



GÜZEL SANATLARDA ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

MAYIS, 2021



EDITÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

YAZARLAR

NAİME DİDEM ÖZ

TUBA AYHAN

DUYGU İLKHAN SÖYLEMEZ

UĞUR ÖZCAN

ZEYNEP ARSLAN

ŞULE SAYAN

M. AYÇA ÖNAL

CENK CELASİN

CANSIN İLAYDA ÇETİN

KAAN YOL

TURAN SAĞER

SANEM SOYLU YILMAZ

OZAN BALDAN

ADEM KILIÇ

GÖKÇE ÖZDEMİR

SELMA ÇAYHAN

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı
Editörler / Editors • Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu
Birinci Basım / First Edition • © Mayıs 2021
ISBN • 978-625-7793-99-5

© 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

gece
kitaplığı

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

SİNOP, KASTAMONU VE KOCAELİ'DE KETEN
DOKUMACILIĞINI GELİŞTİRMEK İÇİN YAPILAN
ÇALIŞMALAR

Naime Didem ÖZ & Tuba AYHAN..... 1

Bölüm 2

AMASYA'DA BİR NEOKLASİK ESER: ESKİ ADLİYE BİNASI

Duygu İLKHAN SÖYLEMEZ 23

Bölüm 3

RAYLI SİSTEM YAPILARINDA FONKSİYONEL ESNEKLİK

Uğur ÖZCAN & Zeynep ARSLAN 35

Bölüm 4

ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA KİMLİK
SORGULAMALARI

Şule SAYAN 61

Bölüm 5

PAUL KLEE' NİN RESİMLERİNDE J.S. BACH FÜG FORMUNUN
YENİDENÜRETİMİ

M. Ayça ÖNAL & Cenk CELASİN..... 77

Bölüm 6

FOTOĞRAFİK DÜŞÜNME SİSTEMİNİN KISA TARİHİ:
MEKANA BAKIŞIMIZIN GELİŞİMİNİN FOTOĞRAF
ÜZERİNDEN İRDELENMESİ

Cansın İlayda ÇETİN..... 103

Bölüm 7

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE BATERİ KULLANIMI VE ÇALIM
YAKLAŞIMLARI

Kaan YOL & Turan SAĞER 123

Bölüm 8

ESKİ AHİT'İN 'EN KÖTÜ' KADINI İZEBEL'İN RESİM SANATINDA TASVİRLERİ

Sanem SOYLU YILMAZ 145

Bölüm 9

MÜZİKTE ŞANS ETMENİ

Ozan BALDAN..... 161

Bölüm 10

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE KADIN TEMSİLİYETİ “AYŞE TAŞ” ÖRNEĞİ

Adem KILIÇ 179

Bölüm 11

YARATICI UYGULAMA TEMELLİ GİYSİ TASARIMI: İZOHİPS EĞRİLERİ

Gökçe ÖZDEMİR & Selma ÇAYHAN 203

Bölüm 1

SİNOP, KASTAMONU VE KOCAELİ'DE KETEN DOKUMACILIĞINI GELİŞTİRMEK İÇİN YAPILAN ÇALIŞMALAR

Naime Didem ÖZ¹

Tuba AYHAN²

1 Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı Kilim Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, naime.didem.oz@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4950-7238.

2 Öğr. Gör., Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, tubaayhangsf@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4823-4415.

GİRİŞ

Türk kültürünü ve sanatını en güzel örnekleri ile açıklayan, bünyesinde gerek somut gerekse soyut anlamlar barındıran, kendine has özellikleri ile benzerlikler ve farklılıklar gösteren dokuma geleneği, Anadolu'nun birçok yerleşim yerinde yüzyıllardır var olmuştur (Koyuncu Okca, Öz, 2019: 282). Bu dokuma geleneği içinde, keten bitkisinin liflerinden elde edilen ipliklerin kullanıldığı, keten dokumacılığının da önemli bir yeri vardır. Keten dokumalar, geçmişte kullanım amaçlı dokunmuş ve hayatın her alanında yer almıştır.

Latince adı "Linaceae, *Linum ussitatissimum*" olan keten bitkisi, binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. M.Ö. 5000-4000'li yıllardan bu yana ketenin Mısırlılar, Babilliler ve diğer kültürlerde yetiştirildiği bilinmektedir (Can, 2008: 60). Mısır'da ketenin dokumada kullanılması ise M.Ö. 4000 yıllarına kadar dayanmaktadır (Cebesoy, 1995: 164). Mısır mezarlarında bulunan duvar resimlerinden, ketenin M.Ö. 2000'li yıllarda yatay dokuma tezgâhlarında dokunduğu anlaşılmaktadır (Fazlıoğlu, 1997: 5).

Lifleri ve tohumları için çeşitli bölgelerde yetiştirilen keten bitkisinin iki yüze yakın türü bulunmaktadır. (Koyuncu Okca, 2015: 657). Lifleri için yetiştirilen keten bitkisinin boyu yaklaşık bir metre civarındadır. Ancak tohumları için yetiştirilen keten bitkisinin boyu daha kısa, kalın ve çok dallıdır.

Keten lifleri parlak ve dayanıklıdır ayrıca insanı serin tutma özelliğine de sahiptir. Çok geniş bir kullanım alanı olan ketenin yağı sabun, cila, vernik ve yağlıboya üretiminde; lifleri ise iç çamaşırı, çarşaf, perdelik kumaş, masa örtüsü, mendil, yazlık elbise, gömlek ve çadır olarak değerlendirilen dokumaların üretiminde kullanılmaktadır. Ayrıca yağı alınmış keten tohumundan arta kalan küspe iyi bir hayvan yemidir. Tohumdan yapılan lapanın tıpta kullanılması ve lifi alındıktan sonra geriye kalan odun kırıntılarının ise kağıt endüstrisinin değerli bir hammaddesi olması ketenin önemini arttıran diğer özellikleridir (Arlı, Söylemezoğlu, Erdoğan, 1999: 14).

Bu çalışmada keten yetiştiriciliğinde ve dokumacılığında kadim bir geçmişe sahip olan Sinop, Kastamonu ve Kocaeli illeri ele alınmıştır. Keten lifinin ekiminden, elyaf ve iplik haline gelene kadar geçirdiği işlem basamakları araştırılmıştır. Ayrıca Sinop, Kastamonu ve Kocaeli illerinde keten el dokumacılığında kullanılan araçlar, dokumaya hazırlık aşamaları, dokuma işlemi, dokumaların teknik özellikleri ve eski dokuma örneklerinin kullanım alanları ile yöresel adları ele alınmıştır. Bu illerde yapılan keten dokumacılığı hakkında bilgi verilmiş ve keten

dokumacılığını canlandırmak için günümüzde yapılan çalışmalar da başlıklar altında aktarılmıştır.

Çalışmanın gerçekleşmesi için öncelikle literatür taranmıştır. Gerekli verilere ulaşmak için 2019 yılında Kastamonu Merkez, Sinop Merkez ve Sinop-Ayancık ilçelerinde alan araştırması yapılmıştır. Alan araştırması sırasında gözlem ve fotoğraflama teknikleri ile elde edilen veriler, kaynak kişilerin verdiği bilgiler doğrultusunda aktarılmıştır.

1. Ketenin Ekimi, Hasadı, Lif ve İplik Eldesinin Aşamaları

Keten, yağı ve lifi için yetiştirilen bir bitkidir. Lifi için yetiştirilen keten nemli bölgelerde, yağı için yetiştirilen ise kuru ve sıcak bölgelerde ekilir. Keten bitkisinin ekimi genellikle sonbahar ile ilkbahar aylarında yapılır. Sıcaklık ve sulama şartları uygun bir biçimde sağlandığında keten tohumu yaklaşık olarak üç hafta sonra çimlenmeye başlar.

Keten bitkisinin ekiminden sonra dokuma haline gelinceye kadar geçen işlemler sırası ile ekinin toplanması, kurutma, tohumlarından ayırma, havuzlama, ikinci kurutma, mengenez ile ezme, tarama, eğirme, ağartma, çözümlü hazırlama işlemleridir. Hafif taşlı toprağa ekilen ketenin toplanması, temmuz ve ağustos aylarında genellikle yolunması şeklinde yapılmaktadır. Tam olum döneminde bitki tamamen sararmış, alt yaprakları dökülmüştür. Demetler halinde yolunan bitki, kökleri bir tarafa, sapları bir tarafa gelecek şekilde kurumaya bırakılır. Bu sırada üzerindeki yapraklar da kuruyup dökülür.

