayışlarını efemeral sanat kapsamında

değerlendirmek onların yalnızca geçici ve önemsiz nesnelere oluşmalarından kaynaklanmaktadır. Başka bir açıdan yerleştirme (enstalasyon) sanatı da bir sergi afişinin belirli bir dönem için etkili olması gibi geçici bir etkiye sahiptir ve efemeral sanat kategorisinde değerlendirilebilir.

Popüler kültür alanında oluşturulan çalışmalar da kısmen bu kapsamda değerlendirilebilir. Pop kültür her yerde olan, Pop Art ise bu kültürün ürünü olan imgeleri sanat malzemesi (konusu) olarak kullanmaktadır. Ancak Pop Art akımı ve sanatçıların biçimlendirme anlayışları hem efemeral sanat kapsamında değerlendirilebilir, hem de geçmişin belgelerini sanat bağlamına taşımaları bakımından basılı efemeranın kültür aktarımını dile getirir. Araştırma kapsamında üzerinde durulmakta olan yönelim doğrudan efemeral kaynakları içeren sanat eserleri ya da yerleştirme örnekleridir. Bu nedenle öncelikli olarak basılı efemeranın popler kültür üzerindeki etkisine değinilmekte, ardından günümüz yeni gerçekliğinde çağdaş sanatta efemeranın nasıl kullanıldığı analiz edilmektedir.

20. yüzyıl sanat alanındaki kültürel değişiminin incelemesine geçmeden önce popüler kültür, kitle kültürü, yüksek kültür, etnik kültür, postmodernist kültür kavramlarının neler olduğunun, aralarındaki ilişkinin ve hangi etkenlerin bu kültürel sınıfların oluşmasına neden olduğunun analiz edilmesi önemlidir. Bu doğrultuda öncelikle kültür kavramı hatırlandığında ve bir topluluğun yaşantısının sonucunda kültürün şekillendiği ifadesinden yola çıkarak tüm kavramların arkasında yaşantı olgusunun ve deneyimin yattığı söylenebilir. Bir toplum kendisi etrafındaki sosyokültürel çevre değiştiğinde ya bu çevreye uyum sağlama yolunu seçer ya da ona karşı çıkarak yeni bir yaşantı biçimi benimser. Bu süreç elbette toplulukların içinde yaşadıkları dünyanın nesnel gerçekliğiyle birebir bağlantılı bir süreçtir. Örneğin bilim alanında yaşanan bir gelişme teknolojik boyutta toplumun algılam düzeyinde büyük değişimlere neden olur, bir kısım bu değişimleri kabul ederek kendi yaşam/çalışma alanına uygular, bir kısım ise bir süreliğine de olsa geçmişin değerlerine bağlı kalarak bunu reddetme yoluna gider (Sanat alanından bakıldığında yeni medya teknolojilerini sanat alanına uygulayan bir kesim sanatçının aksine içinde yaşanan enformasyonist toplumun ve küreselleşmenin, özelleştirilmiş kültürün karşısında kendi yerel değerlerine geri dönen diğer bir kesim sanatçının varlığında olduğu gibi). Bu değişim, başkaldırı ve benimseme sosyal yapıda olduğu gibi kültür alanında da bir farklılaşma/ayrışmayı beraberinde getirir. Bunun sonucunda kültür; popüler kültür, yüksek kültür, etnik kültürler ve diğerleri olarak farklı kategorilere ayrılır ve her birinin farklı karakteristik kimlikleri oluşur. Bu kimlikler

farklı simgesel özelliklere sahip olsalarda birbirleri ile ilişki içerisindedir ve özünde aynı toplum yapısı içinde farklı etik ve estetik değerlere sahip insan topluluklarının benimsedikleri değerler düzenidir. Bu nedenle yüksek kültür ve popüler kültür toplumun farklı kimliklerinin beğeni düzeyleri olarak ele alınmakta ve aralarındaki ilişki sınıfsal bir ayırım olarak tanımlanmak yerine, kültürel sürecin yaratım ve tüketim aşamaları olarak karşılık bulmaktadır. Bu yönüyle incelendiğinde popüler kültür yaygın anlamıyla bir yozlaşma ya da ticari bir kültür yapısı olmaktan çıkar ve belirli bir kesimin estetik beğeni talebine cevap veren bir üretim alanı olarak yorumlanabilir. Bu iki kültür yapısı arasındaki ilişkiyi sosyolojik bakımdan inceleyen Gans'a göre (2005, s. 11); popüler kültür pek çok insanın estetik ve diğer arzularını yansıtır ve bu yönüyle de ticari bir yönelim değil bir kültür yapısıdır. Bunun yanında tüm insanların istedikleri kültür biçimini seçmeye hakları olduğunu belirterek bu iki kültür yapısı arasındaki ayrımı arz talep ilişkisi ile tanımlar.

Buna koşut olarak popüler kültürün ve bu kültür ortamının yaratılması, içinde doğduğu dönemin diğer insan deneyimlerinden ayrıştırılmaz ve bu yönüyle eleştirel bir yapıya sahiptir. Oskay'a göre popüler kültür, "bir yandan bizi sisteme sınıksız bağlarken, diğer taraftan da sisteme karşı baş kaldırışımızı dile getirmek ister gibidir. Ancak bu karşı çıkış, gerçek bir karşı çıkış değildir ve genellikle popüler kültürün tüketim anıyla sınırlıdır" (2004, s. 156). Yani kapitalist ilkelere bir başkaldırı söz konusu iken aynı ilkeleri kendi yararına kullanma da popüler kültürün kimliğini tanımlar. Özetle popüler kültür en basit tanımıyla; toplumsal modernleşmenin sonucu kapitalist yaşam tarzının doğurduğu kitlesel üretimin insanlığın beğeni düzeylerinde yarattığı değişim ve talep ilişkisine paralel yaratılan yeni bir kültür biçimi olarak tanımlanabilirken, yüksek kültür ise pazar ilişkisine girilmeden estetik değer doğrultusunda ortaya çıkan yaşantı sonucunda yaratılan kültür olarak ifade edilebilir. Etnik kültürler ise bu iki kültür yapısı arasında yer alır ve toplulukların değişmeyen karakteristik özelliklerinden yaratılır. Elbette tüm bu kültür türleri arasındaki ilişki sabit bir çizgi şeklinde değildir. Birbirleri arasında sürekli ileri geri bir ilişki yaşanır. Popüler kültür yüksek kültür tarafından yeniden yorumlanabilir, bir yüksek kültür ürünü, üslubu, yöntemi popüler kültürün kapsamında yeni bir gerçekliğe taşınabilir (günümüz toplumlarında çoğunlukla yaşanan budur), ya da etnik kültürler popüler kültür ve yüksek kültür bakış açısında değiştirilebilir. Aktarılan süreç konuya sanat alanından bakıldığında daha belirgindir.

Tarihsel süreç içinde toplumsal yapı ve yönetim şekillerine paralel bilim ve sanat alanında da önemli değişiklikler olmuştur. Bu değişiklik-

ler temelde düşünce sistemlerindeki felsefi dönüşümlerle ortaya çıkmış ve süreç içinde paradigma değişiklikleri yaratarak toplu bir yeniden biçimlendirmeyi beraberinde getirmiştir. 20. yüzyıl sanat alanında yeni bir paradigma kaymasının temel görüngülerine sahiptir, bu yeni dönem görünürde biçimsel yapıdaki görünümsel bir değişikliği ifade ederken temelde ise savaş sonrası tüm dünyada yaşanan yeni bir bunalım döneminin getirisi olarak, modernizmin içinde doğduğu kapitalizme bir tepki şeklinde ortaya çıkmıştır.

Postmodernizm kavramı ve popüler kültür yeni bir bakış açısıyla görme ve algılama kavramlarında temel bir değişimi ortaya koymaktadır. 20. yüzyıl sanatçısı gördüğünü görmesi gerektiği sistematik düzende ortaya koymak yerine, görmeyi kendi algısal gerçekliğine dönüştürerek yansıtmayı modernizmle birlikte öğrenirken, postmodernizm bu algısal gerçekliğin yeniden tasarlanmasını, temelde doğanın nesnel gerçekliğinin dönüştürülmesini, kavramların biçimlendirilmesini ve yeni ifade olanaklarının denenmesini sağlamıştır. Kurallar, görünümün biçimlendirilmesindeki katı sınırlar ortadan kalkmış, yeni ifade olanakları bu yeni dönemin kültür ortamında eski biçimlendirme anlayışlarının yerini almıştır. Çoğaltım teknolojilerindeki gelişmeler, modernizmin yüce sanat olgusunun karşısına seri üretim kopyalarını yerleştirmiş, bu sanatın daha büyük kitlelerce ulaşılmasını kolaylaştırırken sanatın yozlaşması ve değerini yitirmesi gibi bir gerçeği de beraberinde getirmiştir. Seri üretim nesnelere hızla yayılması sonucu tüketim kültürü adı verilen yeni bir kültür ortaya çıkmış, bu kültür değişen dünyanın tüm imgelelerini (günlük yaşamın tüm ıvır zıvırlarını) sanatın bir malzemesi olarak pazara sunmuştur. Bu yeni kültür ortamında sanatçı, popüler kültürün imgelerini farklı biçimsel yapılarda kendi gerçeklik algısı ile yeniden yorumlayarak, sanatın sınırlarını genişletmekle kalmamış; bireyin dışındaki dünya, dış gerçeklik bu anlamda bir sanat nesnesi olarak yeniden yorumlanmıştır. 1950'lerde ortaya çıkan Pop Sanat (Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Richard Hamilton vd.) ve onun içinde ortaya çıktığı popüler kültür, bir anlamda günlük yaşamın ıvır zıvırlarını (kapitalist toplumun nesnelere) sanatın merkezine yerleştirmiştir. Bir ürünü satmak, onu benzerleri arasında öne çıkarmak için bir araç olan reklamlar ve afişler ya da çizgi roman kahramanları, kitap kapakları, içerik sayfaları parçalar halinde atomistik yapılarına ayrılarak resimsel bir oluşuma dahil edilmekte, ancak ortaya çıkan çalışmanın da onun atomlarını oluşturan parçaların özgül anlam ve amaçlarında olduğu gibi bir kavram ve düşünceyi alımlayıcıya aktarmak için işlevsel bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Bu noktada ikisi arasındaki fark, birinin bir

ürünü estetik beğeni düzeyinde satışa yönlendirme amaçlı sergilemesi, diğerinin bunu eleştirel ve alaycı bir kimlikle ortaya koymasındır. Yani bir çizgi roman satış amaçlı üretilir ve toplumun belirli bir kesiminin beğeni taleplerini karşılamak adına belirli popüler imgeleri kullanırken, Pop Art sanatçılarının kes-yap ve kolajlarında kullanılan bu görüntüler kapitalist toplumun seri üretim olgusuna, popüler kültürün beğeni düzeylerine, nesnel gerçekliğin soyut diline bir eleştiri biçimini dile getirir. Günümüz toplumlarında efemera kapsamında değerlendirilen söz konusu içerik öğelerinin 1950'lerin sanatında kullanımı belirtildiği gibi eleştirel bir dil/ifade biçimiydi.

Öyleyse 20. yüzyıl (Pop Art) günümüz toplumlarında efemera kapsamında değerlendirilen belge ve nesnelere sanat bağlamında yeniden yorumladığı, kompozisyonun biçimsel ve estetik dili olarak sunduğu bir paradigma olarak anlaşılabilir. Bugün efemera kapsamına giren gazete, dergi sayfaları, ambalaj paketleri, çizgi romanlar, etiketler, afişler, ilanlar ve diğer nesnelere (popüler kültür imgeleri) 20. yüzyıl kapitalist toplumunda biçimlenen sanatın içeriksel öğeleriydi. Richard Hamilton popüler kültür imgelerini kolajlarının biçimsel kurgusu içerisine yerleştirmiş, gazete ve dergilerden kesilen fotoğraf ve reklam afişlerini bir araya getirerek ortaya çıktığı toplumun sosyo-kültürel yapısı ve beğeni yargılarına eleştirel bir tutum sergilemiştir (*Şekil 1*). Bu yaklaşım kapitalizmin tüketim çılgınlığının farkında, eleştirel ancak ona karşı bir duruş değildir. Popüler kültürün imgeleri bir araya getirilerek ironik bir söylem dili ve yeni gerçeklik yaratılmıştır.

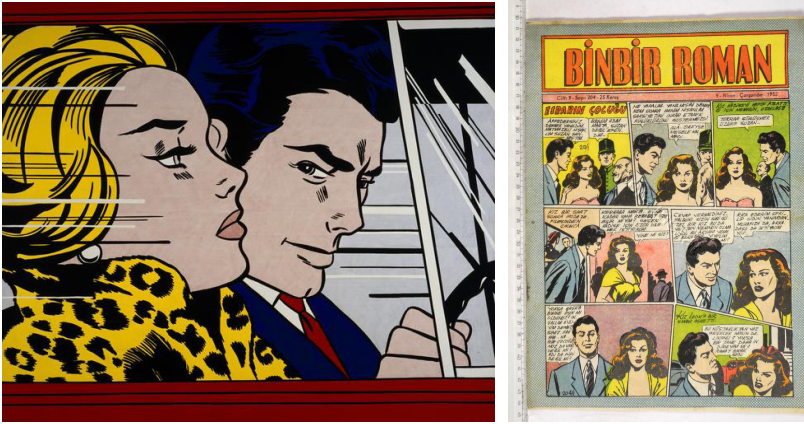


*Şekil 1: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?, 1956 / Şekil 2: Young Romance, Joe Simon ve Jack Kirby, Crestwood Publications, 1947*

Belirtildiği gibi, çizgi romanlar, gazete kupürleri, dergi sayfaları hem geçici, kısa süreli etkileri ve ömürleri nedeniyle efemeral bir kay-



nak işlevi görür, hem de Maurice Rickards tarafından “gündelik hayatın geçici önemsiz belgeleri” olarak tanımlandığı anlamıyla efemeral bir değer taşırlar. Bu belgeler (gazete ve dergi imajları, popüler reklam öğeleri) Roy Lichtenstein tarafından çizgi roman görünümünde yeniden yorumlanmış/kopyalanmış ve sanatçı nesnel gerçekliği kendi biçim gerçekliğiyle ifade etmiştir. Onun çalışmalarında yer alan imgeler/figürler popüler kültürün pazara sunduğu imajların (sarışın ve güzel bir kadın, yakışıklı ve güçlü bir erkek imgesi) yansımalarıdır (Şekil 3). Yılmaz’ın aktarımıyla (2013, s. 256); “Rönesans ustalarının kendi çevrelerine (doğaya) bakarak resim yapmaları gibi, Lichtenstein da çizgi romanlara, vitrinlere bakarak resim yapıyordu”. Yani içinde yaşadığı toplumun gerçekliğini/doğasını kopyalıyor ve bu yönüyle de alışveriş dünyasının hem bir eleştirmeni hem üreticisi oluyordu.