Keten bitkisi iplik haline gelinceye kadar geleneksel yöntemler ile yapılan işlemlerde yöreler arasında benzerlikler bulunmasına rağmen yöresel isimler açısından farklılıklar görülmektedir. Elle yolunarak toplanan ketenlerin birkaç tutamının bir araya getirilmesi ile oluşan demete Kocaeli’nde “bölme” denir. Kandıra ve Kaynarca’ya yakın yerlerde ise bölme yerine “parmak veya çırpma” da denmektedir. Güneşte kurumaya bırakılan beş adet bölme birbirlerine dik olarak dayanır ve buna ise Kocaeli’de “çuğul” adı verilir. Tamamen kuruyan bölmelerdeki ketenler, tokmak denilen bir odun yardımı ile çırpılarak tohumlarından ayrılır (Arı, 2004:161).

Tohumlarından ayrılmış keten lifleri kabuk ve reçinelerinin ayrılması için ilk olarak havuzlama işlemine tabi tutulur. Havuzlama (çürütme) işlemi çığde havuzlama ve suda havuzlama olmak üzere iki şekilde yapılır.

Çığde havuzlama işlemi için öncelikle keten lif demetleri nemli havada çayırlar üzerine bırakılır. Nemin etkisi ile çoğalan mikro organizmalar, odunsu hücreler ile lif demetlerini bağlayan pektin maddesinin bozulmasını sağlar ve çürütme işlemini gerçekleştirir. Yaklaşık 1-1,5 ay süren bu işlem

ile oldukça yumuşak lifler elde edilmektedir (Can, 2008: 63). Bu işlem çok zaman aldığı için pek tercih edilmemektedir.

Suda havuzlama işlemi ise ortamın nemli olmadığı bölgelerde tercih edilir. Bu işlem ya akarsularda ya da havuzlardaki durgun sularda yapılır (Can, 2008: 63). Havuzlar 1-1,5 metrelik, hem altı hem de çinin çevresi taşla örülü kuyulardır. Taşla örülen havuza doldurulan su daha temiz kaldığından, keten liflerinin renginin kararması önlenmiş olur. Havuz boş iken demetler dizilir, temiz su ile doldurulur ve buna durgun suda havuzlama denir (<https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/263.pdf>, Erişim Tarihi: 18.10.2019). Havuzdaki ketenden numune alınır ve sapların kök kısmından bir parça kırılır. Eğer bütün lifler dallarından sıyrılıyorsa havuzlama işlemi sonlandırılır. Bu işlem suyun sıcaklık derecesine göre 3-8 gün sürer. Havuzlama işlemi bittikten sonra sudan çıkarılan keten sapları demetler halinde dizilerek süzölmeye bırakılır, çayırar üzerinde alt üst edilerek kurutulur. Bu işleme “doğal kurutma” denir ve 8-10 gün sürer. Kurutma işlemi fırınlarda da yapılabilmektedir ancak bu tip kurutmada ketenlerin yanması gibi riskli durumlar oluşabilmektedir (Yakup Yüzbaşı, 02.09.2019 tarihli görüşme).

Kurutma işleminden sonra, keten liflerinin içindeki odunsu kısmın ayrılması işlemi yapılır. Keten liflerini “keçin” denilen odunsu, kaba liflerinden ayırmak ve taranacak duruma getirilebilmek için önce tokmakla dövme, daha sonra ise “mengenez” denilen ahşap aletle ezme işlemi yapılır (Arı, 2004: 162). Ezme işleminden sonra geriye kalan odunsu kısma Kocaeli’nde “kelek” adı verilmektedir ve kışın ısınmada yakacak olarak kullanılmaktadır (Çelik, 2015: 1742-1743).

Odunsu kısımdan ayrılan lifler taraklardan geçirilir ve böylece liflerde kalan odunsu kısmın son kalıntıları da temizlenmiş olur. Taraklama esnasında işe yaramayan gövde kısmı aşağıya doğru sıyrılmakta ve taranan kısımlarda ketenin elyaf kısmı kalmaktadır (Akın, 2005: 12) (Bkz. Fotoğraf 1, 2).



Fotoğraf 1, 2: Mengenez ve Tarak, Sinop Etnoğrafya Müzesi (T. Ayhan, 20.08.2019)

Keten elyafını iplik haline getirebilmek için iki farklı yöntem ile eğirme işlemi yapılır. Bunlar; öreke ve iğ yardımı ile elde eğirme veya el çıkırığı ile eğirme yöntemleridir. Keten lifinin bükülebilmesi için ortamın nemli olması tercih edilmektedir. Bu nem sağlanamazsa keten lifleri bükülemeden dağılır, nemli ortamın sağlanması halinde ise iplikler kurduğunda büküldükleri şekilde kalmaktadır. Büküm işlemi geçmişte Kocaeli'nde “kabiye” denilen çarklarda, mağara veya dere boylarında erkekler tarafından seri olarak yapılmıştır (Çelik, 2015: 1743). Taraktan düzgün çıkmayan ve Sinop'ta “semen” denilen lifler ise “orçuk” denilen düzenek ile bükülerek daha kalın iplik elde edilir. Bu iplikler çarşaflık ve örtülük kumaşların dokunmasında kullanılır. Bütün bu işlemlerin sonucunda çeşitli nedenler ile kararan keten iplikleri, renklerinin doğal haline döndürülmesi amacı ile büyük bakır kazanların içinde kül ile kaynatılır (Akın, 2005: 12).

Keten dokumaların atkısında veya çözgüsünde pamuk ipliği de kullanılabilir. Pamuk ipliğinin mukavemetini ve kayganlığını arttırmak için “çirişleme” işlemi yapılır. Ham maddesi su, un, nişasta, yağ ve sabun olan karışım ile çirişlenen pamuk iplikleri kurduktan sonra “elemit” e geçirilip masuralara sarılır (Bkz. Fotoğraf 3, 4). Masuralardan

istenilen ölçülerde çözüğü hazırlanır. Çözgü için hazırlanan iplikler zincir haline getirilip toplanır daha sonra iplikler tezgâha gerilir. Düzen adı verilen tezgâh ağaçtan yapılıdır ve elle çalışan bir tarak sistemi vardır. Gücüler ise çirşlenerek dayanıklılığı ve kayganlığı artırılmış pamuk ipliğinden oluşur (Asuman Yılmaz, 12.08.2019 tarihli görüşme). Günümüzde ise pamuk ipliğinden oluşan gücülerin yerini tel gücüler almıştır.



Fotoğraf 3, 4: Çıkrık ve Elemit, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve ASO (T. Ayhan, 20.08.2019)

2. Sinop'ta Keten Dokumacılığı

Sinop, Türkiye'nin en kuzey ucunda, Karadeniz Bölgesi'nin sınırları içinde yer almaktadır. Sinop Balatlar Kilisesi'nde yapılan kazılarda bulunan arkeolojik tekstil örneklerinde ketene rastlanmış olması yörede keten dokumacılığının çok eski tarihlere dayandığını kanıtlar niteliktedir (Çelik Hekim, 2019: 151) (Bkz. Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5: Balatlar Kilisesi'nde Bulunan Keten Dokuma Örneği (Şafak Akalın Arşivi, 21.07.2012)

Sinop'un özellikle Ayancık ilçesinde günümüzde az da olsa keten üretimi yapılmakta ve keten dokunmaktadır. Ayancık ilçesi, Sinop iline 60 kilometre uzaklıktadır ve adını Ayan Tepesi'nden almaktadır. İlçenin kendi adı ile bilinen Ayancık keten dokumaları, geçmişte yoğun olarak dokunarak hayatın her alanında kullanılmıştır (Görgün, 2010: 22).

Ayancık ve civarındaki yöresel giysilerin temelini keten dokumalar oluşturmaktadır. Ayancık keten dokumaları, hem atkısı hem de çözgüsü keten olan dokumalar, atkısı keten çözgüsü pamuk olan dokumalar, atkısı pamuk çözgüsü keten olan dokumalar olmak üzere üç farklı şekilde yapılırlar (Tüm Cebeci, 2019: 1191).