Şekil 3: Roy Lichtenstein, *In the Car*, 1963 / Şekil 4: *Binbir Roman Dergisi*, 1939, Türkiye Yayınevi

Dönemin popüler imgeleri, marka ve imajlarını kolajlarında bir araya getirerek panolar üreten Peter Blake de benzer bir biçimsel dil geliştirmiş, bu yönüyle tüketim olgusunu ön plana çıkartırken kendisi de bir imge üreticisi olmuştur. Yani hem dış gerçekliği yansıtmış, hem de bu gerçeklik içinden kendi seçimlerini gruplayarak yeni bir bakış ve görüntü sunmuştur. “*Sources of Pop Art*” (Şekil 5) isimli çalışmasında popüler kültürün ve 1940-50’lerin öne çıkan reklam imajlarını, tüketim nesnelerini, logo ve amblemlerini, sanatın yozlaşmasının sonucunda ortaya çıkan kitsch sanat ürünlerini, Amerikan ve İngiliz kültürünün simgelerini, dönemin çizgi film ve çizgi roman karakterlerini geometrik bir düzen içerisinde yan yana sıralayarak kendine özgü bir üslup geliştirmiştir.





**Şekil 5:** Peter Blake, *Sources of Pop Art IV, 1932* / **Şekil 6:** *Wonder Woman*, DC Comics, USA, 1941

Blake'nin çalışmasında yer alan bu imgeler (sigara paketi, çizgi romanlar, marka etiketleri, reklam afişleri) bugün 21. yüzyıl toplumlarında efemera kapsamında değerlendirilen basılı belgelerdir. Blake'in çalışmasında yer alan bu imgeler günümüz toplumlarında sınıflandırılarak bir bilgi türü olarak değerlendirildiğinde; 1950'lerin (Pop Art) sosyal ve kültürel yapısı, estetik değer düzeyi, toplumsal kabul biçimleri hakkında önemli bir belge işlevi görür ve bu yönüyle bir çizgi roman yalnızca okunan ve zaman geçirilen bir nesne olmaktan uzaklaşarak bir dönemin ya da bir toplumun belirli bir zaman aralığının yaşam deneyimini yansıtıcı/aktarıcı bir kimlik kazanır (efemeranın kültür aktarımındaki önemi).

Andy Warhol ise pop kültürün yüzlerce imajından seçtiği imgeleri seri üretim şeklinde basarak tüketilen bir tüketim gerçekliği yaratmış, bu yönüyle de kapitalist toplumu en iyi yansıtan simgelerden biri haline gelmiştir. Onun çalışmalarında seri üretim nesnelere yeniden üretim zincirine girerek, seri olarak sayısız kopyalar halinde yeniden basılmıştır (Şekil 7).



**Şekil 7:** Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962 / **Şekil 8:** Kim Whitesides, *The Campbell Story*, 1971, *Cosmopolitan*, Vol.170, No.5

Warhol'un biçimlendirme anlayışında günümüz teknoloji toplumlarının ve enformasyon çağınının deneyimlediği atomistik bir süreç vardır. Bir nesnenin yeniden üretimi hiçbir zaman sonlu bir üretim değildir, sürekli olarak yeniden üretilmeye, yeni üretimlerin farklı versiyonlarının ortaya çıkmasına ve giderek aynı üretim bandı altında yüzlerce farklı kopyanın oluşmasına neden olan sonsuz bir üretim ve tüketim ilişkisi söz konusudur. Bu yönüyle Pop Art sanatçılarının amaçlı/amaçsız ulaştıkları nokta da bu yaklaşımın estetik boyutudur. Geniş perspektiften bakıldığında ise 1950'lerin kapitalist toplum yapısının deneyimlediği gerçeklik sanatçının duyum ve algılam dünyasında bir değişimi beraberinde getirmiş, bu değişim yeni bir ifade biçimini ortaya çıkarmıştır. Warhol gibi sanatçılar aynı zamanda çizgi roman, afiş, ürün etiketi gibi günlük yaşam nesnelerini sanat bağlamına taşıyarak onların geçici ve önemsiz etkilerini ortadan kaldırmaktadır; örneğin 1950'lerin Campbell's çorba etiketi bugün bir efemera olarak değerlendirilirken sanat yapıtına taşınan ve kompozisyonun bir ögesi haline gelen bir etiket görüntüsü sanatın doğasında yer alan ölümsüzlüğü elde etmektedir. Bu nedenle nasıl efemera kültür aktarımında önemli bir işleve sahipse, Warhol, Lichtenstein, Blake, Hamilton ve diğer akım sanatçıları da efemeranın sanat bağlamında yeniden kurgulanarak zamanın içinde konumlandırılması bakımından önemli bir görev üstlenmişlerdir.

### **Günümüz Post-Truth Toplularında Sanatın Yeri ve Efemeranın Çağdaş Sanatta Kullanımı**

Küreselleşen dünya ve değişen gerçeklik algısı, modernist düşüncenin egemenliğine son vererek yerini postmodern kültüre bırakmış, bu

kültürün bir ürünü olan postmodern sanat ve sanat akımları dahilinde kültür kavramının farklı anlamları (maddi kültür, popüler kültür, tüketim kültürü) ve farklı gösterge biçimleri ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın başlarında tüketim nesnelere kompozisyonun biçimsel ve göstergesel dili iken aynı yüzyılın sonlarına doğru geçmişin tüketim nesnelere ve popüler kültür imgelerinin efemeral bir değer olarak yerleştirme sanatı ve kavramsal sanat işlerinde kullanılması söz konusudur. Yüzyılın başlarındaki popüler kültür imgeleri, yüzyılın sonlarına gelindiğinde efemeral belgeler haline gelmiştir. Günümüz post-truth (hakikat-sonrası/post-olgusal) toplumlarında (kapitalizmin enformasyonizmle evrildiği) bilginin ve gerçekliğin hızla değiştiği ve akışkan bir realitenin merkezi düşünce biçimi haline geldiği bir yapı söz konusudur. Bunun sonucunda sanatçı algısı ve sanat eserleri de köklü bir başkalaşım yaşamış, teknoloji efemeral kaynaklarla bir arada kullanılmış, gene belirli bir ileti taşısa da bu kez nesnel gerçeklik izleyenin duygu ve anlamlandırma boyutunun önüne geçememiştir.

Enformasyonist toplum yapısının hem nedenlerinden hem de sonuçlarından biri olan küreselleşmenin kültürel boyutlarına bakıldığında, beraberinde yeni kültürel form ve düşünce biçimlerini doğurduğu görülmektedir. “Küreselleşme kavramı bir yandan dünya toplumlarının birbirine benzeme, buna bağlı olarak da tek bir küresel kültürün ortaya çıkma süreci, diğer yandan da toplulukların, toplumların kendi farklılıklarını tanımlama, ifade etme süreci olarak kullanılmaktadır (Keyman ve Sarıbay; 2000, s. 1; İçli, 2001, s. 163). Küreselleşme bu anlamda farklı toplumların ve kültürlerin bir araya gelmesini ve ortak bir zeminde (aynı paradigma içerisinde/aynı dünya üzerinde) çok kültürlü bir boyut kazanmasını da ifade etmektedir. Dolayısıyla evrensel kültür çatısı altında, aynı paradigma içerisinde farklı kültür yapılarının ortaya koydukları kültür formları, düşünce yapıları, sanat eğilimleri, biçimlendirme anlayışları söz konusudur. Bir yandan sanatın dijitalleşmesi, interaktif bir boyuta taşınması söz konusu iken, diğer yandan efemeranın sanatsal bağlamda kullanılması ya da efemeral sanat gibi yönelimler varlık göstermektedir. Modernizm sonuna kadar varlık gösteren sanat akımlarına bakıldığında belirli bir kültürel toplulukta ortaya çıkan sanat eğilimlerinin belirli bir dönem boyunca sanat çevrelerini etkilediği ve farklı kültürlerden aynı eğilimde eserler ortaya konulduğu görülürken, günümüz toplumlarında özellikle 1970’lerden 90’lara kadar belirli ortak bir yönelimin olmadığı, her toplumun kendi gerçekliği doğrultusunda sanat ürettiği görülmektedir. Elbette bahsi geçen dönemde de belirli olgular toplulukların belirli karakteristik özellikler benimsemesine neden olmuştur, ancak günümüz

toplumlarında bu süreç bilinçli bir gelişim göstermektedir. Bunun da en büyük nedeni tektipleştirilmeye çalışılan birey olgusunun yabancılaşma olgusunu da daha önce hiç olmadığı kadar deneyimlemesidir. Bu deneyim sanatçı kimliğini de ikiye ayırmıştır. Bir kısım sanatçı piyasa beğenisi peşinde ve kültür politikası dahilinde sanatın ekonomik yönü ile ilgilendirken (popüler kültür), diğer kesim kendi ötekileştirilmiş kimliğinin ve ulusal değerlerinin (etnik kültür) izinden gitmektedir (Bunun bir örneği 1945’lerde Türk resminde görülen kaynağa dönüş eğilimleridir, yerel ve ulusal değerler, batılı biçimlendirme anlayışlarıyla bir arada kullanılmıştır). Bu anlamda küresel bir toplum yapısının içinde, kültür kavramı çok boyutlu bir görünüm kazanmıştır.

Dünya yeni paradigmada her anlamda büyük değişim ve dönüşümler yaşamış, dolayısıyla bu farklılaşmanın (diğer boyutuyla aynılaşmanın) tek tek bireyler üzerinde de önemli etkileri olmuştur. Kitle kültürü bireylerin de düşünsel ve eylem olarak yeni bir süreci deneyimlemesine neden olmuştur. Kitle iletişiminin yaygınlaşması bu süreci giderek hızlandırmış, bireyin kendi tekilliği içerisinde dahi topluluk haline gelebilmesine izin vermiştir. Bu süreç elbette postmodernizmin popüler kültür, kitle kültürü, kültür endüstrisi gibi bilindik söylemlerinden ayırtılamaz ve bu kültürel olguların bir sonucu olarak da görülebilir. Popüler kültürün bir sonucu olarak kitle kültürü ortaya çıkmış ve kültür endüstrisi kitle kültürünü kendi amaçları doğrultusunda kullanmıştır. Bunun sonucunda sanat eserleri de birer meta nesne haline gelmiş, yapılaştırılmış, tektipleştirilmiş, seri üretim olarak üretilmiş ve kültür giderek ekonomi ile arasındaki ilişkiyi daha da güçlendirmiştir. Bu süreç medyanın denetiminde gelişmiş ve giderek günümüz toplumlarının özelleştirilmiş kültürüne giden yolu hazırlamıştır. Küreselleşen toplum içerisinde sanat, küreselleşmenin kültürel politikaları dahilinde hiç olmadığı kadar piyasa ekonomisiyle içiçe geçmiş, “gözümüzün önünde duran şeylerin anlamları biz onlara bakarken değişmiş, kültür ve doğa arasındaki sınır bulanıklaşmış ve kişisel kimliğin istikrarı, daima büyüyen dışsal taleplere uyum sağlamak için eşi benzeri görülmemiş bir baskı altına girmiş” (Fineberg, 2014, s. 505), hiç olmadığı kadar bireyler kimliksizleştirilmiştir. Kültür bir yanıyla piyasa ekonomisinin bir parçası olurken tektipleşmiş, diğer yanıyla eleştirel bilinç ve bilincin yükselişi yoluyla tek bir evrensel çatı altında çeşitlenmiştir.

Sınırların ortadan kalktığı evrensel kültür çatısı altında, düşünce de giderek soyutlaşmış, kavramlar imgelere (hayalgücü) doğru evrilmiş, biçimler gerçeklik algısını zorlamış, galeri duvarları ortadan kalkmış, sanat kapsamına yaşamı da dahil ederek büyük bir hızla genişlemiştir.

Enformasyon toplumunun değişen gerçeklik algısı sanatın olduğu kadar yukarıda değinildiği gibi sanatçı ve sanat eseri kavramlarının da değişmesine neden olmuştur. Modernizmin 1920’lerde Dada hareketi tarafından ters düz edilen yüce sanat ve dahi sanatçı söylemi, postmodern sanatın 1960 kuşağı sanatçıları (Pop Art vd.) tarafından tamamen yıkılmış, günümüz enformasyon çağına gelindiğinde ise hızla değişen bir realite içerisinde biçimsel süreklilik tamamen önemini yitirmiştir. “Bir eşikten sürünerek geçmemizin ardından geriye dönüş yolu kapanır” ve zaten artık bir önemi de yoktur. Bard ve Söderqvist’in de belirttiği gibi; “İnsanlığın fazlasıyla uzun bir süredir ikamet ettiği dünya görüşü terk edildiğinde, bir bakıma her zaman için varolmuş ama ne anlamlı ne de keşfedilmesi mümkün olmuş dünyalara adımımızı atmış oluruz” (2015, s. 126). Bu yeni toplum yapısı (enfomasyonizm), düşünce biçimi (mobilitik düşünce), değişen gerçeklik (küreselleşen dünya) içinde yaşanan çağı olduğu gibi değiştirmiş, birey yeni ve bilinmeyen bir dünyayı deneyimlemek zorunda kalmıştır. Paradigma kaymaları her zaman sanat alanında yeni değişimlere neden olmuştur.

Enformasyon büyük bir hızla dünyayı değiştirmeye devam ederken, 19. yüzyılın günlük yaşam nesnelere (gazete, dergi, etiket vd.) 20. yüzyılın efemeral belgelerine, 20. yüzyılın avangard teknikleri de (gazete dergi sayfaları, reklamlar, grafik tasarım ürünleri) 21. yüzyıl dünyasının bilgisayar arayüzlerine (multimedya yazılımları, hareketli medya, yeni sinematografik yöntemler) ve çağdaş sanatın biçimsel ve anlamsal yeni estetik diline dönüşmüş (Manovich, 2002), sanat yepyeni bir mecrada yeni dünya düzeninin bir parçası olmaya doğru (zorunlu) bir değişim yaşamıştır. Bunun yanında 1960’ların kavramsal sanatı sözcükleri ve dilsel ilişkileri gündemine alırken giderek kavramlar yerini imgelere bırakmış, sanat eseri var olan ve üzerinde konuşulan bir gerçeklik olmaktan çıkarak düşünülen ve düşüncenin izleyici ve sanatçı arasında herhangi bir ayırım yapmadan sanatın üretim sürecine dahil edildiği bir boyuta taşınmıştır. Modernizm sınırları içerisinde galeri duvarları içerisine yerleştirilen ve izleyici beğenisine sunulan bir eserin üretim süreci tamamlanmışken, postmodernizm (kapitalist toplumların sanatı) yavaş yavaş bu sınırı ortadan kaldırmış, günümüz (enformasyon toplumu) çok sesli sanatı ise çalışmanın galeriye yerleştirilse dahi üretim sürecinin devam ettiği ve izleyici tarafından yorumlanarak yeni bir üretim sürecinin başladığı bir görünüm kazanmıştır. Galeride sergilenen yapıt izleyicisi tarafından tüketilerek üretilir hale gelmiştir.

Küreselleşme çatısı altında bir araya gelen farklı toplumlar ve bu toplumların çok kültürlü ve birleşmenin yanında giderek ayrışan top-

lum düzeni gibi sanatı da çok sesli bir nitelik taşır. Bu sanat dünyasının belirli bir biçemi, ortak manifestosu, politik ve siyasi görüşü, belirgin nedensel zorunluluğu, konusal içeriği, ortak bir söylem dili yoktur. Tıpkı sanat tarihimizin peş peşe gelen bir modenlikler toplamı olması gibi, günümüz sanatı da iç içe geçmiş bir akımlar toplamıdır. Bir yandan teknolojik gelişmeye paralel dijitalleşen, bilgisayar tabanlı yeni ifade biçimlerine sahip olan bir yaratım söz konusuysen, diğer yandan küreselleşen bir dünyanın içerisinde tektipleşmenin, “modernleşme”nin karşısında duran, özüne dönen ve etnografik değerlerine sarılan bir sanatçı figürü görülmektedir. Bu anlamda günümüz sanatı bir yandan bilgisayar ortamına taşınırken, diğer yandan geçmişin değerlerine, sanatçının kendi benliğine dönüşümü deneyimlemektedir. 21. yüzyılın küreselleşme olgusu bir yönüyle sınırları ortadan kaldırarak evrensel bir kültür çatısı yaratmış, diğer yandan bu çatının altında sanatçı belki hiç olmadığı kadar yabancılaşma olgusunu deneyimlemiş ve kendi değerlerine, yerel kimliğine sarılma ihtiyacı duymuştur. Bu doğrultuda sanatçı (Türk resim sanatının soyutlama eğilimlerinde olduğu gibi) kendi toplumsal kimliğine ve yerel değerlerine ait motifleri batılı biçimlendirme yöntemleriyle bir arada ya da nesnelere (efemeral kaynakları) 20. yüzyılın sanatının üç boyutlu ifade biçimleriyle ve kendi özgün anlamlarından uzaklaştırarak yorumlamıştır. Bu doğrultuda yeni bir estetik dil yaratılmış, bu estetik algı yeni çağın sanat anlayışını biçimlendirirken aynı zamanda geçmişin kültürünü de günümüz toplumlarına dolaylı yoldan aktarmak gibi bir görev üstlenmiştir. Efemeral kaynaklar bu anlamda yeni düşünce formuna dönüştürülmüştür. Efemeranın ve efemeral kaynakların çağdaş sanat içindeki yeri ikiye ayrılmaktadır;

İlkinde sanatçı efemeral değer taşıyan belgeleri kendi özgün anlamları ve biçimsel bağlamlarından uzaklaşmadan vitrin yerleştirmeleri şeklinde sanat izleyicisine sunmakta ve bu anlamda nesnelere yoluyla tanıtmak istediği kişiyi, hatırlatmak istediği olguyu, bir düşünceyi, ifadeyi ya da bir dönemi aktarmaktadır (Referans Vitrinleri-Vitrin Yerleştirmeleri). Efemeral kaynakların bu doğrultuda kullanımına Christian Boltanski, Nicola Tyson, Gregor Muir ve Cengiz Çekil’in vitrin yerleştirmeleri örnek verilebilir.

İkincisinde, efemeral değer taşıyan belgeler (fotoğraflar, yazılı belgeler, nesnelere) sanatçının kendi amaçları doğrultusunda gerek kendi özgün varoluş amaçlarından çıkartılarak gerekse oldukları gibi aktarılacak istenen deneyimin yansıtılmasında bir araç olarak kullanılmaktadır (Yerleştirme Sanatı- Mekan Yerleştirmeleri). Efemeranın kavramsal sanat kapsamında mekansal yerleştirmelerine Gülsün Karamustafa, Nil



Yalter ve gene Christian Boltanski'nin mekan düzenlemeleri örnek gösterilebilir. Yani ilkinde gruplama ve bir araya getirme, belirli bir düzen içerisinde sınırları belirli bir düzlemde kompozisyon oluşturma söz konusuysen, diğerinde mekan içerisinde daha büyük bir örüntünün bir parçası olma durumu söz konusudur.

### **Efemeranın Doğrudan Kullanımı**

Efemeranın doğrudan kullanımı incelendiğinde, sanat bağlamına taşınan geçmişin yazılı ve görsel belgelerinin nesnel gerçeklikleri içerisinde farklı kategorilerde ya da farklı anlam örüntülerinde bir araya getirilmesi söz konusudur. Efemera burada herhangi yorumsal bir anlama yer bırakmadan belirli bir düzen içerisinde sınırları belirli bir düzleme/kompozisyona yerleştirilmiştir. Bu yaklaşım Peter Blake'in incelenen çalışmasında (*Görsel 5*) olduğuna benzer bir kullanım sunmaktadır. Efemeral değer taşıyan belge ve nesnel rastgele olduğu sanılan bir düzende bir araya getirilerek kişi ya da dönemlerin nesnel gerçeklikleri, kültürel değerleri, popüler imgeleri sanat izleyicisine doğrudan aktarılmaktadır. Kompozisyonu oluşturan öğeler sanatçının aktarmak istediği ileti doğrultusunda onun insiyatifinde seçilmekte ve izleyici yaratıcının sınırlandırdığı gerçekliği deneyimlemektedir. Bunun yanında efemeranın doğrudan/gruplama halinde kullanımında postmodern toplum yapısının deneyimlediği yabancılaşma olgusunun sanatçı üzerindeki etkisi de görünürlük kazanmaktadır. Seçilen imgenin geçmişe ait günlük yaşam nesnelere ve belgeleri olması kaynağa dönüş eğilimlerinin ve etnik kültürün bir sonucu olarak görülebilirken, bütün olarak kültürün insan yaşantısı boyutuna da gönderme yapmaktadır.

Christian Boltanski 1960'lardan itibaren ortaya koyduğu yerleştirmelerinde farklı malzemeleri (geçmişin efemeral belgeleri- çikolata kutuları, fotoğraflar, günlük kullanım nesnelere) kendi özgün anlamlarından uzaklaştırmadan belirli bir bağlam içerisinde bir araya getirdi. Boltanski'nin yerleştirmelerinde genellikle sıradan ve kısa ömürlü kaynaklardan toplanan fotoğraflar simgesel bir nitelik taşır. Genellikle kendi çektiği fotoğraflar yerine günlük belgelerden (pasaport fotoğrafları, okul portreleri, gazete resimleri ve aile albümleri) yeniden fotoğraf çekerek kompozisyonunun malzemelerini hazırlamaktadır. Bu yönüyle Boltanski yaşamın kendisinden ayırt edilemez bir sanat yaratır, başkalarının anılarını sanat bağlamına taşıyarak yeni bir düzenek içerisinde görünür kılar. Fotoğrafın çalışmalarında kullanılma nedeni bireysel kimliğin aşılması, kolektif ritüellerin ve paylaşılan kültürel değerlerin/hatıraların hem kendisi tarafından tanıklığı hem de aktarı-



mını sağlamak gibi bir işlev üstlenir (Guggenheim; Aytekin ve Tokdil, 2017, s. 10).

Bunun yanında Boltanski'nin vitrin yerleştirmeleri diğer çalışmalarında olduğu gibi belirli bir dönem ve olay çizgisine sabitlenmez, ancak toplanan ve bir araya getirilen nesnelere en azından oluşturulan dönemin ve Boltanski'nin kendi biçimsel ve estetik dilinin açılımlarıdır. Boltanski'nin bu çalışmalarında (*Şekil 9*), kullanılan nesnelere geçmişe ait kimliği belirsiz öznelerin, belirsiz zaman dilimlerinden alınma ve özgül anlam, amaçları bilinmeyen nesnelere. Ancak bütünsel olarak yerleştirildiğinde bir yananlam kazanarak, yeni soyut kavramlara gönderme yapar. Çalışma belirsiz bir zaman dilimine gönderme yapan ancak belirli bir zamanda toplanan nesnelere olduğundan, Boltanski'nin çalışması aynı zamanda bir arşiv niteliğine de sahiptir. Bütün bunların yanında bu çalışmalar antroposofik bir bağlamı da izleyiciye aktarır. Bu bağlam sanatçının birebir deneyimlememesine rağmen acılarına tanıklık ettiği bir dönemin sanatçı üzerindeki yansımalarını ortaya koymaktadır. Bu vitrinler, anıtlar ve diğer çalışmalar, Boltanski'nin sanatında yaşamöyküsel deneyimlerin etnografik geçmişle birlikteliğinden doğan bir suçluluk duygusunun sağaltımı olarak işlev görerek, çağdaş sanata yeni bir kimlik kazandırmaktadır (Aytekin ve Tokdil, 2017, s. 14-15).



**Şekil 9:** Christian Boltanski, *Vitrine de Reference (Vitrin Yerleştirmeleri)*, 1974

Efemeranın çağdaş sanat kapsamında doğrudan kullanımı bakımından benzer bir yaklaşım, 1980'lerin kültürel sürecini aktarmayı, geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kurmayı amaçlayan Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nün 2013 yılında gerçekleştirdiği sergide yer alan ve Gregor Muir'in kuratörlüğünü yaptığı genç İngiliz sanatçıların erken dönem çalışmalarından kesitler sunan vitrin yerleştirmesinde de (*Şekil 10*) görülmektedir. Seçilen farklı nesnelere, fotoğraflar, tasarımlar, yazılı belgeler belirli bir düzende bir araya getirilerek hem birbirleri ile ilişkilendirilmiş, hem de vitrin kendi başına 80'lerin kültürel yapısı hakkın-

da tanıtıcı bir eylem gerçekleştirerek bir bilgi kaynağı haline gelmiştir. Bu çalışmanın Boltanski'nin yerleştirmelerinden (*Şekil 9*) ayrılan yönü zaman aralığının belirli, seçilen efemeranın bilinen kişilerden alınmış olmasıdır. Ancak her iki sanatçı da günlük yaşamdan geçici ve değeri sonradan anlaşılan belgeler kullanmakta, efemeral değer taşıyan belgeleri doğrudan izleyiciye aktarmakta ve sunulan çalışmanın izlenmesinde yorum süreci devre dışı bırakılmaktadır.



*Şekil 10: Gregor Muir (Curator), 'A Journey through London's Subculture: 1980s to Now', 2013*

Örnekleme alınan diğer bir çağdaş sanat eseri (*Şekil 11*) gene efemeral belgelerin belirli bir düzen içerisinde sınıflandırılarak doğrudan izleyiciye aktarıldığı yapısal bir görünüme sahiptir. Bu kez efemera yatay bir düzlem yerine çerçeve içerisine alınarak bir fotoğrafın tarihin belgeleyici kimliği elde etmesine benzer bir biçimsel değer kazanarak bir galeri duvarına yerleştirilmiştir. Türk çağdaş sanatının önemli isimlerinden olan Cengiz Çekil'in kolaj tekniğini kullanarak yarattığı çalışma, Türkiye'nin belirsiz bir tarihinin gazete ve dergi sayfalarından kesilen fotoğraflarından oluşmakta ve bir dönemin sosyo-kültürel yapısını görünür kılmaktadır. Böylelikle kendiliğinden estetik bir dil yaratılmış ve toplumsal yerellik sanatın konusu kapsamına dahil edilmiştir. Ünsal'a göre bu çalışmalar; "...çelişkiler ve ortak yaşamların figüratif bir metaforudur" (Ünsal, 2016, s. 18). Efemeranın kültür taşıyıcılığı rolü hatırlandığında Çekil'in çalışmasında yer alan efemeral belgelerin (fotoğraf/geçmişin görsel belgeleri) içinde yaşanan toplumsal kültürün, sosyal çevrenin, davranış özelliklerinin oluşturulduğu ya da sergilendiği döneme aktarımı gibi bir işlevi de üstlendiği ifade edilebilir.



*Şekil 11: Cengiz Çekil, Unwritten, 1976. Courtesy Rampa Istanbul*

Elbette incelenen çalışmalarda yer alan bu nitelikler (kültür aktarımı) bizim “bireysel geçmişimizin bir parçası” değildir, ancak bütün olarak insan topluluklarının eylemlerinden, yaşantı ürünlerinden gelen kültürel mirasın birer yansımalarıdır. Fineberg’e göre; “bunlar en eski anılarımızda her birimiz için kişisel olan bir şeyi uyandırır ve bize geçmişte kalan çocukluğumuzu anımsamanın denyimini yaşatır” (2014, s. 450). Bu yönüyle yabancı oldukları kadar tanıdık nesnelere, geçmişe ait oldukları kadar günümüzün de bir parçasıdır (Geniş anlamıyla efemeranın da üstlendiği işlev budur).