Yörede, keten lifleri iplik haline getirildikten sonra bezayağı tekniği ile dokunarak bez haline getirilir. Bezayağı tekniği ile birim alandaki bağlantıların sık olmasından dolayı sağlam yapılı dokumalar elde edilir (Aksoy, 2016: 253). Yörede "düzen" adı verilen ahşaptan yapılmış dokuma tezgâhında dört çerçeve ve iki adet ayak vardır (Asuman Yılmaz, 12.08.2019 tarihli görüşme). Çözgü iplikleri her tarak aralığından çift geçirilir. Kumaş genişlikleri 47, 48, 50, 52 cm arasında değişir. Bazı

dokumaların çözgüsünde pamuk ipliği kullanılmaktadır ve kalınlığı 20/1, 16/1 nm. aralığındadır. Bazı dokumaların ise hem atkısında hem de çözgüsünde keten iplik kullanılmaktadır. Atkıda ve çözgüde kullanılan keten ipliğinin kalınlığı 8, 10, 12, 14 nm. arasında değişir. Dokumalarda kullanılan ipliğin kalınlığına göre atkı tel sayısı 1 cm de 12, 14 veya 16'dır Dokumalarda kullanılan tarağın sıklık veya seyrekliğine göre çözgü tel sayısı 1 cm de 12, 16 veya 20 dir¹ (<https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/263.pdf>, Erişim Tarihi: 18.10.2019).

Keten dokumalar yörede başörtüsü, iç çamaşırı, yatak örtüsü, divan örtüsü, minder yüzü, yastık yüzü, peştamal, cepken, bel için kuşak, peşkir (Bkz. Fotoğraf 5, 6, 7) ve üç etek olarak kullanılmıştır. Üç eteğin içine yine ketenden dokunmuş yakası işlemeli göynek giyilmiştir (Bkz. Fotoğraf 8, 9). Yörede keten dokumalar bacağa giyilen ve ayak bileklerine gelen yerleri işlemeli olan "paçalı don" (Bkz. Fotoğraf 10, 11), hem süs olarak kullanılan hem de saçları tutmaya yarayan "nezgep" ve nezgebin çene altından geçen motifler ile süslü parçası olan "yengil" olarak da kullanılmıştır (Bkz. Fotoğraf 12, 13) (Asuman Yılmaz, 12.08.2019 tarihli görüşme).



Fotoğraf 5, 6, 7: Peşkirler, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve ASO. (T. Ayhan, 20.08.2019)

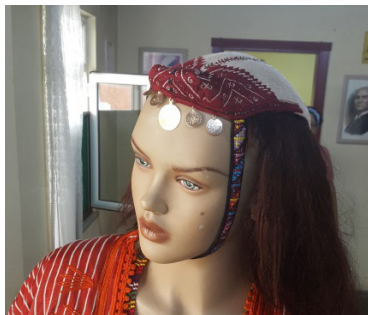
¹ Kaynakta "1 cm² deki atkı tel sayısı ve 1 cm² deki çözgü tel sayısı verilmiştir. Ancak atkı ipliği dokumanın sadece eninde, çözgü ipliği de dokumanın sadece boyunda yer aldığından, 1 cm² yerine 1 cm kullanılmıştır.



Fotoğraf 8, 9: Göynek ve Göynek Yakası, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve ASO
(T. Ayhan, 20.08.2019)



Fotoğraf 10, 11: Paçalı Don ve İşlemesi, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve ASO
(T. Ayhan, 20.08.2019)



Fotoğraf 12, 13: Nezgep ve Yengil, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve ASO
(T. Ayhan, 20.08.2019)

2.1. Sinop'ta Keten Dokumacılığını Yaşatmak İçin Yapılan Çalışmalar

Sinop ili Ayancık ilçesinde liflik keten üretimi, 1960-1990 yılları arasında büyük miktarda yapılmış, 1990'lı yıllardan itibaren üretim önemli ölçüde düşmüş ve 2000'li yılların başlarında ise tamamen bitmiştir. Ayancık'ta unutulmaya yüz tutmuş keten dokumalarını canlandırmak ve keten üretimini yaşatmak adına birçok çalışma yapılmıştır. 1990'lı yılların başında Ayancık Belediyesi tarafından ketenin yaşatılması için çalışmalar başlatılmış, belediye binasında keten dokuma yaptırılmış, “Geleneksel Ayancık Keteni Festivali” düzenlenmiştir. Günümüze kadar gelen festival her yıl temmuz ayı içerisinde gerçekleştirilmektedir (Ayдын ve Ayhan, 2019: 164).

Ayancık Kız Meslek Lisesi tarafından da geçmişte köylerde dokuma ve el işlemleri yapan kişilerin tespit çalışmaları yapılmış ve bu kişilerden istifade edilme yoluna gidilmiştir. Ayancık'ın Yenikonak Köyü'nde, İl Genel Meclisi Üyesi olan Erkan Örnek, bir keten işleme fabrikası kurmuş ve tohum dağıtarak halkı keten ekimine yönlendirmiştir. Büyük uğraş vermesine karşın, keten fabrikasında çıkan yangın bu alanda yapılan çalışmaları sonlandırmıştır (Berkol, 2008: 124, 126).

Günümüzde Sinop-Ayancık'ta, halk eğitim merkezi müdürlükleri ve kaymakamlıklar keten dokumacılığının yok olmasını önlemek amacı ile çalışmalar yapmaktadırlar. Dokumanın geliştirilip yaygınlaştırılması için Avrupa Birliği projesi ile Ayancık'a 30 tezgâhlı dokuma atölyesi kazandırılmıştır. Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu bünyesinde 2001 yılında kurulan atölyede, keten dokumalarını yaşatmak adına, dokuma eğitimi verilmeye başlanmıştır. Bu atölyede üretim teknikleri, renk ve doku özellikleri bozulmadan dokumacılığa devam edilmekte, kaybolmaya yüz tutmuş gelenek sürdürülmeye çalışılmaktadır. Kurulan tezgâhlarda üretilen dokumalarda şimdiye kadar, daha önceden üretilmiş, yöre halkından toplanmış keten iplikler kullanılmıştır (Hanife Özcan, 20.08.2019 tarihli görüşme).

Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu'nda kurulan atölyede her yıl 20 kişi kurs görmektedir. Bu kursiyerlerin yaşları genellikle 30 ile 55 arasında değişmektedir. Kursiyerler dokuma için gerekli olan keten ipliklerini kendileri satın almakta ve dokudukları ürünleri evlerinde kullanmaktadırlar. Bir kursiyer yılda 35 ile 40 metre arasında keten kumaş ya da peşkir dokumaktadır. Ayancık Halk Eğitimi Merkezi ve Akşam Sanat Okulu bünyesinde usta öğretici olarak yıllardır emek veren Asuman Yılmaz bu çalışmaları ile 2017 yılında Kültür Bakanlığı “Kültürel Miras Taşıyıcısı” olarak kayıtlara geçmiştir (Asuman Yılmaz, 20.08.2019 tarihli görüşme).

Sonuç olarak bugün Ayancık'ta keten dokumacılığı sadece iki evde, iki adet özel kuruluştaki, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu'nda, Sinop merkezde ise bir özel kuruluştaki ve Sinop Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu'nda yapılmaktadır.

Keten yetiştiriciliğinin tamamen bitmesini önlemek, dokuma için hammadde elde etmek, iş istihdamını oluşturarak köyden kente göçü engellemek ve ülke ekonomisine katkıda bulunmak amacı ile, 2017 yılında Gıda Tarım ve Hayvancılık Bakanlığı (Bugünkü adı Tarım ve Orman Bakanlığı), Sinop İl Tarım ve Orman Müdürlüğü ve Ayancık İlçe Müdürlüğü liflik keten üretimini yeniden canlandırmak üzere "Keten Yetiştiriciliğini Geliştirme Projesi" ni başlatmıştır. Proje kapsamında 12 dekarlık alana keten ekimi yapılmış ve yaklaşık 400 kg tohum ve 2,5 ton keten sapı üretilerek Türkiye'de bir ilk gerçekleştirilmiştir. T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı'nın sağlamış olduğu 20.000,00 TL'lik bütçe ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi tarafından temin edilen liflik keten tohumu ile Ayancık ilçesinde daha önce keten yetiştiriciliği ile uğraşan çiftçilere 2017 yılında keten ekimi yaptırılmış ve 2018 yılında hasat ve harman gerçekleştirilmiştir. Elde edilen yaklaşık 400 kg tohum projenin ikinci yılında kullanılmak üzere uygun çiftçilere verilmiş ve yaklaşık 50 dekarlık alanda ekim çalışmaları yapılmıştır (Yakup Yüzbaşı, 02.09.2019 tarihli görüşme). 3 yıl yapılması planlanan proje ilk iki yılında başarılı olup üçüncü yılında hedeflerine ulaşamamıştır.

Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu Müdürlüğü tarafından 07.12.2017 tarih ve 263 Nolu Mahreç İşareti ile "Ayancık Keten Bezi", Türk Patent Enstitüsü tarafından coğrafi işaret² kapsamına alınmıştır (Hanife Özcan, 20.08.2019 tarihli görüşme).

Sinop İl Tarım ve Orman Müdürlüğünce ilgili kesimlerle bir araya gelinerek, keten üretimi yönünden en uygun iklime sahip olan Sinop ilinde 10-11 Ekim 2019 tarihlerinde "Sinop Keten Çalıştayı" düzenlenmiştir. Bu çalıştay ile unutulmaya yüz tutmuş keten tarımını canlandırmak, ithalatçı konumunda olduğumuz keten iplik sektöründe; ülke sanayisine doğal lif kaynakları oluşturmak, bölgesel kırsal ve sanayi kalkınmasını sağlamak ayrıca ülke doğal lifli bitkiler politikasına katkı sunmak amaçlanmıştır. Çalıştayda Uluslararası Tarımsal Kalkınma Fonu (IFAD) tarafından finanse edilen proje çerçevesinde keten tarımında yapılacak faaliyetler görülmüştür.

2 Coğrafi işaret, benzerlerinden farklılaşmış ve bu farkı kaynaklandığı yöreye borçlu olan yöresel ürün adını ifade eder. Coğrafi işaret, belirgin bir niteliği, ünü veya diğer özellikleri bakımından kökenin bulunduğu ülke, bölge, yöre veya alan ile özdeşleşmiş ürünü gösteren işarettir. Coğrafi işaretler menşe adı ve mahreç işareti olarak ikiye ayrılırlar (www.turkpatent.gov.tr Erişim Tarihi: 05.08.2019).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı (UNDP) ile Anadolu Efes ortaklığında yürütülen “Gelecek Turizmde Projesi” nin 2020 yılında desteklediği üç projeden biri de “Ayancık’ta Ketenin Yolculuğu Projesi” olmuştur. Projenin hedefi Sinop’un Ayancık ilçesinde keten yetiştiriciliği ve keten ipliği yapma becerisinin canlandırılması ve turizme katkı sağlanmasıdır (<https://www.anadoluefes.com.tr/gelecegeartideger/turizm/ayanciktaki-ketenin-yolculugu> Erişim Tarihi: 28.01.2020). Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu Müdürlüğü, Sinop Usta Öğreticiler Derneği, Ayancık Köylere Hizmet Götürme Birliği ile Ayancık İlçe Tarım ve Orman Müdürlüğü ortaklığında yürütülen proje kapsamında bir “keten rotası” oluşturulmuştur. Proje kapsamında, keten ipliği üreten son ustaların bilgi ve becerilerini gençlere aktarmaları ve yeni ustalar yetiştirmeleri planlanmış, ilk uygulama 2020 yılı içerisinde gerçekleştirilmiştir. Keten ipliği yapımını ve keten dokumacılığını daha bilinir hale getirmek için, atölyelerde ortaya çıkan ürünlerin sergilenmesine ve satışına olanak sağlayacak bir el sanatları merkezi de oluşturmak istenmektedir. Bu proje kapsamında, keten tarımının yapıldığı köylere ziyaretçilerin ulaşımı sağlanacak ve böylece ziyaretçiler Ayancık’ın doğal güzellikleri ile de buluşturulacaktır. Ayrıca her yıl geleneksel olarak sürdürülen “Kültür, Keten ve Ahşap Festivali” nde Ayancıklı ustaların proje kapsamında ürettikleri eserlerinin halkla buluşturulması da planlanmış ancak 2020 yılında yaşanan tüm dünyayı ve Türkiye’yi etkisi altına alan salgın hastalık nedeni ile festival gerçekleştirilememiştir (<https://www.gelecekturizmde.com/ayancikta-ketenin-yolculugu/> Erişim Tarihi: 28.01.2020).

3. Kastamonu’da Keten Dokumacılığı

Kastamonu Türkiye’nin kuzeyinde ve Karadeniz Bölgesi’nin batısında yer almaktadır. Eski yerleşim merkezlerinden biri olan Kastamonu’da el dokumacılığının başlangıcı tam olarak belli olmamasına rağmen çok eski tarihlere kadar dayandığı bilinmektedir. Kastamonu ili için dokumacılık konusunda ilk tarihsel kayıtlar Hitit dönemine kadar gitmektedir. Hitit yazılı kaynaklarında Hitit İmparatorluğu’nda Kastamonu ve çevresinde konumlanmış olan Pala kültürünün ürettiği “pala bezi” adı verilen kumaşın kullanıldığı belirtilmektedir. Bu kelimeye M.Ö 2000 li yıllarda Asurca metinlerde de rastlanmaktadır. Devrekâni ilçesinde yapılan Kınık kazı buluntularında, Kızılırmak civarında yerleşmiş olan Hitit, Luvi ve Pala gibi topluluklara ait dokuma araç gereçleri (ağırşak vs.) bulunmuştur. Buluntular, bölgede geçmişte dokumacılığın yapıldığını kanıtlar niteliktedir (Özcan, Başaran, 2016: 113).

Kastamonu mekikli dokumaları geçmişten günümüze kadar küçük atölyelerde ve evlerde üretilmektedir. Mekikli el dokuması ürünlerinin adlarını ve imalat yerlerini aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

Keten Dokuma (Peşkir- Peştamal); Cide, Şenpazar, Küre, Azdavay, Pınarbaşı

Çarşaf Bağlama; Kastamonu ve ilçeleri

Renkli Dokuma- Çarşaf Dokuma; Devrekâni, Araç, Daday, Pınarbaşı, Merkez.

Hamam Kesesi; Tosya

Bel kuşağı; Tosya

Tela; Tosya (Aydın, 2019: 42).

Kastamonu’da keten ekimi ve dokumacılığının yanı sıra, yün, tiftik, kendir ve pamuktan da dokumalar yapılmış ve uzun yıllar sürdürülmüştür. Geçmişte keten ekiminin yapıldığı Kastamonu sahil boyundaki ilçelerden Cide, İnebolu, Doğanıyurt, Bozkurt, Çatalzeytin, Küre ve Şenpazar’da dokumacılığın da yapıldığı bilinmektedir (Yetim, 2004: 42). Yörede dokuma tezgâhına “şak şak” veya “düzen” denmektedir (Makbule Ambarcı ve Melahat Çetinyalçın, 04.12.2019 tarihli görüşmeler). Ata Erdoğan ise yörede kullanılan tezgâhın adını “hörke” olarak belirtmiştir (Erdoğan, 2008: 121, 154). Kastamonu keten dokumalarından gömlekler, çarşaf ve elbiselikler dokunmuştur (Erdoğan, 2008: 63) (Bkz. Fotoğraf 14, 15). Bu dokumalar bezayağı tekniği ile yapılmıştır. Kastamonu dokumaları, bir dönem Türkiye’nin tanınmış moda markalarının dikkatini çekmiş ve böylece yurtdışında düzenlenen fuar ve etkinliklerde yerini almıştır.



Fotoğraf 14, 15: Keten Çarşaf ve Detayı, Kastamonu Valiliği El Dokuma Atölyesi (T. Ayhan, 02.12.2019).

3.1. Kastamonu Keten Dokumacılığını Yaşatmak İçin Yapılan Çalışmalar

Kastamonu'da 27 Eylül 1941 gün ve 2/16644 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı ile “Kastamonu Dokuyucular ve Dokutturucular Küçük Sanat Kooperatifi” kurulmuştur. Bu yıllarda hükümet küçük ev ve atölye üretimlerinin teşviği konusunda çalışmalar başlatmış ve yurdun çeşitli bölgelerine tezgâh ve iplik göndermek suretiyle faaliyete geçmiştir. Ne yazık ki İkinci Dünya Savaşı yıllarının ardından gelen iktisadi bunalım ve makineleşen dokumacılığın karşısında duramayan el dokumacılığı gerileme dönemine girmiştir (Erdoğan, 2008: 57).