### **Efemeranın Düşünce Aktarımında Araçsal Niteliği (Dolaylı Kullanım)**

Çağdaş sanat kapsamında efemera değeri taşıyan nesne ve belgeleri kullanan sanatçıların ikinci yönelimi, onu aktarmak istedikleri olguları iletmede bir araç, düşüncenin görsel yansıması olarak yeni bir örüntüye eklemesidir. Bu doğrultuda çağrışımsal bir düzenek kurulmakta, nesnel gerçeklik, herkes için bir ve aynı olan anlam başkalaşıma uğramakta, belirli bir ileti taşısa da bu kez efemeranın ilk anlamı izleyenin duygu ve anlamlandırma boyutunun önüne geçmemektedir. Özünde postmodern sanat ve yerleşime türü olarak enstalasyon, değişen dünyanın değişen estetik diline ayak uyduran ve küresel bir dünya yapısında boyutlandırılmış bir gerçekliği deneyimleyen sanatçının farklı anlam örüntülerini geçmişin belgeleri ile yansıtarak zamanı bir anlamda yeniden yazmasının, yeni bir eklektik anlam yaratmasının (yapı oluşturmasının) sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda efemeranın doğrudan kullanımının aksine geçmişin kültür mirasının bir parçası olan nesnelere (kutular, dantel-

ler, giysiler, dosyalar vd.) ve belgeler (fotoğraflar, defter sayfaları, kitap kapakları, arşiv dosyaları vd.) çağrışımsal bir noktaya kadar sanatçı tarafından aktarılır, gerisi izleyicinin kendi duyum düzeyinde yorumlanmasına bırakılır. Ancak bu yerleştirmelerde belirli bir kavram, olay ya da olgu çalışmanın gerek isminden gerekse biçimsel kurgusu yoluyla zaten bellidir. Genellikle eleştirel ve ironik bir söylem diline sahiptir ve çoğunlukla efemeral belgeler oldukları gibi değil manipüle edilerek ya da özgün halleri başka bir manipülasyonun parçasına dahil edilerek var olur. Bu yönüyle hem kültür taşıyıcılığı rolünü üstlendiğinden yerel bir kimliği vardır, hem de güncel pratiklerin peşinde olduğundan çağdaş bir görünüm kazanır. Christian Boltanski geçmişin foto arşivini spot ışıkla bir araya getirmiş, Gülsün Karamustafa, dergi kapaklarını çerçeve içine alarak mekan içerisinde konumlandırmış, Nil Yalter kişisel vesikalıkları farklı şekillerde manipüle ederek özgün bir yaratım gerçekleştirmiş, Florian Slotawa ise eskiye ait belgeleri yeniden boyutlandırarak bir araya getirmiştir. Bu nedenle eski ve yeni diyalektiği gerek biçimsel gerek içerik olarak bu çalışmalarda en somut göstergeci. Öyleyse bütün olarak efemeranın düşünce aktarımında araç olarak kullanımı incelendiğinde, seçilen kompozisyon öğelerinin kendi özgün işlev ve anlamlarından kısmen ya da tamamen uzaklaştığı (salt tarihsel belge olmaktan çıkarak), yeni bir anlamın, düşüncenin, söylemin aktarımında araç olduğu görülmektedir.



**Şekil 12:** Gülsün Karamustafa, *Okul Defteri*, 1993, *Kadın Eserleri Kütüphanesi*

Gülsün Karamustafa'nın *Okul Defteri* (Şekil 12) isimli projesinde yer alan efemeral kaynaklar hem yazılı hem görsel niteliktedir ve tarihsel bir belge olmalarının yanısıra ironik ve alaycı bir söylem diliyle görsel ve yazı arasındaki çelişki dile getirilmiştir. Burada kullanılan efemera sanatçının birebir kendisiyle ilgili anılar ve belgelerdir. Ancak

kendi varoluş koşullarından alınıp birbirine eklemelenmiş ve daha büyük bir kompozisyonun bir parçası olmuş, çağrışımlar yeni anlamlara açılmıştır. Özayten’in aktarımıyla; “yıllar sonra babasının evrakları arasında bulduğu kendine ait bir ilkokul defterinin sayfalarını ve bir fotoğrafını fotokopi ile çoğaltıp sergilemiştir. Kelebek ve çiçeklerle özenle süslenmiş defterde, o yaşlarda bir çocuğa bilgi olarak aktarılan, yaşanmakta olan soğuk savaş yıllarının izlerini taşıyan militer ve militan metinler yer almaktadır” (1994, s. 40-42). Bu metinler (günümüzün efemeral belgeleri) ahşap kasaların üzerinde zemine yerleştirilirken, kişisel fotoğrafın çoğaltılmış kopyaları kutuların üzerinde duvara asılmıştır. Geçmişin kültürü, savaşın etkileri, günlük yaşamın görüntüsel gerçekliği ve kişisel deneyim bir arada sunulmuş, ancak ileti yalnız görüntü gerçekliğiyle sınırlandırılmamıştır. İzleyenin yorumuna da açık bırakılan yerleştirme daha geniş perspektiften bakıldığında her dönemde ve her alanda yaşanmakta olan çelişki olgusuna da gönderme yapmakta ve çalışmanın dinamik yapısı bu çelişki ve karşıtlıklar yoluyla yaratılmaktadır.



**Şekil 13:** Gülsün Karamustafa, *Kronografya (Zamanı Yazmak)*, 1994, Tarık Z. T. Kültür Merkezi

Çağdaş sanat kapsamında bir yandan iki boyutlu biçimlendirme ile sınırlı kalmayan sanatçının mekanı da yerleştirmelerinin bir parçası haline getirmesi, teknolojiyi kullanması ancak eskinin de izinden ayrılmaması, farklı kültürleri (popüler kültür, yüksek kültür, etnik kültür), kültürel kimlikleri bir arada yorumlaması söz konusudur. Bu doğrultuda yeni bir gerçeklik (post-truth gerçeklik) yaratıldığı ve bu gerçekliğin içerisinde var olan tüm yaşamsal değerlerden, kültürlerden, kişilerden, nesnelere biraz biraz var olduğu, kurallar ve sınırlandırmaların her anlamda devre dışı bırakıldığı bir yapı ortaya çıkmıştır. Gülsün Kara-

mustafa'nın çalışması da bu çok boyutlu ve çok kültürlü biçimlendirme anlayışının temsillerinden biridir. Örnekleme alınan diğer çalışma (*Şekil 13*) ise 1950-53 arası yayınlanmış 60 adet *Radyo Haftası* dergisinin kapaklarından alınmış fotokopilerle oluşturulmuştur. Bu fotokopiler çerçevelendirilerek geniş bir çember oluşturacak şekilde galeri zeminine yerleştirilmiş, zamanda açılan bir boşluk halini almıştır. Zaman yeniden yazılmış (fotokopi yoluyla), geçmiş geleceğe taşınmış, kişisel ilişki açılmış, bireysel söylem daha büyük bir anlam örüntüsünün yolunu açmıştır. Her bir dergi kapağında Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Zeki Müren gibi yayımlandıkları tarihin önemli isimleri, bir dönemin tanıklarları vardır. Bu yönüyle efemera (dergi kapakları) tarihsel bir belgedir, ancak bu dergiler aynı zamanda kişisel bir ilişkinin de yansımasıdır. Özyayten'e göre; "bu ilişki yine anılara, bu dergilerin her birinin içinde bir radyocu olan babasının yazılarının yer almasına ve yine babası aracılığıyla bu fotoğraflardaki kişileri çocukluğunda bizzat tanımaya dayanıyor. Sonuçta toplumun belleğini nesnel ve nostaljiden uzak bir tarzda içinde yaşadığı zaman dilimine kazıyor" (1994, s. 40-42).

Nil Yalter'in çalışmasında (*Şekil 14*) ise efemeranın (göçmen bir kadına ait olduğu bilinen bir fotoğrafın kopyaları) hem kendi gerçekliği ile hem de değiştirilerek, bozularak, manipüle edilerek farklı versiyonları ile yanyana getirildiği bir yerleştirme örneği görülmektedir. 1960'lardan bu yana göç olgusu, kadının toplumsal rolü, kadın erkek ilişkileri, politik kimlikler, geçmiş gelecek ilişkisi gibi konuları ele alan yerleştirmeler ve kavramsal işler üreten Yalter, geçmişe ait bir fotoğrafı günümüz teknolojik yöntemleriyle yeniden yorumlamış ve biçimsel olduğu kadar yöntem bakımından da tarihsel süreç ve toplumsal olgu konularını eleştirel bir dille izleyiciye aktarmıştır. Berkmen'e göre (2016, s. 1); "Yalter, her bir kadının birey olarak tekil kimliğine işaret ederken, aslında onun da aynı mücadeleyi veren sayısız kadından biri olduğunu hatırlatır".



*Şekil 14: Nil Yalter, Göçmenler, Fotoğraf, 1976-2016*

Efemera bu çalışmada fotoğrafın ilk versiyonudur, ancak devam eden göç olgusu gibi devam eden fotoğraf kopyaları oluşturulmuştur. Fotoğrafta yer alan kadın figürünün kimliği belirsizdir ve bilinmeyen



bir tarihte yaşanan deneyimin birey üzerindeki etkisi, süreci ve sonuçları Yalter'in özgün diliyle sanatsal dile yansıtılmış, izleyiciye aktarılmıştır.



**Şekil 15:** Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases*, 1986–87. Six photographs, six desk lamps, and twenty-two tin boxes, Rubell Family Collection, Miami

Christian Boltanski efemeral belgeleri doğrudan kullandığı vitrin yerleştirmelerinin yanında soykırım olgusuna gönderme yaptığı ve genellikle üç farklı malzemeden oluşan yerleştirmeler de yapmıştır. Bu yerleştirmelerde (Şekil 15) Yahudi Soykırımı sırasında kaybolan insanların siyah beyaz fotoğraflarını yıpranmış bisküvi kutularından oluşan platformların üzerine yerleştirerek her birine, birbirine elektrik kablolarıyla bağlı olan spot ışıklar yansıtmıştır. Efemera kapsamında değerlendirilebilen bu fotoğraflar Viyana lisesinin 1931'deki mezuniyet yıllığından alınmıştı. Bu öğrenciler, savaş ve zulmün hakim olduğu bu dünyada yaşlanmaya başlamış ve birçoğu çoktan yok olmuştu. Bireysel ve evrensel bir tanıklık olarak Boltanski'nin çalışmaları, ölümlere adanmış bir anıt olma özelliğini taşımaktadır ve Yahudi Soykırımı'nı ona ait herhangi bir gönderme yapmaksızın ima etmektedir (Guggenheim, 2018). Spot ışıklar kaybolan, öldürülen insanların yaşadıkları deneyimleri aydınlatmak ister gibi parlarken, diğer yandan sorgulama ve işkence sırasında yaşanan acılara da gönderme yapmaktadır. Bir yandan tek tek onları görünür kılarken, diğer yandan gizler gibidir. Çalışmada çağdaş sanat kapsamında yeniden yorumlanan efemeral belgeler, hem özgün görünümünde hem de var oluşlarının çok daha ötesinde bir anlama sahiptir. Kişilerin kimlikleri belirsizdir ancak verilen ipuçları yoluyla temsil ettikleri gerçeklik izleyiciye aktarılmıştır. Bu anlamda efemera 1930'ların dünyasında yaşanan acıları, toplumsal olayları, politik ilişkileri günümüz insanına aktarmak gibi bir görev üstlenmiş,



bunu yaparken de Boltanski'nin sanat yoluyla yarattığı eleştirel söylemin kapsamına dahil edilmiştir.



**Şekil 16:** Hüseyin Bahri Alptekin, *I am Dreaming About Bombay*, 2006, 157x279cm., Belgium Museum of Contemporary Art, Antwerp

Hüseyin Bahri Alptekin ise farklı nitelik, şekil ve boyutlarda efemeral kaynakları galeri duvarına yerleştirerek, bir fotoğraf, bir dantel parçası, bir kartpostalı yanyana belirli aralıklarla sıralamıştır. Her bir nesnenin altında farklı renklerde gömlek ve ceketler asılmıştır. Bu ceketler Almanya, Avusturya, Macaristan ve Çek Cumhuriyeti olmak üzere dört ülkede sanatçının giydiği ceketlerdir ve her biri farklı bir imajla ilişkilendirilmiştir.

Yerleştirme, modernizmin galeri sistemine eleştirel bir dille gönderme yaparken, günlük yaşamın kendisine olduğu kadar, bireyin benlik olgusuna ve kimlik yapılarına da simgesel yansımalar yaratmıştır. Bu doğrultuda çerçeve içerisinde sergilenmekte olan efemeral belgeler, giysilerin yaşanmışlık etkisiyle de bir araya gelerek farklı kültürel yaşantılar, zamansal akışkanlık ve iletişim biçimleri hakkında yorumlanabilir deneyimler sunmaktadır. Farklı zaman dilimleri ve farklı ülkeleri çağrıştıran çalışmanın bölümleri, yeninin eskinin yerini almasını (yaşantı devam ettikçe) ve bu yeninin de bir başka yeniyile değişimini temsil eder gibidir. Öyleyse efemeranın çağdaş sanat kapsamında araçsal kullanımının diğer örneklerinde olduğu gibi iletilmek istenen düşünce belirli göstergelerle bir yere kadar belirtilmiş olsa da, genel düşünce izleyenin duyum ve algılam boyutuna göre değişime uğramaktadır. Bu da efemeranın sanat bağlamında kullanımının önemli etkilerinden biridir.

Efemeranın benzer bir kullanımını Florian Slotawa'nın çalışmalarında da görmek mümkündür. Genellikle yeni objeler üretmek yerine,

var olan nesnelere yeniden anlamlandırarak ve birbirine eklemeyerek yeni bir oluşum yaratma yoluna gitmiştir. Bu nesnelere genellikle günlük yaşamdan seçilen basit ve kolay bulunabilen nesnelere aittir.



*Şekil 17: Florian Slotawa, İki Bin Yıllık Hazineler, 2001*

Giderek yerleştirmelerinin kapsam ve boyutlarını büyüten Slotawa'nın örnekleme alınan çalışması (Şekil 17), ahşap ve karton kutuların üst üste yerleştirilerek üzerlerine ve aralarına belgelerin, dosyaların yerleştirildiği bir oluşum sergilemektedir. Biçimsel (malzeme) olarak da, görüntüsel (renk) olarak da aşağıdan yukarıya doğru sertlik yumuşamaya başlamıştır. Kutuların üzerindeki yazılar, bir ev aletinin fotoğrafı, kutunun bantlanmış olan yapısı, katlanmış dosya kağıtları, sıkıştırılmış ve istiflenmiş olan bir görünüm sunmaktadır. Bütünsel olarak bir karmaşanın düzene sokulmuş hali gibidir. Günlük yaşamın geçici ve önemsiz nesnelere ile belgeleri bir araya getirilmiş ve bir galerinin ortasına yerleştirilmiştir. Bu anlamda hem yerleştirmenin malzemesinde efemera kullanılmış (ya da en azından efemeral belgeler olarak yorumlanmıştır) hem de gelip geçici yönünden gelen bir yapıyla (galeri içerisine yerleştirilen bir çalışmanın sergilenme süresi sonunda çöp haline gelmesi gelmesi nedeniyle) efemeral sanat kapsamına dahil edilebilir.

### **Sonuç**

Belirli amaçlar doğrultusunda üretilen, çoğu basılı ve gelip geçici etkiye sahip olan, değeri sonradan anlaşılan yazılı ve görsel kaynaklar olarak ifade edilen efemera, insanoğlunun yaşam deneyimlerinin önemli bir tanığı ve bu anlamda önemli bir bilgi türüdür. Bu alanda yapılan incelemeler çoğunlukla efemera'nın kapsamı, toplanması ve sınıflandırılması üzerine olmasına karşın, belirli insan topluluklarının yaşantı-

ları sonucunda oluşan çok yönlü kültürel aktivitenin tanımlanmasında ve kültür aktarımında da önemli bir görev üstlenmektedir. Efemeranın araştırma kapsamında öncelikli olarak incelenen yönü bu işlevidir ve bu doğrultuda efemeral belgelerin sınıflandırılmasında kültürün farklı alanlarının farklı amaçsal gereklilikler kapsamında bunu gerçekleştirdikleri görülmüştür. Buna paralel kültür kavramı açılmış ve bir topluluğun kendisi etrafındaki nesnel gerçeklik değişiminde farklı kategorilere ayrıldığı belirtilmiş, bu doğrultuda popüler kültür, yüksek kültür ve etnik kültürlerin ne oldukları sorgulanmıştır. Bu sorgulama ile efemeranın sanatsal üretim kapsamında nasıl değerlendirildiğine giriş yapılarak her bir kültürel katman içerisinde efemeral belgelerin kullanıldığı sanat eserleri incelenmiştir. İncelemeler sonucunda popüler kültürün kapitalist ilkeler doğrultusunda yeni bir estetik düzen yarattığı, bu düzenin sanatçılar tarafından popüler imgeler yoluyla sanat izleyicisine aktarıldığı, bu imgelerin ise günümüz toplumlarında efemera kapsamında değerlendirildiği analiz edilmiştir. Bu kapsamda efemeral belgeler olarak günümüze aktarılan çizgi roman örnekleri, 20. yüzyılın estetik dili bakımından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Ardından küreselleşen bir dünya gerçekliği içerisinde yaratılan yeni dil, yeni yaşam tarzı, ifade biçimleri ve olanaklarının yarattığı estetik yapılanmanın sorgulanması araştırmaya dahil edilerek, 21. yüzyılın çok yönlü sanatının incelenen kültürel katmanların hemen hepsini de sanat kapsamında barındırdığı gözlemlenmiştir. Sanat bağlamında bu çok yönlülük içerisinde efemeranın kullanımı da farklı görünüm özelliklerine açılmış, farklı amaçlar doğrultusunda yeniden yorumlanmış ve sanatın biçimsel ve estetik kurgusu içerisinde yer almıştır.

Efemeranın kelime anlamıyla sanat bağlamına girmesi incelendiğinde, literatürde iki farklı kullanım özelliğine sahip olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda efemeral sanat ve efemeranın sanat kapsamında değerlendirilmesinin benzer ancak farklı yapısal niteliklere sahip olduğu, ilkinin efemeranın kelime anlamından doğan kısa ömürlü ve ucuz anlamı doğrultusunda gelip geçici sanat akımlarının tanımlanmasında kullanıldığı, ikincisinin ise araştırma kapsamında çağdaş sanatın eklektik yapısını belirlediği örnekleme alınan çalışmalar üzerinden analiz edilmiştir. Araştırmanın konusunu oluşturan bu eklektik yapı incelendiğinde, efemeranın çağdaş sanat içerisindeki yerinin ikiye ayrıldığı, bu ayrımın ise efemeral belgelerin yerleştirilme özellikleri ve amaçsal zorunluluklarından doğduğu sonucuna ulaşılmıştır. Efemeral kaynakların doğrudan ve düşünce aktarımında araçsal kullanımı olarak sınıflandırılan bu biçimsel özelliklerin farklı anlam örüntülerini ve estetik

biçimlendirme anlayışlarını temsil ettiği gözlemlenmiştir. Efemeranın sanat bağlamında doğrudan kullanımının vitrin yerleştirmeleri şeklinde gerçekleştiği, bir kavramı, bir düşünceyi, bir kişiyi ona gönderme yapan ya da onunla ilişkili olan belgeler yoluyla tanıtmaya/hatırlatma amacını taşıdığı analiz edilmiştir (Christian Boltanski, Gregor Muir, Cengiz Çekil). Bu yönüyle bir müzede sergilenen efemeral belgelerle ortak bir yönelim gerçekleştirilmektedir. Efemeranın belirli bir kompozisyona dahil edildiği ikincisinde ise söz konusu belgeler yerleştirme kapsamında yeni anlamlar yüklenerek, yansıtılmak istenen deneyimin aktarılmasında araç işlevi görmektedir (Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Hüseyin Bahri Alptekin, Florian Slotawa). Kendi özgün anlamlarından kısmen ya da tamamen uzaklaştırılarak daha büyük bir örüntünün bir parçası haline gelirler, dolayısıyla efemeranın ilk anlamı izleyenin duyumsadığı anlamın önüne geçemez.

Son olarak, bir koleksiyon nesnesi olarak algılanan efemeranın kültür içerisinde önemli bir yere sahip olduğu, farklı dönemler kapsamında kültürel kimliğinin değiştiği, sanat bağlamına taşındığında farklı görünüm özelliklerine sahip olduğu ve buna paralel yeni bir estetik dil yaratıldığı görülmüştür. Bu doğrultuda günümüz toplumlarında ortaya konulan sanatsal eylemin, teknolojik gelişme ve toplumsal ilerlemenin sunduğu özgürlük ortamında sınırsız bir biçimlendirme gücüne sahip olduğu ve efemeranın çağdaş sanat içerisinde kullanımının da bu yeni düşünce formlarından/biçimlendirme anlayışlarından biri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Aytekin, C. A. ve Tokdil, E. (2017). Antroposofik Bağlamda Çağdaş Sanatta OtoetnografikYöntem ve Otobiyografik Olgular. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(9): 1-18.
- Bard, A. and Söderqvist, J. (2015). *Küresel imparatorluk (Fütürika Üçlemesi 2)*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Berkmen, E. (2016). *Nil Yalter: Kayıt Dışı*. Sanatçı ile Söyleşi. 25 Mart 2018 tarihinde <http://www.arter.org.tr/W3/?sAction=PastExhibitions&iExhibitionId=65> adresinden erişildi.
- Eliot, T. (1962). *Notes towards the definition of culture*. London: Faber Publication.
- Fineberg, J. (2014). *1940'ın günümüze sanat: Varlık stratejileri* (S. Atay; G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gans, J. H. (2005). *Popüler kültür ve yüksek kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Guggenheim. *Christian Boltanski: Documentation and Reiteration*. 25 Mart 2018 tarihinde <https://www.guggenheim.org/artscurriculum/topic/christian-boltanski> adresinden erişildi.
- Güvenç, B. (1994). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- İçli, G. (2001). Küreselleşme ve Kültür. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(2): 163-172.
- Keyman, F. ve Sarıbay, A. (2000). Global yerel ekseninde Türkiye, siyaset ve toplumsal yaşam. *Global yerel ekseninde Türkiye içinde*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Lauder, M. (2002). Saving Printed Ephemera: Setting Priorities in Preserving Evidence of the Everyday. *Current Studies in Librarianship*, 26(1/2), 67-68.
- Manovich, L. (2002). Avant-garde as Software. *University of California*. 25 Mart 2018 tarihinde <http://manovich.net/index.php/projects/avant-garde-as-software> adresinden erişildi.
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(2): 123-139.
- Oskay, Ü. (2004). *Yıkanmak istemeyen çocuklar olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özayten, N. (1994). Gülsün Karamustafa'nın Tanıklıkları. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, 159: 40-42. 25 Mart 2018 tarihinde <http://blog.saltonline.org/post/95369878524/gülsünkaramustafanın-tanıklıkları> adresinden erişildi.
- Rickards, M. (1977). *This is ephemera: Collecting printed throwaways*. Brattleboro: Gossamer Press.

- Rickards, M. (2000). *The encyclopedia of ephemera: A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and historian*. London: The British Library; New York: Routledge.
- Riggle, N. A. (2010). Street Art: The Transfiguration of the Commonplace. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (3).
- Somer, Ş. N. ve Keskin, İ. (2012). Bir Bilgi Kaynağı Olarak Efemera ve Türleri. *Bilgi Dünyası*, 13 (2) 437-456.
- Ünsal, M. (2016). Cengiz Çekil'in Ardından, *Art Unlimited*, 8(35): 14-18.
- Williams, R. (1993). *Kültür* (Çev. Başer, E.). Ankara: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. İstanbul: Ütopya Yayınları.

# Bölüm 6

## HAYVAN, TAHNİT, SANATÇILAR VE YAPITLARI



*Ayşegül TÜRK<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü, Gölbaşı/Ankara/ Türkiye, Orcid: 00 00000174679456





## 1. GİRİŞ

Yok olup gitmek, olmamak gibi kavramları niteleyen ölüm kavramına karşı geliştirilen en büyük argüman; ölümsüzlük, devamlılık ve yeniden dirilmedir. Bu anlamda canlı bedenini yok olmaktan kurtardığı düşünülen mumyalama, tahnit işlemler ölümsüz olmaya geliştirilen bir yeniden yaratım sürecidir. Bedenin korunmasına yönelik bu işlemler farklı coğrafyalarda farklı kimyasal işlemlerden geçirilerek amaca ulaşılmaya çalışılmıştır.

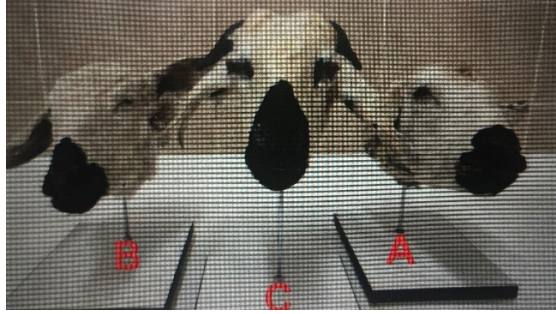
Bilinen en eski mumya kaynakları Mısır Uygarlığı ile ilişkilendirilir. İnanışa göre insanın ölümünden sonra ruhun bedenini arayacağı düşüncesiyle varsayımı ile yapıldığı tahmin edilmektedir. Bedenini bulamayan ruhun perişan olacağı düşüncesiyle yapılan mumyaların yaşayan insana benzerliği ölümsüzlüğe ulaşmanın bir yoludur. “Kaynaklara göre mumyacılığın ana malzemesi bitümandır (zift, asfalt). Tahnit denilen bu mumyalama yönteminde ayrıca sodyum karbonat, sodyum bikarbonat, demir tozu, kalsiyum ve silikon karışımı tuzlardan ibaret olan natron ve çürümüş mür otu, çeşitli aromatikler, palmiye yağı ve bazı baharatlar da kullanılırdı. Ancak yapılan tüm araştırmalara rağmen mumyacılıkta kullanılan ecza ve kimyasal karışımlar henüz tam olarak keşfedilememiştir.” (Akbaş, 2012, s.12) Bedenin kendisi tıp biliminin gelişmesi için önemli bir kaynak olmuştur daima. Bu yüzden ölü bedenler aracılığı ile beden işleyişi keşfedilmeye çalışılmıştır. Bedenin keşfedilme süreci “M.S. 130-200 yılları arasında yaşamış olan Galen’in öğretileri ile başlamış günümüzde 3 boyutlu görüntüleme teknikleri, sanal gerçeklik uygulamaları, en küçük anatomik ayrıntıları gösteren maketler bilim adamlarının işini çok kolaylaştırmaktadır” (Mustafa Canbolat, Deniz Şenol, 2018: 89) . Bedenin keşfedilmesi bir yandan da mumyalama ve tahnit tekniklerini de değiştirmektedir.

Bedenin keşfi bir yandan da koruma ve saklama süreçlerini devreye sokmuştur. Mumya metodunun yanında tahnit metodu da bedenini farklı formlarda devamlılığını sağlamaktadır. “Grekçe kökenli iki kelimenin birleşimi (taxis+derma) ile oluşan taksidermi kelimesi, –köken olarak Türkçe olmamakla birlikte- dilimize yerleşmiş tahnit kelimesine karşılık gelir. Tahnit; iç organları çıkarılan ölünün ilaçlanarak, gerek içi doldurulmuş gerek boş bırakılmış haliyle muhafaza edilmesidir. Antik Mısır’dan bu yana kullanılan bir yöntem olan tahnit, zamanla ölü korumadan çok, korumak için öldürmeye doğru evirilen bir yol izlemiş görünüyor” (Gülsüm Güller, 2019). “Avrupa’da tahnit çalışmaları 16. Yüzyıldan itibaren görülmeye başlar. Bu konuda İngilizce olarak yayın-

lanmış ilkyazı Edward Bolnest tarafından yazılmıştır. 18. yüzyıl tahnit yüzyılı olarak da anılmaktadır ve bu konuda birçok yayın bu yıllarda yazılmıştır. Yine birçok dolgu maddesi denemesi bu yıllarda yapılmıştır. 19. yüzyılda ise bazı tahnitçiler kemikleri tamamen çıkarıp ayrı koleksiyonlara katmaya başlamışlardır” (Doğan Erhan Ersoy, 2016: 125). Tahnit yapımı zaman içinde değişim göstererek sıvı içinde saklama metodu yerine doldurma metoduna ile saklama ve koruma metodu sıklıkla tercih edilir olmuştur. “Canlının doku sıvısını çekip kurutma, dokuyu etanol veya formalin çözeltisinde saklama veya tüm gövdeyi buzdolabında dondurma en sık kullanılan muhafaza yöntemleridir (Rhinehart, 1983). Müzelerde örnek sayıları çok miktarda olduğundan, bütün örnekleri dondurarak ya da etanol içinde saklamak mümkün değildir. Bunun yerine ileride yapılabilecek genetik çalışmalar için de en uygun saklama yöntemi, örnekleri, derilerini veya kafatası örneklerini saklamaktır. Derinin çıkarılıp bir takım işlemlerden geçirildikten sonra düzenlenmesi, şekillendirilmesi, kurutulması ve bu şekilde saklaması işlemi taksidermi ya da tahnit yönteminin temelini oluşturur” (Doğan Erhan Ersoy, 2016: 125). Aşamalarla ilerleyen tahnit sürecinde hayvanın derisinin yüzülmesi, borakla ilaçlanması, hazırlanan iskelete göre derinin dikilmesiyle süreç tamamlanır. Tüylü hayvanlarda derinin yüzülmesi ve tabaklanması uzun bir işlemdir. Derinin kalınlığı bu süreyi bir haftadan bir aya kadar çıkarabilir. Derinin temizlenmesinden sonra demir, kil, ağaç ve tel kullanarak yapılan iskeletin üzerine derinin giydirilmesi, dikilmesi ve gözlerinin takılması ile tahnit işlemi devam etmektedir. Kimyasal sıvı içinde bekletilerek oluşturulan tahnitlerin uzun soluklu olmadığı yönünde bir yaklaşım da mevcuttur.