1992 yılında Kastamonu Milli Eğitim Müdürlüğü Kültür Hizmetleri Şube Müdürü olan Ata Erdoğan tarafından Kastamonu ili, ilçeleri ve köylerinde bir anket uygulanmıştır. 20. Yüzyılın sonlarında değer kazanmaya başlayan el sanatlarının Kastamonu ili dâhilinde ne oranda devam ettiğini tespit etmek anketin amacını oluşturmuştur. Anketten çıkan veriler, Kastamonu dokumacılığını canlandırmak üzere yapılacak olan çalışmalara ışık tutmuştur.

1993 yılında Kastamonu Belediye Başkanı Süleyman Yücel ve Belediye Meclis Üyelerinden oluşan yedi kişi ile “Göznuru Küçük Sanat Kooperatifi” kurulmuştur. Kooperatifin amacı; yörede unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş el sanatlarının yapılmasını teşvik etmek, değerlendirmek, pazarlama imkânlarını araştırmaktır. Kooperatif düzenlediği sergi ve fuarlarda Kastamonu'yu temsil ederek tanıtımına yardımcı olmuştur.

Kastamonu'da 1996 yılında valiliğin maddi ve manevi desteği ile dokumacılık yeniden başlatılmıştır. Şehir merkezinde Kastamonu Valiliği Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı El Dokuma Atölyesi'nde, şehir içindeki evlerde, Araç-Serdar köyünde, Daday ilçe merkezinde, merkez ilçenin Elyakut, İmam, Bürme, Kızılkese, Sarıca, Akçataş, Derebercin ve Gömmece köyündeki tezgâhlarda atölyenin öncülüğünde dokuma yapılmıştır. Kastamonu Valiliği tarafından “El Dokumalarını Geliştirme Projesi” ile dokuma kültürünün yeniden canlandırılması hedeflenmiş olup 2003 yılında tezgâh sayısı 150 ye ulaşmıştır.

1986 yılından itibaren hizmet veren Kastamonu Valiliği El Dokuma Atölyesi (KAVELDO), 1996 yılında Ata Erdoğan'ın yönetici olarak göreve başlamasıyla birlikte hazır giyim imalatı da yapmaya başlamıştır. Kastamonu'nun dokuma kültürünün günümüze kadar ulaşmasında büyük destek sağlamış olan KAVELDO atölyesi, ekonomik yetersizlikler sebebi ile valiliğin aldığı karar sonrasında 2014 yılında kapatılmıştır (Ata Erdoğan, 02.12.2019 tarihli görüşme).

02.12.2019 tarihinde yapılan alan araştırmasında Kastamonu Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu'nda Kastamonu dokumacılığı ile ilgili verilen kurslar arasında keten dokumacılığının olmadığı, Kastamonu dokumacılığını geliştirmek amacıyla yapılan çalışmalar içerisinde de keten dokumacılığına yer verilmediği tespit edilmiştir. Görüşme yapılan kaynak kişiler de günümüzde Kastamonu ili ve ilçelerinde keten dokumacılığının yapılmadığını belirtmişlerdir (Ebubekir Yiğit, 02.12.2019 tarihli görüşme).

4. Kocaeli

Marmara Bölgesi'nde yer alan Kocaeli ve çevresinde yapılmış dokumalar kandıra bezi, halk söylemiyle “köy çözmesi-çözmesi” olarak bilinmektedir. Kandıra bezi, keten bitkisinden elde edilen iplikler ile yörede yaşayan insanların kendi yöresel tezgâhlarında dokunmuştur (Çelik, 2015: 1742). 1960'lı yıllara kadar ülkemizdeki ketenin %30'dan fazlasının yetiştirildiği Kandıra, o yıllarda dokumacılıkta da önemli yere sahip olmuştur (Artut, Uzunkaya, Kayalı, 2006: 257). Yöre halkı, günlük yaşam ihtiyaçları doğrultusunda dokumanın üretim tekniğini ve uygulanış biçimini geliştirmiştir. Bezin hammaddesi olan ketenin tarımı ve dokumacılığı, Kandıra ve çevresinde çok eski yıllardan beri bilinmektedir. Günümüzde ise keten ekimi ve dokumacılığının yapılmadığı araştırma sonucunda görülmüştür.

Keten yörede “düzen” adı verilen tezgâhlarda dokunmuştur. Dokumalar ipliğin özelliğine göre kalın (eriş) ve ince (sügüm) olmak üzere iki çeşittir. Kalın iplik kullanılan dokumalardan, palaz veya çöp kilimi, pantolonluk bez, çuval ve yaygı bezi gibi ürünler elde edilmiştir. İnce iplik kullanılan dokunmalardan ise “kirli dudu”, “yalınzak-yalınkat”, “üskülü” veya “çezme” gibi ürünler elde edilmiştir (Çelik, 2015: 1743). Yalınzak-yalınkat, hem atkı ipliği hem de çözüğü ipliği keten olan, iç çamaşırı, sofraya bezi veya çarşaf olarak kullanılan düz, sade bir dokumadır. Üskülü, çözüğünde keten, atkısında ise pamuk iplik kullanılarak dokunan bezdir. Çezme ise genellikle çarşaf olarak kullanılan çizgili dokumalara denir (<https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/396.pdf> Erişim Tarihi: 20.12.2019). Kandıra bezinden; gömlek, iç çamaşırı, gelinlik, elbise, şalvar, çarşaf, mefruşat ürünleri yapılmıştır. Kandıra'da ayrıca atkısı ve çözüğü keten olan “çalı batmaz-diken batmaz” denilen kalın bezler de dokunmuştur. Bu bezden iç donlar ve pantolonlar dikilmiştir (Altun, 2006: 93).

Kandıra bezi çözüğünde pamuk iplik, atkıda ise keten ipliği kullanılarak dokunur. Çözüğünde kullanılan pamuk ipliğinin numarası 16/2 nm ile 20/2 nm'dir. Atkıda kullanılan keten ipliğinin numarası kullanım amacına göre 8/1 ile 14/1 nm arasında değişiklik göstermektedir. Çözüğü iplikleri (keten:

8-14/1 nm, pamuk: 16-20/2 nm) taraktan çift geçirilir³. Dokumanın 1 cm’inde kullanılan atkı tel sayısı, kullanılan ipliğin kalınlığına, dokunacak kumaşın kalitesine göre 12, 16 veya 20’dir. Kullanılan çözümlü tel adedi 180 dir. Dokunan kumaşın genişliği 42-50 cm arasında değişmektedir ve uzunluğu da kullanım amacına göre farklılık göstermektedir. Kandıra Bezi dokumalarının sağ ve sol kenarlarında pamuk ipliği kullanılarak farklı bir kenar dokusu oluşturulmuştur (<https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/396.pdf> Erişim Tarihi: 20.12.2019)

4.1. Kocaeli Keten Dokumacılığını Yaşatmak İçin Yapılan Çalışmalar

Kocaeli’de keten dokumacılığını yaşatmak amacı ile, 2005 yılından sonra Kandıra Kaymakamlığı ve İZEYAP (İzmit Evlerini ve Tarihini Yaşatma Koruma Derneği) çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Bu girişimler ile Kocaeli’nde keten ekimi yapmak ve Kandıra bezini yaşatabilmek amaçlanmıştır. Kaymakamlık, Kandıra’ya bağlı Kocakaymaz köyünde, “Kocakaymaz Köy Kalkındırma Kooperatifi”ni kurdurmuş, köyde kullanılmayan bir okulu Kaymaz Köyü Keten Dokuma Evi adı ile hizmete açmıştır. Kaymakamlık köylüyü keten ekimi konusunda teşvik etmiş, elde edilecek ürünü satın alacağını söylemiştir. Kandıra bezi, 17 Nisan 2006’da Hilton’da İZEYAP ve ÇEKÜL (Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı) aracılığıyla düzenlenen Uluslararası Kadın El Sanatları Fuarında, kadın el emeğini yansıtan bir imge olarak sunulmuştur (Altun, 2006: 94).