Ayhan Düzler’e göre; “Tahnit “taxidermy” adı altında bir bilim ve sanat olarak günümüz dünyasında kendine yer bulmuştur. Temelde bozulmanın önüne geçebilmek için, iç organların çıkartılması ve gövdenin ilaçlanmasına dayanmaktadır. Doğru yapıldığında, doğada asla karşılaşma olanağı bulamayacağımız canlıları yakından izleme şansı verdiğini söyleyen Christy, onları hayvanat bahçesinin kafesleri olmadan, doğadaki halleriyle canlandırılmış kompozisyonlarda görebildiğini belirtmiştir. Ölü materyal üzerinde yapılan tahnit uygulamalarının; nesli tükenmekte olan veya yıllar sonra nesli tükenen hayvanların gelecek nesillere tanıtılması açısından, faydalı bir yöntem olduğunu ileri sürülmektedir” (Ayhan Düzler, İmdat Orhan, Aydın Alan, 2017:7). Farklı yöntem ve teknikler tahnit işleminde kullanılmaktadır. Teknolojinin ilerlemesi ile klasik olarak bilinen tahnit yöntemlerine ek olarak yeni yöntemleri de bulmuşlardır. Ayhan Düzler, İmdat Orhan, Aydın Alan’ın 2017 yılında

3D Teknolojisi Destekli Tahnit Araştırmasına göre, 3 boyutlu yazıcı destekli tahnit yöntemi yeni tahnit yöntemi olarak literatüre geçmiştir.



Şekil 1. “Üç farklı yöntemle tahnit edilmiş koyun kafaları. A: Klasik formaldehit ile muhafaza yöntemi, B: Geleneksel tel-pamuk-borik asit yöntemi, C: 3D tarayıcı-yazıcı destekli teknik” (Ayhan Düzler, İmdat Orhan, Aydın Alan, 2017:7

### SANAT NESNESİ OLARAK TAHNİT VE ANLAMLARI

Genellikle hayvan bedeni üzerinde uygulanan tahnit; öncelikle nadir hayvanların günümüze aktarılması gibi düşünülmesine rağmen; tahnitin ilginç ve sıra dışı ticari bir nesne haline gelmesi tahnit edilen hayvana talebi artırmıştır. Bunun sonucu toplu hayvan katliamları ortaya çıkmıştır. Hem ticari hem de bireysel zevkler için yapılan bu katliamlar insanın acımasızlığını gözler önüne serer. Karada, havada denizde yaşayan tüm hayvanlar tahnitlenip ya duvara asılır ya da camekânın ardından bakılan absürt bir nesne haline gelirler. Ölü beden hazır nesne kategorisine getirilerek tüketim mecrasına sunulur. Hayvan oluşa dair tüm göstergelerin silinip yalnızca dış kalıba indirgenen nesne beden artık hem hayvanın bedenine hem de ruhuna ulaştığını düşünür.





Şekil 2 “Van Yüziüncü Yıl Üniversitesi (YYÜ) Yaban Hayvanları Koruma ve Rehabilitasyon Merkezinde tahnit yöntemiyle doldurularak doğa müzesinde sergilenecek tahnitler”, <https://www.ntv.com.tr>, Erişim Tarihi: 03-12-2020

Ölü hayvan bedeninin dışının korunup içinin boşaltılması ile bir dizi kimyasal ve fiziksel işlemlerle devam eden tahnitin kendisi paradokslarla doludur. Yaban hayatını koruyan insanların ya da avcılarının hayvanları öldürüp tahnitlenmesi oluşan çelişki yalnızca öldürme ve ölüm kavramları çevresinde konumlandırılabilir. Tahnit edilen hayvanın duvara asılması ile kendi iktidarını ölü hayvan bedeni üzerinden gösteren insan türü için iktidar temsili her şeyin önüne geçer. Tahnitlenmiş hayvan bedeni ile kurulan ilişki insanın ölü ya da diri beden üzerindeki tahakkümün bir göstergesi kabul edilmelidir. (Şekil 2 )

1950’li yıllar ve sonrasında günümüze gelene kadar; sanat yapıtlarında hayvan bedenleri ölü ya da diri olarak sanat nesnesi haline getirilmiştir. Acı şiddet ve ölümün deneyimlendiği ve tanıklık ettirildiği bu yönelim; etik sorunları sanatın gündemine sokmuştur. Temsil nesnesi hayvanın kendisinin malzeme edilişinin ardından geleneksel anlayışlar, dilsel göstergeler ve anlamları ve kamusal alanda hayvan hakları gibi yaklaşımların sorgulanmaya başladığı yere doğru evrilmiştir. Temsil nesnesi olarak hayvan yapıtlarda insanın merkezde olduğu anlayışın işaretidir. Bir göstergeye indirgenen hayvan formu insana ait olan bir yönün açıklanması ya da anlamlandırmasına denk düşer. Hayvan bu anlamda insan için metofor ve imge zenginliği için varlığı kabul edilir ve nesne olmaktan öteye geçemez. Özne olma şansı bu koşullarda var edilemezdir.

Sanatçılar hayvanların bedenlerini yapıtlarında kullanırken; hayvanlar ile ilişkilerin farklı bağlamları temel alarak açığa çıkartılmasına; bu konudaki kararsızlık ve ikircikliğin izleyici düzeyinde gösterilmesine dayanır. Ancak nesne konumundaki hayvan bu noktada acı çeken, şiddete uğrayan, öldürülen, öldürüldükten sonra bedeni yeniden kullanıma sokulan bir yeredir. Hayvanlar üzerinde üstünlük, güç ve efendisi

olma düşüncesi yerinden sökülmediği sürece insan hayvan sınırındaki muğlaklık hayvanın eziyet çekmesi ile devam edecektir. Öteki olana dönüşen hayvan bir yandan seyir nesnesi haline getirilir bir yandan da öteki oluşundan dolayı da iğrençlik kategorisine girer. Kristeva için “Abjeksiyon, özellikle Kristeva için “çok farklı, çok Öteki, çok yabancı” olan, başta hayvan olmak üzere, Öteki’nin, vahşi ve vahşi radikal teorilerini sorgulamak için büyüleyici bir kavramdır (Oliver 2009, 5)” (Miranda Johnson, 2016: Erişim Tarihi: 01-01-2021).

Hayvan bedeni birçok kültürde gelenekselleşen anlam kalıpları ile anılır olmuştur. Hayvan bedeni ve bedeninin her bir parçası beslenme ve arınma ritüellerinin bir parçası haline gelmiştir. Bu anlam kalıpları; insanın beslenme ihtiyacı, doğanın bilinmeyen güçleri ile savaşıma, hayvanın güç ve enerjinin kendisine geçmesi için kurban vermeye dayalı arınma törenleri ile insan ile hayvan arasında asimetrik ilişkilerle çok az değişikliklerle günümüze kadar gelmiştir. Masumiyetleri ve davranışları insanlar tarafından belirlenemeyecek kadar özgür olması gereken hayvanlar; yalnızca beslenme için kaynak olarak görülmemelidir.

İçi doldurulmuş hayvanın yani tahnit edilmiş hayvanın yeniden seyir nesnesi haline getirilmesi insan ile hayvan arasındaki ilişkinin yeniden anlamlandırılmasını gerektirmiştir. Öncelikle tahnit edilmiş beden bir kurgudur. Aslına ait unsurların yeniden oluşturulmasına dayanır. Ölen hayvana benzerliği konusunda algılarımızın bizi yanıltmaması için tahnit ustaları elinden geleni yaparlar. Ölü bedeninin sanki canlıymış gibi gösterilmesi ortaya çıkan formun trajik etkisini artırmaktan başka bir duygu yaratmamaktadır. Öte yandan da tahnit edilmiş bedenlerin yapım süreçleri hakkında düşünen izleyici de kesinlikle arka planda daima var olan canavarca hisleri hissederler.

Tahnitin bir kurgu olduğu noktasından hareketle bakan izleyicinde bir zamanlar canlı olan bu hayvanla yakınlık hissi kurması beklenir. Bu his bizim fotoğrafa ya da resme bakarken yaşadığımız hisle aynı değildir. İmgenin iki boyutlu görüntüye dönüşmesi ile anlam yaratmada mesafeli alanlar oluşturur. Tahnite bakan izleyici ise doğal olanın ikamesi olan arasına büyük bir mesafe girer. 3 boyutlu olanın etkinin uyandıracığı gerçeklik duygusunun yoğunluğuna rağmen; tahnitlerin doğanın kendisi ile çok zayıf bir ilgi kurar. Gerçekmiş gibi olan ancak korkutucu bir boşlukla izleyiciye bakan tahnitler sergilendiği doğal tarih müzelerinden bir süre sonra doğal yapay ve kurgu kavramlarının iç içe geçen karmaşasından dolayı tahliye edilmiştir. “18. yüzyılda ortaya çıkan tahnit yöntemi, endüstriyel devrimin devinimi ile hız kazanmış, vahşi ve şehirli

olanlar, doğa ve kültür arasındaki sınırlar yeniden düzenlenmiştir. Tahnit, 19. yüzyılın izleyicisi için doğanın büyüklüğünü gösteren, insanın doğaya hükmetmesinin kanıtı olan kusursuz bir seyirlik nesne olmuştur. Nitekim çağdaş sanatın taksidermik eserleri, doğanın güzelliğiyle veya ihtişamıyla ilgilenmez, tam tersine, insanın doğayla olan kötü ilişkisinin acı verici bir hatırlatıcısı olur (Aloi, 2012:27)” (Gözde Filinta, 2019, 83).

Tahnit edilmiş hayvan bedeni; insan egemen olduğu düzeninin sembolü gibidirler. İnsanın tahnitlediği hayvan bedenini dondurulmuş bir an’a hapsedmesi ve bunu yapmak için doğasından kopartması ve sonucunda korkunç bir biblo haline dönüştürmesi; neredeyse tüm anlamların kaybolduğu çok katmanlı bir katliamın kendisidir. Tahnit edilmiş hayvana bakıldığında vicdan ve etik kavramlarının sıfırlandığı; ölüm ve yaşam arasındaki tüm ritüellerin yitirildiği bir alan görünür. İnsanın hayvana bakışında zaten hep ola gelen nesneleştirme, evcilleştirme ve itaat ettirme kavramları şüphesiz tahnitlenme alanında her şeyde olduğundan daha nettir. Tahnitlere bakıldığında; hayvan bedeninin kendilik ve öteki olma arasında gidip gelen salınım içinde; korkunç bir geçişlilik mevcuttur. Tahnit bedenlere bakma biçimlerinin sorgulanmasında iğrenç olanın açıkça temsil edilmesine tanıklık etmekteyiz. Buna göre; tahnit bir metafor olarak insanın kötücüllüğünün ve iki yüzlülüğünün temsilidir.

Canlı varlıkların beden özellikleri benzersizdir. Tahnitlenmeyle birlikte farklılıklar silinir yerine tek tip, anonim özelliklere sahip bir beden çıkartılır. Beden farklılarının silindiği tahnitlenme eyleminde hayvanın sadece anonim beden temsili üzerinden gerçek kurgulanır. Dondurulmuş ve dizginlenmiş görünümleri ile tahnitler sanatsal malzemeye dönüştüğünde insanın hayvan üzerinde gücünün görüntüsüdür. Ölü hayvanın canlı gibi görünmesini sağlamak bir yandan da doğanın güzelliğini sergiler; bir yandan da insanın hayvana boyun eğdirmesinin de sembolü olur. Kusursuz işçilik hayvana çektirilen şiddetin ve acının izlerini silmeye yöneliktir. Böylelikle ölü olan hayvanın canlıymış gibi görünmesi tahnite bakan kişide ise gerçeklik duygusunun yitimi başlar. Tahnitlenen hayvan bedeninde acı ve şiddet ve ölümün izleri hatırlanmayacak hale büründürüldüğünde hayvan artık tehdit edici halinden eser kalmayacaktır. Hayvana benzer ancak hayvan olmadığı konusunda herkes hem fikirdir. İnsan hayvanın terminatörü olmuştur. Bu durumda tahnitlenen hayvanın sanat nesnesine dönüşü aslında sanatçı ve izleyici içinde provokatif bir eylemdir.

1955 yılında Robert Rauschenberg “Monogram” isimli enstalasyonunda tahnit bir keçi kullanmıştır. Böylelikle tahnit ilk kez sanat yapı-



tına girmiştir. (Şekil 3) Daha önceleri doğal tarih müzelerinde sıklıkla görülen tahnitler artık hazır nesne olarak sanat yapıtına dâhil edilmiştir.



Şekil 3 : Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955, MoMA, New York, ABD, (<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-in-context/monogram>, Erişim Tarihi: 06-02-2021)

Marhcel Duchamp hazır nesneyi sanat yapıtı olarak önermesinden sonra hazır nesne yelpazesi oldukça genişlemiştir. Hazır nesnenin sanat yapıtına dönüştürülmesi bağlamında tahnit farklı okumalara neden olur. Canlı bir beden ölmüştür. Öncelikle söz konusu olan bir bedendir. Ve içi doldurulmuş beden sergilenir. Bu karşılaşma hazır nesneye henüz alışmamış izleyici için oldukça sarsıcı hatta travmatiktir. Ölmüş ya da öldürülmüş bu bedenin içi doldurularak “mış” gibi anlamlar yüklemesi için yaşam ölüm kavramları çerçevesinde yeni aura yaratır. “Hıristiyan sanatında lanetlenmiş olanı temsil eden keçi figürünü seçen Rauschenberg, Jerry Saltz’a göre, keçiyle kendini özdeşleştirerek, eşcinsel bir adam olarak içinde bulunduğu durumu ve hayatını anlatmaktadır” (Saltz, 2005). (Gözde Filinta, 2019, 84). Hangi bakış açısıyla bakılırsa bakılsın; tahnit, hazır nesne olarak sanat yapıtının nesnesidir. 1960 sonrası sanat hareketleri sanatın ticari bir meta gibi alınıp satılmasına karşı durmuşlardır. Bu anlamda Robert Rauschenberg’in “Monogram” isimli yapıtı da yapıtın meta oluşunun reddi olarak algılanmalıdır. Ancak yapıtın ticari nesne oluşunun reddi hayvan bedenin ticari nesne oluşunu eleştirel zeminde tartışılmasını engeller.