Kandıra Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü’nün başvurusu sonucunda 396 Nolu Mahreç İşareti ile “Kandıra Bezi” 2018 yılında coğrafi işaret kapsamına alınmıştır. Bu coğrafi işaret, 6769 sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu kapsamında 09.01.2018 tarihinden itibaren korunmak üzere 22.11.2018 tarihinde tescil edilmiştir (<https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/396.pdf> Erişim Tarihi: 20.12.2019).

Günümüzde Kocaeli ve çevresinde keten ekimi yapılmamaktadır. Dokuma ise, Kandıra Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü bünyesindeki 9 adet tezgâhta yapılmakta ve kursiyerlere Kandıra bezi dokumacılığı ile ilgili eğitim verilmektedir. Ortaya konulan dokumaların çözümlüde pamuk, atkısında ise keten iplikler kullanılmaktadır (Mehmet Akif Akbel ve Ali Esgi, 20.12.2019 tarihli görüşmeler). Yapılan bu çalışmalar ile Kocaeli ve ilçelerinde kültürel mirasın yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması konusunda önemli adımlar atılmıştır.

3 Verilen kaynakta “çözümlü ve atkı iplerinin taraktan çift geçirildiği” bilgisi yer almaktadır ancak düzeltilerek sadece çözümlü ipliklerinin taraktan geçirildiği belirtilmiştir.

SONUÇ

Teknoloji, bilim, sanayi ve iletişim alanındaki hızlı değişim ve gelişmeler dokumacılık alanındaki birçok uygulamanın zaman içinde ortadan kalkmasına neden olmuştur (Öz, Koyuncu Okca, 2018: 219). Değişen yaşam şartları sonucunda el dokuması ürünlerin kullanımının azalması, tekstilde pamuklu dokumalara daha fazla önem verilmesi, keten sapı ve liflerini işleyen tesislerin kapatılması ile işçilik maliyeti ucuz, lif kalitesi daha düşük olan jüt ve diğer liflerin ithal edilmesi de ülkemizde keten tarımını tamamen bitirmiş, keten dokumacılığının hammaddesi de böylece tükenmiştir. Günümüzde çok az sayıdaki ev tezgâhlarında ya da Halk Eğitim Merkezi Müdürlükleri ve Kaymakamlıklar gibi kurumların destekleriyle kurulan tezgâhlarda, ithal edilen keten iplikler ile keten dokumacılığının devamı sağlanmaya çalışılmaktadır.

Tarıma dayalı üretimler temsil ettikleri toplumun kültürel, sosyal, sanatsal ve ekonomik özelliklerini gösteren önemli unsurlardır (Koyuncu Okca, 2019: 454). 2017 yılında “Ayancık Keten Bezi” nin, 2018 yılında ise “Kandıra Bezi” nin coğrafi işaret kapsamına alınması, yok olmaya yüz tutmuş geleneksel Türk dokumacılığının yeniden canlandırılması, geleneksel bilgi ve kültürel değerlerin korunması, sürdürülebilir ürün kalitesinin sağlanması, yörelerin tanıtımının yapılarak turizme katkı sağlanması adına örnek teşkil eden çalışmalardır.

Keten ile ilgili yürütülmüş, “Keten Yetiştiriciliğini Geliştirme Projesi”, “Ayancık’ta Ketenin Yolculuğu Projesi” ve “El Dokumalarını Geliştirme Projesi” gibi projeler de gelecek adına ümit veren çalışmalardır ve bu projeler tüm yönleriyle tekrar ele alınmalıdır. Bu tür projelerin başarıya ulaşabilmesi için ketenin tarımı, iplik ve daha sonra dokuma haline getirilene kadar olan süreç, bu süreç için gerekli insan gücü, ortaya çıkan ürünün ekonomisi, pazarı ve kullanımının yaygınlaşması büyük önem taşımaktadır.

Yapılan bütün proje ve çalışmaların yanı sıra müzelerin ve koleksiyoncuların da halk kültürüne ait karakteristik parçaların saklanması, yok olmasının önlenmesi ve tanıtılması konusunda duyarlı olmaları gerekmektedir. İlgili müze ve koleksiyonlardaki örneklerin gün ışığına çıkarılarak, yazılı belgelerde yerlerini almaları da, dokuma kültürünün gelecek kuşaklara aktarılması bakımından büyük önem taşımaktadır (Öz, 2016: 126).

Geleneksel dokumalar günümüz koşullarında teknolojiye yenik düşmüş olsa da bilinçli tüketiciler sayesinde, doğal hammaddelerden üretilen giysilik kumaşlara talep her geçen gün artmaktadır. Ülkemizdeki ve yurtdışındaki artan talebi karşılayabilmek için geleneksel yöntemlerden vazgeçmeden, teknolojiden de doğru şekilde yararlanarak üretimin devam ettirilmesi ve böylece dokuma geleneğinin ayakta tutulması kültürümüzün geleceğe aktarılması açısından da son derece önemlidir.

Kaynaklar

- AKIN, Zeki, (2005). Keten Üretimi ve Keten Ürünlerini Tanıtım Bülteni, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve A.S.O. Müdürlüğü, Sinop.
- AKSOY, Elif, (2016). “Elazığ Baskıl Bezi”, 7. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı, 21-23 Mart, İstanbul.
- ALTUN, Işıl, (2006). “Kocaeli ve Çevresine Ait Bir Dokuma: Köy Çezmesi ya da Kandıra Bezi”, I. Uluslararası Kocaeli ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri, Cilt 1, Kocaeli.
- ARTUT, Selda, UZUNKAYA, Dilek, KAYALI, Fatih, (2006). “Kocaeli İl Çevre Durum Raporu”, Kocaeli Valiliği İl Çevre ve Orman Müdürlüğü Yayınları, Kocaeli.
- ARI, Adem, (2004). “Keten’in Türküsü”, Kandıra Sempozyumu ve Kandıra Kurultayı, Kocaeli.
- ARLI, Mustafa, SÖYLEMEZOĞLU, Feryal, ERDOĞAN, Zeynep, (1999). “Ayancık İlçesinde Keten El Dokumacılığı”, 2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, Ankara.
- AYDIN, Öznur, AYHAN, Tuba, (2019). “Sinop Ayancık Keten Dokumacılığı ve Günümüzdeki Durumu” VII Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı ve Sempozyumu, Sırbistan.
- AYDIN, Öznur, (2019). “Kastamonu İl ve İlçe Merkezlerde Yer Alan Mekikli Dokumalar” VII Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı ve Sempozyumu, Bosna Hersek.
- BERKOL, Ceyhan, (2008). “Geçmişten Günümüze Anadolu’da Keten Dokumacılığı”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- CAN, Özgün, (2008). Tekstil Hammaddeleri (Doğal ve Kimyasal Lifler): SDÜ Basımevi.
- CEBESOY, S. Sabâ, (1995). Kapadokya Tabletlerinde Geçen Dokuma Ürünleri, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, 1994 Yıllığı, Ankara.
- ÇELİK, Esra, (2015). “Kocaeli Yarımadasına Özgü El Sanatlarından Örnekler”, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi yayınları, Kocaeli.
- ÇELİK HEKİM, Hale, (2019). Sinop Balatlar Kilisesi Mezar Buluntusu Tekstillerinin Yapısal Analizleri ve Belgelemesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- ERDOĞDU, Ata, (2008). Kastamonu El Dokumacılığı, Baskı: Sözcü Gazetesi, Kastamonu.