Hayvan bedeni tahnittenmiş olarak sanat yapıtı olarak önerilmesi radikal bir tutumdur. Sanat yapıtı algısının tersyüz edilmesine ilişkin kuvvetli argümanlar üretir. Bir zamanlar canlı olan bir varlığın sanat yapıtının gündemine girmesi şimdiye kadar yapılan hayvan temsillerin-

den sonuçları bakımından oldukça trajiktir. Geleneksel anlamda resmi ya da heykeli yapılan hayvanlar ilk kez bizatihi kendi varoluşları- yok oluşları ile yapıtı oluşturmuşlardır. İki ve üç boyutlu görsel anlatımlar yerine tahnit de olsa doğal halinin sanat alanına dâhil edilmesi görsel iktidarın çöküşü olarak kabul edilmelidir. Ancak görsel iktidar çökmüş olsa da şimdi temsil edilen ölümün daima hissettirilmesidir. Öte yandan da tahnit aracılığı ile sonsuzluk hissi de arka planda kendini hissettirmeye devam eder. Arka planda şiddet acı ve insanın sömürgeci ve acımasız kimliği yeniden ortaya çıkar. İnsanın ikiye bölünmüşlüğü'nün temsili olan tahnitte yapılmış sanat nesnelere hayvana karşı ikircikli tutumlarımızın sembolüdür. Hayvanın tahnitleştirilerek nesneleştirilme süreci tamamlanmış olur. Böylece insan; hayvanın itaat etme zorunlu potansiyelini yeniden hatırlar. Öte yandan da evcilleştirilen hayvanın insana aitliğinin sembolü olduğu düşüncesini de yeniden hatırlar. Tahnitler hayvan bedenine yabancılaşma mecrası

### ANGELA SINGER

Angela Singer'in tahnit edilmiş hayvanları rahatsız edici etkilere sahiptir. İnsana ait süs, çocuk vb nesnelere süslenen tahnitler ölü hayvanın insanlaştırılması ve bu anlamda huzursuzluğun ötesinde dehşet verici hale büründürmesi üzerine yapıtlarını gerçekleştirir. (Şekil 4, Şekil 5 Detay) İzleyici tiksinti ve dehşet duygularını yakalarken; sanatçı da bu tepkileri kışkırtan ve sürdüren konumdur. İzleyici sanatçı ve tahnit arasında yaşanan bu gerilimde sanat yapıtı sınırları zorlanmakta hatta muğlaklaştırılmaktadır. Sanatçı bir yandan da insan hayatında hayvanların rolüne ilişkin ikiye bölünmüşlüğü dayanan belirsizliği tahniti süsleyerek ortaya koymaktadır.

Sanatçıların yapıtlarında tahnitlenmiş hayvan evcilleşme ve vahşilik arasındaki sınırda problemlili ve geçirgen bir konumda yer alır.



Şekil 4, Şekil 5 (Detay): Angela Singer: Hedge Row, 2010, Geri Dönüştürülmüş Eski Tahnit, Kırmızı Tilki, Karışık Teknik. 42 x 69 x 24 cm <https://www.angelasinger.com>, Erişim Tarihi: 10-01-2021

Ölü hayvan bedeninin katman katman sıyrılması da ardından yeniden bütünleştirilmesi sanatçıların tahnit süreçlerini yapıtlarında görünür kılmalarına neden olmuştur. Angela Singer “hayvanın şiddetli ölümünün şokunu açığa çıkarır: bir nesne değil, bir ceset sunmayı” amaçlamıştır.(Şekil 6) Sanatçı Sore isimli yapıtında ölümün kanlı ve eziyetli halini açığa çıkarır (Miranda Johnson, 2016: Erişim Tarihi: 01-01-2021).



Şekil 6: Angela Singer; Sore, 2002-2003, Köpük, Ahşap, Balmumu, Cam, 63x48x61cm, <https://www.angelasinger.com/project/sore>, Erişim Tarihi: 06-01-2021

İnsan hayvan beden üzerinden iktidar, tahakküm, erillik ve dişilik konuları tahnitlenen beden karşısında yeniden açığa çıkar. Özellikle Sore isimli yapıtında sanatçı kanlı sunduğu hayvan; acı, şiddet, tahakküm ve eril dilin öteki üzerinden ortaya konmasıdır. “İnsan ve hayvan arasındaki mücadelenin alanı haline gelir. Ölümde, geyik doldurulur ve monte edilir, eril gücün, bireysel cesaretin ve ataerkil hukuk ve iktidar dünyasının bir sembolüne dönüşür - avcının kendi erkekliğini hayvanın ötekiliğine karşı iki kat güçlendirir. Bununla birlikte, Singer’in “tahnitçilik” kanlı iç organlarını ortaya çıkarmak için derinin katmanlarını kemikten sıyrır, bu da geyiği nadas, kadın bedeni olarak yeniden biçimlendirir. Oliver’ın iddia ettiği gibi, “Baba ile hayvan arasındaki ilişkinin arkasında gizlenen, anne bedeni ve nesnelere olarak dünya ve ötekine karşı özne olma ile ilişkili tüm duyumlardır. İnsanın özneliğine karşı nesne statüsüne indirgenen totemik hayvan, içini açığa vurarak, cinsel farklılığın tanımlayıcı sınırlarını yıkar ve her zamanki gibi anne kalır” (Miranda Johnson, 2016: Erişim Tarihi: 01-01-2021).

## POLY MORGAN

Mizansen ya da sahne kurarak canlıymış gibi tahnitlenmiş bedenleri bir hikâyenin içine yerleştiren Polly Morgan ise; izleyiciye canlılık

ve ölümlülük kavramlarını düşündürmeyi sağlar. Sanatçı mizansen ortamında farklı malzeme ve materyalleri gerçeklikle kurulacak bağı artırmak için ek malzemelerden kaçınmamıştır. Polly Morgan 2012 yılında gerçekleştirdiği “Düşüş” isimli yapıtında sadece tahnit bedeninin ötesine geçerek bir kurgu ortamı yaratmıştır. (Şekil 7)



Şekil 7: Polly Morgan, “The Fall”, Düşüş, 2012, Fiberglas, silikon, tahnit, ahşap, tel, cam, 126cm x 365cm x 126cm, <http://pollymorgan.co.uk/works/the-fall/>, (Erişim Tarihi: 02-01-2021)

“Morgan’ın niyeti taksiderminin yaşıyormuş gibi yerleştirdiği hayvanlar ile sonsuz yaşam yanılsaması yaratmanın aksine, hayvanların ölümlüğünü göstermektir. Aloï, hareket etmeleri beklentisi yaratılan kurgularda, hareket etmeyen hayvan figürleri, ölümlülüklerini hissettirir” (Aloï, 2012,34). Geleneksel tahnitçilik, bir hayvanı türünün anonim bir örneği haline getirirken, hatalı tahnitçilik “bir kimliği ortaya çıkarır ve sabit değil, akış halinde olan bir şey olarak kabul edilir”: “Canlı”, ancak ölü, kanlı ama kansızdır”. (Aloï, 2012,36). (Gözde Filinta, 2019, 83). Tahnit kuşar, domuzlar bir ağaç gövdesinde doğadakine benzer bir eylem içinde bulunurlar. Ancak galeri ortamında birçok malzemenin doğal ve canlı olana yakın olupta ölümlüğün kendisini temsil etmesi izleyici için sahte ikame gerçeklik alanı sunar. (Şekil 8, Şekil 9)



Şekil 8, Şekil 9: Resim: Polly Morgan, “The Fall”, Düşüş, 2012, Detay, Fiberglas, silikon, tahnit, ahşap, tel, cam, 126cm x 365cm x 126cm. <http://pollymorgan.co.uk/works/the-fall/>, Erişim Tarihi: 02-01-2021

## JORDAN BASEMAN

Evlerin, sokakların vazgeçilmezi olan kedi köpekler evcil halleri ile her yerde karşılaşıyoruz. Ancak aslan, kaplan, geyik gibi vahşi hayvanlarla ise karşılaşma olasılığımız ise yoktur. Bu yüzden avcılar avladıkları bu hayvanların başlarını duvarlarına asarak güçlerini süs objesi haline getirirler. Çok alışıldık bu görüntüye karşın; evcil kedi ve köpeklerin duvara süs objesi halinde asılması ise; izleyici açısından oldukça şoke edicidir. Evlerimizin ve sokaklarımızın sevimli hayvanlarını duvarda derileri yüzülmüş halde görülmesi etik ve vicdani değerler açısından sorgulandığında vahşi ve evcil hayvanlar arasında statü farkına da değinmek gerekir. (Şekil 10) Bu statü farkını ortaya koyan sanatçı Jordan Baseman'dır. Jordan Baseman 1995 yılında “Kedi ve Köpek” isimli bu yapıtı; evcil hayvanlardan bir kedi ve bir köpeğin derilerinin yüzülüp duvara asılmasından oluşur. Başları önüne düşen hayvanlar insan eliyle yapılan eziyetin temsili olarak hayvanlar arasındaki eşitsizliği yeniden düşündürür. Farklı amaçlarla tüketilen hayvansal ürünlerdeki görünmezlik zırhı sanatçının yapıtı ile ortadan kalkmış, izleyici acı ve şiddete tanıklık eden konumuyla gündelik yaşamdaki duruşu ortaya konmuştur.



*Şekil 10: Jordan Baseman, 1995, Kedi ve Köpek, Model başlı kedi ve köpek derileri, 73,7 x 30,4 cm, 124,4 x 54,6 cm, <https://www.mutualart.com>, Erişim Tarihi: 10-01-2021.*

Evcil hayvanların derilerinin yüzölüp duvarda sergilenmesi izleyici de bu katliamın nedenleri konusunda önemli tartışmalar oluşur. Sanki vahşi hayvanmış gibi büyük bir ödölmüş gibi sergilenen kedi köpek derileri alışlagelmiş hayvan başları olmaması nedeni ile büyük bir çelişkidir. Bedeninizden bir parçanın kesilmesi ya da kendi derinizin yüzölmesi ya da çocuğunuzun derisini yüzmeyle eşdeğer olan bu yapıt vicdani açıdan travmalar yaratır. Modern insanın evcil hayvanlara karşı benimsediği tüketici tutumunun ikiyüzlü analizini sunmaktadır.

### **TINKEBELL, KATINKA SİMONESE**

Evcil hayvanları tahnitleştiren bir başka sanatçı TINKEBELL takma isimli hayvan katliamcısı, Katinka Simonese'dir, (Şekil 11)





Şekil 11: TINKEBELL, Katinka Simonese, Kendi Kedisini Öldüren Sanatçı Ve Kedi Postundan Çanta, 2009, <https://www.tinkebell.com/projects>, Erişim Tarihi: 07-02-2021

Kedisini boynunu kırarak öldürüp, derisini yüzen sanatçı, çıkan bu deriyle çanta yapmıştır. Kendi kedisini öldürdüğüne ilişkin savunmada sanatçı kedinin depresyonda olduğunu, insanların hayvanlara karşı olan ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarmanın bir yolu olduğunu ifade etmiştir. Bunların dışında insanların hayvanlara karşı çifte standartta olduğunu ve performanslarını bu ikiyüzlülüğü göstermek için yaptığı şeklinde kendini savunmuştur. Bir cinayet olarak tasarlanan kedisini öldürme eylemi ve yaptığı çantayla hayvanın meta halini eleştirisini de yaptığını savunmaktadır. Evcil hayvanlarımıza kötülükten vazgeçmemizi vurgulamak için yaptığı bu performanslarda hayvan zulmünü savunmak için hayvan zulmü yapmak; eleştirdiği şeyi yapmak anlamına gelmektedir.

Tinkerbelle Katinka Simonese 2008 yılında yaptığı Popple isimli yapıtı bir kedi ve bir köpeğin bedensel yapılarını bozarak yaptığı tahnitin ismidir. (Şekil 12) Simonese yapıtını savunurken “insanların hayvanlara nasıl davrandığına dair bir diyalog kurmak için şok edici eserini yaptığını söyledi. Ayrıca üreme ve genetik manipülasyon yoluyla ideal hayvanlar yaratma arayışına karşı bir protesto olduğunu söyledi” <https://www.upi.com>, Erişim Tarihi: 03-02-2020). Yönünü değiştirdiğinizde köpek, diğer yönü değiştirdiğinde kedi olan iki yönlü tahnit yeniden yaratılmış hali ile sıra dışı bir tahnit örneğidir. “Tinkebell, konu hayvanlar olduğunda ne kadar ikiyüzlü olduğumuzu sanatıyla göstermek istiyor. Evcil hayvanlarımıza hareket özgürlüğü veriyoruz, ancak halı dışkılardan temiz kalacak şekilde... Bu sefer hayvanları kendisi öldürmediğini vurguluyor. “Bunu çok iyi yapan bir tahnitçiyle birlikte çalışıyorum” (<https://>



[www.nrc.nl/nieuws/2008](http://www.nrc.nl/nieuws/2008), Erişim Tarihi: 02-01-2021). Bu son çalışma - özel olarak hazırlanmış kedi ve köpek derisinden yapılmış ters çevrilebilir bir kedi / köpek oyuncuğu - 80'lerde ters çevrilebilir çantalı bir oyuncak ayı olarak pazarlanan Poppo oyuncaklarından ilham aldı” (<https://nextnature.net/magazine/story/2008/poppo>, Erişim Tarihi:05-12-2020)



Şekil 12: TINKEBELL, “Poppo”, 2008, Torch Gallery, <https://www.nrc.nl/nieuws/2008/02/04/knutselen-met-dode-dieren-uit-protest-11480259-a25519>, Erişim Tarihi: 01-01-2021.

## BRUCE NAUMAN

Bruce Nauman yapıtlarında sanatsal sürece izleyicinin katılımı, beden, kimlik, dil kavramlarına odaklanarak disiplinler arası yaklaşımla yapıtlarını yaratmıştır. Bedenin malzeme olarak kullanımı; görüntü ve dil arasındaki ilişkiler, mekân ve izleyici etkileşimine odaklanmıştır. Sanatçı 1989 yılında gerçekleştirdiği “Hayvan Piramidi” isimli yapıtında hazır kalıplara yönelmiştir. (Şekil 13, Şekil 14)



ŞEKİL 13, Şekil 14: Bruce Nauman, 1989, Hayvan Piramidi, Poliüretan Köpük, Demir, Ahşap ve Tel, 366 × 213 × 244 cm, <https://dailyartfair.com>, Erişim Tarihi: 10-12-2020

Sanatçı yapıtında tahnit yapımında kullanılan kalıpları kullanarak yapıtını inşa etmiştir. Tahnit için kullanılan bu kalıplar aslında tahnitlerin de ruhunu simgeler. Plastik bir kalıbın üzeri örtülerek oluşturulan tahnitler sanatçının yapıtıyla doğa ve çevrebilim kavramları ve sentetikleşen dünya üzerine düşünmeyi tetikler. Kademe kademe yükselen yapı göğe yükselmeyi de temsil eder. Kansız ve acısız ve geometrik düzenle kurulu bu yapı olası hayvan katliamlarını düşündürür. Sanatçının 1988 yılında yapmış olduğu Carousel isimli yapıtında da tahnit yapımında kullanılan kalıpları kullanmıştır. Tahnit kalıpları parçalanmış fetiş mankenleri çağrıştırmaları ile Hans Bellmer ve Cindy Sherman'ın yapıtlarındaki rahatsız ediciliği ile benzerlik gösterir.