- FAZLIOĞLU, İsmail, (1997). Eskiçağda Dokuma, Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları: 8, İstanbul.
- GÖRGÜN, Orhan (2010). Okuduklarım, Gördüklerim ve Duyduklarımın Sinop, Sinop Belediyesi Kültür Yayınları 4, Sinop.
- KOYUNCU OKCA, Ayşegül, (2015). “Kültürel Bir Kimlik Olarak Geleneksel Dokumalar-Traditional Weaving as a Cultural Identity”, I. Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi-I. St. International Research Congress on Social Sciences (04-05 Mayıs-May 2015 Saraybosna-Bosna Hersek-Sarajevo-Bosnia and Herzegovina), Pamukkale Üniversitesi E-Yayınları No: 2, Denizli.
- KOYUNCU OKCA, Ayşegül, ÖZ, Naime Didem, (2019). “Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kültürel Miras: Karapınar Tülü Dokumaları”, Sanat ve Tasarım, Sayı: 24, 281-299, e-ISSN: 2149-6595.
- ÖZ, Didem, (2016). “Kişisel Koleksiyonlarda Bulunan Bitkisel Motifli Yazma Başörtüleri”, V. International Turkic Art, History And Folklore Congress/ Art Activities, Sözlü Sunum, Tam Metin Bildiri,13-16 Nisan, Komrat Devlet Üniversitesi, Moldova, 1. Cilt, 121-126.
- Öz, Naime Didem, KOYUNCU OKCA, Ayşegül, (2018). “Yukarıköy (Çanakkale-Ayvacık) Geleneksel Yörük Dokumaları”, “Traditional Yukarıköy (Çanakkale-Ayvacık) Yuruk Weavings”, Asia Minor Studies, Cilt: 6, Sayı: AGP Özel Sayısı.
- ÖZCAN, Nazan, BAŞARAN, Fatma Nur, (2016). “Kastamonu Selalmaz Dokumaları” 7. Uluslararası Tekstil Konferansı ve Anadolu Dokumaları Bezce 2016, İstanbul.
- TÜM CEBECİ, Dilek, (2019). Peşkir ve Mahrama Dokumalarının Sinop El Dokumacılığındaki Yeri, İdil, Sayı: 61.
- YETİM, Fatma, (2004). “Kastamonu El Dokumacılığı ve Üretilen Dokumaların Bazı Özellikleri ile İşleme Teknikleri Üzerine Bir Araştırma” Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ev Ekonomisi (El Sanatları) Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara.

İnretnet Kaynakları

- <https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/396.pdf>, Erişim Tarihi: 20.12.2019.
- <https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/263.pdf>, Erişim Tarihi: 18.10.2019.
- www.turkpatent.gov.tr, Erişim Tarihi: 05.08.2019.
- <https://www.anadoluefes.com.tr/gelecegeartideger/turizm/ayanciktaki-ketenin-yolculugu>, Erişim Tarihi: 28.01.2020.
- <https://www.gelecekturizmde.com/ayancikta-ketenin-yolculugu/>, Erişim Tarihi: 28.01.2020.

Kaynak Kişiler

- AKBEL, Mehmet Akif, Kandıra Halk Eğitim Merkezi Müdür Yardımcısı, 20.12.2019 tarihli görüşme, Kandıra, Kocaeli.
- AMBARCI, Makbule, Dokumacı, 04.12.2019 tarihli görüşme, Merkez, Kastamonu.
- ÇETİNYALÇIN, Melahat, Altın İlmek Dokuma Evi, Esnaf, 04.12.2019 tarihli görüşme, Merkez, Kastamonu.
- ERDOĞDU, Ata, Göznuru Küçük Sanat Kooperatifi Eski Yöneticisi, Araştırmacı, Yazar, 02.12.2019 tarihli görüşme, Merkez, Kastamonu.
- ESĞİ, Ali, Kandıra Halk Eğitim Merkezi Müdür Yardımcısı, 20.12.2019 tarihli görüşme, Kandıra, Kocaeli.
- ÖZCAN, Hanife, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu Müdürü 20.08.2019 tarihli görüşme, Ayancık, Sinop.
- YILMAZ, Asuman, Ayancık Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu Usta Öğretici ve Devlet Sanatçısı, 20.08.2019 tarihli görüşme, Ayancık, Sinop.
- YÜZBAŞI, Yakup, Sinop İl Tarım ve Orman Müdürlüğü Bitkisel Üretim ve Bitki Sağlığı Şube Müdürü, 02.09.2019 tarihli görüşme, Merkez, Sinop.
- YİĞİT, Ebubekir, Kastamonu Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu Müdürü, 02.12.2019 tarihli görüşme, Merkez, Kastamonu.

Bölüm 2

AMASYA'DA BİR NEOKLASİK ESER: ESKİ ADLİYE BİNASI

Duygu İLKHAN SÖYLEMEZ¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, e-posta: duyguilkhan@gmail.com, ORCID: [0000-0002-5707-1542](https://orcid.org/0000-0002-5707-1542)

Giriş

Orta Karadeniz Bölgesinde bulunan Amasya ilinin coğrafi konumu Orta Anadolu'ya bir geçiş bölgesi şeklindedir. Bundan dolayı da Prehistorik çağdan bu yana birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu süreç içerisinde Amasya denilince ilk akla gelen Osmanlı siyasi tarihinde aktif rol oynayan kişilerin yetiştiği Şehzadeler Şehri'dir. Pontos, Roma, Bizans, Beylikler ve Selçukluların oluşturduğu kültürel birikim Osmanlılar zamanında şehzadeler şehri olması nedeni ile daha da zenginleşmiştir.

Eski kaynaklarda Amasya “Ulu, yüce, değerli yurt” anlamına gelen “Daru'l—izz” olarak geçer (Yücel, 1991: 49). Anadolu beylikleri döneminde ilim ve kültür merkezi olarak şöhret kazanan Amasya Danişmendlilerin hâkimiyetindeydi. 1393 yılında I. Bayezid'in kontrolüne geçti. Bu tarihten itibaren de şehzadelerin tayin edildiği, bu sayede hem devlet yönetimini öğrendikleri hem de eğitim gördükleri bir yer olarak şöhret kazandı(Bilkan, 2007: 612). Hangi şehzadenin hangi sancağa tayin edildiği kısmen büyük oğul olmak ya da şehzadenin annesinin yakın ilişkisi rol oynayabilirdi. Zira payitahta yakınlık sancağın önemini arttırmaktadır. Teorik olarak şehzadelerin sultanın ölüm haberini alıp, payitahta yetişmeleri bu yakınlığa bağlıydı. Bundan dolayı da Amasya'nın önemi daha da belirginleşmiştir (Belge, 2008:126).

Amasya'nın Osmanlı'nın yükseliş dönemindeki bu istikrarlı yükselişi 18. Yüzyıl'da da devam etmiş olup, İstanbul- İran'a bağlayan yol güzergâhında olması nedeniyle İran seferi sırasında da önemini gözler önüne sermektedir(Güneş, 2014: 14).

Bütün bu dönemlerde Amasya'ya çok önemli eserler kazandırılmıştır. Bizim de konumuz olan Eski Adliye Binası bu eserler arasında Osmanlı'nın geç dönemine aittir.

Eski Adliye Binası

Osmanlı'nın geç dönemi aynı zamanda batılılaşma diye de adlandırılan dönemdir. 16. Yüzyıl'da Mimar Sinan ulaşılan Klasik Osmanlı üslubu 17. Yüzyıl'ın sonuna kadar etkisini göstermiş, 1699 yılında imzalanan Karlofça antlaşması ile siyasal açıdan gerileme devri hızlanmaya başlamış olup, bu aynı zamanda yeni ilişkilerin de başlangıcı olmuştur. Bu dönemde batı ile özellikle de Fransa ile ilişkilerin artması, sosyal, ekonomik ve kültürel alanda olduğu kadar mimari alanda da değişimler olmuştur. 18. Yüzyıl'da başlayıp 19. yüzyıl boyunca devam eden bu batıya yönelik “ Batılılaşma Hareketi” olarak adlandırılmıştır (Fırat, 1999: 288).

Batılılaşma döneminde mimaride görülen batılı unsurlar Lale Devri'ndeki yaşama zevkinin verdiği hızla ilk olarak köşk, yalı ve saraylarda görülür. Bunda 1720'de Paris'e elçi olarak giden Yirimisekiz

Mehmed Çelebi'nin yazdıklarından oluşan ve III. Ahmed'e takdim edilen Rûzname'nin büyük payı olmuştur (Batur, 1985: 1039).

Batılı unsurların içerisinde önemli yer teşkil eden Barok ile başlayan bu değişim Rokoko, Ampir, Neoklasik, Eklektik, Art Nouveau gibi yabancı mimari ve süsleme elemanları gerek başkent İstanbul'da gerekse diğer Taşra kentlerinde kendini gösterir.