### WİM DELVOYE

Belçikalı sanatçı Wim Delvoye 1997 yılında Pekin'de bir domuz çiftliğinde önce canlı domuzlara dövme yapmakta, ardından da öldürülen dövmeli domuzlara tahnit işlemi, son aşamada ise; dövmeli derilerinden tuval yapmaktadır. Birinci Aşama; Sanatçı ve ekibi canlı domuzların bedenlerine ünlü marka, çizgi film vb. desenlerini dövme ile kaplamaktadır. Ardından tüketim nesnesi olarak görülen dövmeli domuzlar satışa sunulur. İkinci Aşama; tahnit işlemidir. Seyir nesnesi haline getirilen canlı dövmeli domuzlar yeterince büyütüldükten sonra öldürülür ve tahnit işlemine geçirilir. (Şekil 15, Şekil 16, Şekil 17, Şekil 18)



Şekil 15, Şekil 16, Şekil 17, Şekil 18: Wim Delvoye, Sanat Çiftliği, 1997, <https://chine.in/actualite>, Erişim Tarihi: 04-10-2020

Doldurma işlemi tamamlandıktan sonra artık dövmeli tahnit bedenler şoke edici halleri ile ticari nesne olarak satışa hazır haldedirler. Şimdiye kadar görülmeyen dövmeli tahnit bedenler bu halleri ile acı ve şiddetin görünmez halleridir. İzleyici de bu acı ve şiddet dolu gösteriyi pasif olarak izler. Bu halleri ile dövmeli tahnitler sanat nesnesi konumuna yükselmeleri ile haz kaynağı olurlar. Üçüncü Aşama; dövmeli derilerinden tuvaller yapılması ve satılmasıdır. Tuvale gerilen derileri sanat yapıtı formunda tüketime sunulurken; yine acı ve şiddete sessizce tanıklık edilir.

## MAURIZIO CATTELAN



Şekil 19: Novecento, Şekil 20: BidiBidoBidiBoo, Şekil 21: Untitled

Şekil 19: Maurizio Cattelan, Novecento, 1997, <https://joyartistanbul.com>,  
Erişim Tarihi: 08-12-2020

Şekil 20: Maurizio Cattelan, BidiBidoBidiBoo, 1996, <https://joyartistanbul.com>,  
Erişim Tarihi: 08-12-2020

Şekil 21: Maurizio Cattelan, Untitled, 1996, <https://joyartistanbul.com>, Erişim  
Tarihi: 08-12-2020

1990'ların ortasında yapıtlarında sanatçı çok sayıda tahnit yöntemi ile yapıtlar yaratmıştır. 1997 yılında gerçekleştirildiği Novecento isimli yapıtında eski bir yarış atının tahnitini kullanmıştır. (Şekil 19) Tavandan aşağı sarkıtılan ve izleyicin başını kaldırarak gördüğü tahnit at dramatik etkisi ile şoke edicidir. Ayakları yere basmayan at tüm gövdesi ile izleyicinin üzerine çöker. 1996 yılında BidiBidoBidiBoo isimli yapıtında mutfak masası üzerine başı düşmüş oturur biçimde, ayağının ucunda bir tabanca olan sincabın tahnitini kullanmıştır. (Şekil 20) Olağan bir mutfak masası hali olan bu görüntüde tahnitlenmiş hayvan insandan rol çalarak insana ait bir kurgunun parçası olmuştur. Yerde ayakucunda duran tabanca işlenmiş bir suça aittir. Tahnitlenmiş sincap ise bu suçu yapan kişidir. Pişmanlık ve üzüntülü tahnit beden gerçek ile kurgu arasındaki ikilemi izleyiciye düşündürür. 2007 yılında gerçekleştirdiği 5 adet tahnitlenmiş at kafalarının sanki duvarın öte tarafına bakıyormuş hissi yaratan tahnitini gerçekleştirmiştir. (Şekil 21) Kafaları duvardan çıkmış gibi duvara yapışmış bu atlar; duvarın ardını gözetleyen insanın temsili gibidir. Yasal olmadığı konusunda kuşku bırakmayan eylem yine insana ait bir eylemin tahnitlenmiş bedenlerle gösterilmesidir. Çoklu tahnitlerin yan yana dizilmesi bir yandan izleyicin de gözleyen olmasına neden olmaktadır. Gözleri zaten görmeyen atlar gözetleme eyleminde olduğu varsayılsa bile; bedenleri içinde buldukları mekâna ait, ancak diğer

tarafı yani başları başka bir mekânın içindedir. Bu durum tıpkı tahnit eyleminde olduğu gibi bedenleri buradadır, ancak ölüdürler ve burada değildirler.

## SONUÇ

1960 sonrası üretilen sanat yapıtlarına bakıldığında canlı hayvanın ya da ölü hayvanın sanat nesnesi olma süreçlerinden sonra; da izleyicinin hayvanın ölümüne neden olması gibi katliam seviyesinde yapıtların ortaya çıktığı görülür. Ölü ya da canlı hayvan hazır nesne gibi galeri ya da müzelerde seyir nesnesi olarak sanatın gündemine girmesi etik ve vicdan konularını daima tartışmaya açık tutmuştur.

İç i doldurularak tahnit haline getirilmiş hayvan bedeninin sanat nesnesi olarak ortaya konması sanat nesnesinin melezleşmesi sonucunu ortaya çıkartmıştır. Melezleşen sanat nesnesi tahnit bedenler; sanat yapıtlarına girdiğinde acı şiddet ve ölümün görselleştiği gerçek ile gerçek dışı arasında travmalar yaratan bir gerçeklik sunarlar. Gerçek ile gerçek dışı olan arasındaki sınırın muğlaklaştığı bu tahnitlere odaklanıldığında; sanatçının nedensellikleri daha da önemli olmuştur. Bu nedensellikler evcil hayvanların insanın egemenliği düşünülerek türlerinin, genlerinin değiştirilmesi ve bu anlamada ticari nesne haline getirilmesine, hayvanın mezbahalarda seri olarak katledilip et olarak marketlerde satılmasına kadar uzanan tepkisizliklerdir. Bu sayılan nedenler; eleştirdiğini yapan sanatçılara dönüştüğünde büyük çelişkileri de beraberinde getirir.

Yaşam ve ölüm kavramları ile bilinen tüm kodları alt üst eden sanatçı için insanın hayvana bakışı ile ilgili çifte standartları öne çıkartan yapıtlar üretmiştir. Ölümlülükle izleyiciyi yüzleştiren sanatçı doğaya özlemi tahnit yoluyla göstererek konforlu dünyalarını yerle bir eder. Konforlu dünyalar hayvanın acı ve eziyet çekmesiyle kendi çelişkisini yaratan canavarca yapıtların üretildiği de yine tahnitleri kullanan sanatçıların en belirgin özelliğidir.

İç i boşaltılarak aslına benzer olduğu düşünülerek yapılan tahnitler gelenekselleşen duvardaki vahşi hayvan tahnitlerinden oldukça farklıdır. Evcil hayvanları kedileri köpeklerin derilerinin yüzülmesi, kedi ile köpek bedenlerinin bir yapıda birleştirilerek değiştirilmesi, tahnit bedenlerinin süslenerek insanileştirilmesi gibi yapıt haline dönüştürülmüş tahnitler insan, hayvan ve yapıt arasındaki gerilimi her ne olursa olsun görünür hale getirmişlerdir.

Bir yanıyla ilginç gelen bir yanıyla da ölümün temsili olan tahnitler distopik dünyanın ipuçları gibidirler. İki hayvanın tek bir bedende bir-

leştirilmesiyle ikiz anormal tahnitler akıldışıılığı ile anti doğa temsilleri haline gelmişlerdir. İçinde bulunulan distopik deforme dünyanın izlerini taşıyan tahnitler sanat nesnesi olarak sunulduğunda sanki doğaya yapılan gerçeküstü atıflardır.

Sergilenen tahnitlerin kendilerini ya da videolarını izleyenler tahnitlenen hayvanlara belli bir zaman ve mekân aralığından bakarak aslında bir yabancılaşmanın içinde yaşarlar. Bunun sonucu olarak tahnit bedenler bir seyir nesnesinden öteye gidemezler. Her şeyi tüketme arzusunda olan insan için seyir nesnelere ise gerçeğin trajedisi ve arayışı olarak düşünülür. Trajik ve travmatik bu gerçeklik bedeninin kalıplaşmış anlamlarını yeniden yaratır. Aslına benzeyen ancak aslı olmayan; öldürülmüş olan ancak üç boyutlu bedensel devamlılığı ile şimdi ve burada oluşun yıkımını göstermektedir.

Sanatçılar yapıtlarında kendi malzeme ve dokusundan yapılan yapay bir materyal bütününe dönüştürülen tahnit bedenler; aslına sadık oluşu ile gerçeklik kurgusu yaratmada önemli bir yerleri olduğu kaçınılmazdır. Doğayla kurulan doğrudan bağ ölümün bedeni haline getirilmiştir. Anlam kırılmaları ile yeni okumalara açık bu süreç insanı hayvana karşı duygusunun da göstergesi olmaya devam edecektir.

## KAYNAKÇA

- Ayhan Düzler, İmdat Orhan, Aydın Alan, 2017, “3D Teknolojisi Destekli Tahnit Araştırması” T.C. Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi Tsa-2017-7289 Araştırma Projesi Sonuç Raporu, Erişim Tarihi: 04-10-2020.
- Doğan Erhan Ersoy, 2016, “Balık Tahnitinde Yeni Bir Metot: Parafinle Dolgu” Bilge International Journal of Science and Technology Research, Kutbilge Akademisyenler Derneği 2020, Volume: 4, Issue: 2, 125-128 ISSN: 2651-401X e-ISSN: 2651-4028 Received: 03.06.2020; Accepted: 30.09.2020 DOI: 10.30516/bilgesci.745479, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1126810>, Erişim Tarihi: 01-01-2021.
- Gözde Filinta, 2019, “Güncel Sanat Pratiklerinde Özne-Nesne Bağlamında Hayvan Figürü Kullanımı”, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gülçin Akbaş, 2012, “Mumya Sanatı”, Pivolka, Mart 2012, Sayı: 21, Yıl: 7, [http://elyadal.org/pivolka/21/PiVOLKA\\_21\\_04.pdf](http://elyadal.org/pivolka/21/PiVOLKA_21_04.pdf), Erişim Tarihi:22-01-2020
- Gülsüm Güller, 2019, “Ölü Hayvanları Doldurma Sanatı: Taksidermi”, <https://akilfikir.net/olu-hayvanlari-doldurma-sanati-taksidermi/>, Erişim Tarihi: 01-01-2021.
- Miranda Johnson, 2016, “The Other Who Precedes And Possesses Me”: Confronting The Maternal/Animal Divide Through The Art Of Botched Taxidermy, <https://feralfeminisms.com/the-other-who-precedes-and-possesses-me/>, Feral Feminisms Publishing Toronto, Canada ISSN 2292-146X, Erişim Tarihi: 01-01-2021
- Mustafa Canbolat, Deniz Şenol, 2018: “Anatomide Tahnit Ve Diseksiyon Eğitimi İçin Olası Bir Kaynak: Sağlık Turizmi”, <https://doi.org/10.25282/td.460566>, Erişim Tarihi: 04-10-2020.
- <https://nextnature.net/magazine/story/2008/popple>, Erişim Tarihi:05-12-2020
- <https://www.nrc.nl/nieuws/2008/02/04/knutselen-met-dode-dieren-uit-protest-11480259-a255191>, Erişim Tarihi: 02-01-2021
- [https://www.upi.com/Entertainment\\_News/2008/02/07/Art-work-has-animal-rights-folks-howling/46431202436088](https://www.upi.com/Entertainment_News/2008/02/07/Art-work-has-animal-rights-folks-howling/46431202436088), Erişim Tarihi: 03-02-2020

## GÖRSEL KAYNAKÇA

- <https://www.angelasinger.com/project/hedgerow/>, Erişim Tarihi: 10-01-2021
- Ayhan Düzler, İmdat Orhan, Aydın Alan, 2017, “3D Teknolojisi Destekli Tahnit Araştırması” T.C. Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi Tsa-2017-7289 Araştırma Projesi Sonuç Raporu, Erişim Tarihi: 04-10-2020



- [https://chine.in/actualite/insolite-des-peaux-cochons-tatoues-vendues\\_72339.html](https://chine.in/actualite/insolite-des-peaux-cochons-tatoues-vendues_72339.html), Erişim Tarihi: 04-10-2020
- <https://dailyartfair.com/exhibition/4265/bruce-nauman-gagosian-gallery>, Erişim Tarihi: 10-12-2020
- <https://joyartistanbul.com/maurizio-cattelan-1960-2>, Erişim Tarihi: 08-12-2020
- <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Cat-and-the-Dog/78BD909DE21BEA4E>, Erişim Tarihi: 10-01-2021
- <https://www.nrc.nl/nieuws/2008/02/04/knutselen-met-dode-dieren-uit-protest-11480259-a25519>, Erişim Tarihi: 01-01-2021
- [https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/vanda-yaban-hayvanlari-tahnit-sanatiyla-muzede-taniti-tilacak,-klojPO870yKLYjXQ-pCKA/aSMRVU58\\_E2mChCL8JzMTw](https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/vanda-yaban-hayvanlari-tahnit-sanatiyla-muzede-taniti-tilacak,-klojPO870yKLYjXQ-pCKA/aSMRVU58_E2mChCL8JzMTw), Erişim Tarihi: 03-12-2020
- <http://polymorgan.co.uk/works/the-fall/>, Erişim Tarihi: 02-01-2021
- <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-in-context/monogram>, Erişim Tarihi: 06-02-2021
- <https://www.tinkebell.com/projects>, Erişim Tarihi: 07-02-2021