Bu değişimler içerisinde neoklasik üslup, Batı Avrupa'da 18. Yüzyıl'ın sonlarına doğru ortaya çıkarak bütün Batı ülkelerinde hakim üslup durumuna giren Neoklasik sanat biraz gecikme ile Osmanlı topraklarına girer. Yoğun bezemeli barok ve rokoko biçimlerin abartılı tasarımına tepki olarak yoğun soyluluk ve anıtsallık vurgulanmak amaçlanmaktadır. Yunan ya da Roma mimarlığının öğeleri yeniden canlandırılmaktadır. Osmanlı mimarlığında Sultan Abdülmecid (1839-1861) ile Abdülaziz (1861-1876) devirlerinde ortaya çıkarak devlet yapıları, bankalar, belediyeler, müzeler gibi kamu yapılarının tasarımını etkilemiştir. Saygınlık düşüncesini ifade ettiği için devletin simgesi olmuştur(Ödekan, 1994: 65-66). Klasik Türk Sanatından hiçbir unsurun katılmadığı bu sanat üslubu bilhassa Tanzimat (1839) ile yaygınlaştığından buna Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından isimlendirilen "Tanzimat Üslubu" ismi ile de anılmaktadır. Yaklaşık olarak bu üslup 19. yüzyıl'ın sonlarına kadar uygulama alanı bulmuştur(Eyice, 1992: 171).

Anadolu'nun önemli şirin kentlerinden biri olan Amasya'da da bu üslupta yapılmış çok güzel bir yapı karşımıza çıkar. Bu eser Eski Adliye Binası olarak inşa edilmiş şimdilerde ise Yapı Kredi bankası olarak kullanılan binadır. Amasya merkez Ziya Paşa Bulvarı üzerine Saraçhane Camii yanında yer alan bu yapı Neoklasik üslubun o dönemin başkenti olan İstanbul dışında, bir taşra kentinde yapılmış nadir eserlerinden birisidir. Yapının inşa tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmayıp farklı amaçlar için kullanılmıştır. Alt kat dükkân, üst katın 1941 yılından itibaren adliye olarak kullanılsa da bir dönem polis teşkilatı, bir dönemde halk eğitim merkezi görevini görmüştür. Yapı malzemesi betonarme olup, esaslı bir tamir geçirmiştir.(Resim-1)



Resim-1: Binanın genel görünümü

Bu tamir esnasında kuzey cephesi yıkılarak hem plan hem de cephe kurgusu açısından yapının özgünlüğü büyük ölçüde kaybolmuştur. Böylece de diğer cephelerle olan uyumu da ortadan kalkmıştır (Kolay, 2016: 497). (Resim-2).



Resim-2: Binanın kuzey cephesinden görünümü

Yapının diğer güney, doğu ve batı cepheleri birbirinin benzeri olup, çok ufak detaylarla birbirinden ayrılır. Doğü ve batı cephe ise birbirinin aynısıdır. İki katlı olan bina kalın plastrlarla beş bölüme ayrılmıştır. Tam ortadaki plastrların üzeri sgrafito (kazıma) tekniği ile dört bölüme ayrılmış olup, altta silmelerden sonra da devam eder (Resim-3). Her bir bölümde ikişer ince uzun dikdörtgen pencere bulunur (Resim-4). Her bir bölümde pencerelerin etrafı silmelerle çevrelenmiştir. Sağ ve sol köşelerdeki pencere gruplarının üzeri silmelerle üçgen, hemen yanındaki pencerelerde ise yine silmelerden yapılmış yarım daire formlar oluşturularak cepheye hareketlilik kazandırılmıştır (Resim-5-6). Bu süsleme elemanlarının üzerinde ise bir kısa bir uzun kabartma şeklinde yapılmış, dikdörtgenlerin arasından dışbükey formun altından sarkıtılmış dörder adet püskül motifi bulunur. Bunların üzerinde yine üçerli silmelerle bölümler sınırlandırılır. Plastrlar üzerine denk gelen silmeler ise adeta sütun başlığını andırır vaziyette tasarlanmıştır. Bunların da üstünde ikişer adet antik Yunan tapınaklarında görülen, dor düzeninde yapılmış dörtkenarı iç bükey şeklinde kırılmış uzun dikdörtgen kabartmalar bulunur (Resim-7). Batı ve doğü cephesinin en göz alıcı kısmı ise plastrlarla 5 bölüme ayrılan cephenin tam ortadaki bölümüdür. Alttan üst kısma doğru farklılıklardan bahsedecek olursak pencere sırasının üstünde diğer bölümlerde olduğu gibi yarım daire ve üçgenler olmayıp sadece yatay dikdörtgen bir pencere

bulunur. Diğer bir farklılıkta yanlardaki bölümlerde bulunan dikdörtgen kabartmaların yerini silmelerle hareketlendirilmiş alınlık yer alır. Alınlığın en üst silmesinde Antik Yunan eserlerinde rastladığımız Meander ya da dış sırası da dediğimiz motife benzer motifler bulunmaktadır. Alınlığın ortasında ise herhangi bir süsleme elemanı bulunmamaktadır (Resim-8).

Güney cephesini doğu ve batı cephesinden ayıran tek fark orta bölümdeki pencere sırasının üstünde silmelerden sonra küçük yatay dikdörtgen pencere olmayıp, köşelerde bölümlerde olduğu gibi silmelerden yapılmış üçgen formlar görülür (Resim-9).

Yapıyı çevreleyen saçak kornişleri de plastrlar üzerine gelen bölümler ön plana çıkartılarak kademeli silmelerle hareketlendirilmiştir (Resim-10).

Sonuç olarak Amasya şehrinde inşa edilmiş olan bu Neoklasik üsluptaki yapı bize gösteriyor ki, Geç dönem Osmanlı süsleme kültürü sadece Saray kültürü olmayıp Uzakdoğu, Selçuklu, Antik Yunan, Roma ve Batı kültürlerini kendi potasında eriterek şahsına münhasır Osmanlı üsluplarının ortaya konulduğu döneme ait bir kültürdür. Böyle bir dönemde de başkent İstanbul dışındaki tüm kentlerin taşra kenti olarak da nitelendirildiği Amasya şehrinde böylesi bir yapının yapılması şehri Osmanlı nezdinde önemli bir kent olarak gördüğünün en önemli kanıtıdır.



Resim-3: Binanın güney cephesindeki plastrlar



Resim-4: *Binanın batı cephesindeki pencereler*





Resim-5-6: *Batı cephesi pencere üstlerindeki süslemeler*



Resim-7: *Plastrların üzerindeki silmeler*



Resim-8: Binanın doğu cephesindeki orta bölüm



Resim-9: Güney cephesindeki orta bölümdeki üçgen süslemeler



Resim-10: Binanın saçak kornişleri

Kaynakça

- Batur, Afife (1985). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı. *Tanzimat'tan Türkiye İstanbul Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul, 1038-1067.
- Belge, Murat (2008). *Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bilkan, Ali Fuat (2007). Amasya'nın Osmanlı Dönemi Kültür Hayatında Yeri ve Önemi. *I. Amasya Araştırmaları Sempozyumu*, Amasya: 13-15 Haziran 2007: s.611-620.
- Eyice, Semavi (1992). Batılılaşma. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C.5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. S. 171-181.
- Fırat, Nurcan İnci (1999). XIX. Yüzyıl Başlarında Görülen Osmanlı Mimarisi. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*. C.10. Ankara, s. 287-297.
- Güneş, Hüseyin (2014). Lale Devri'nde Amasya. Amasya: Amasya Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayını.
- Kolay, Emre (2016). Amasya'da Geç Dönem Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Kamu Yapıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme. *The Journal of Academic Social Science*. S.29, 22.482-502.
- Ödekan, Ayla (1994). Neoklasik Mimari. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. C.6. İstanbul, 65-66.
- Yücel, Yaşar (1991). *Anadolu Beylikleri Hakkında Araştırma*. Ankara: TTK Yayınları.

Bölüm 3

RAYLI SİSTEM YAPILARINDA FONKSİYONEL ESNEKLİK

*Uğur ÖZCAN¹
Zeynep ARSLAN²*

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

2 Mimar, FSM Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tezli Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye, e-posta: zeynep.arslan@stu.fsm.edu.tr (ORCID: 0000-0002-6955-3880)

Giriş

20. Yüzyılda endüstrinin gelişmesi ile kentlerde fabrikalar kurulmaya ve kırsaldan kentlere göç başlamıştır. Nüfusu giderek artan ve teknolojisi gelişen kentler metropol şehirleri oluşturmuştur. Metropol şehirlerdeki hızlı ve plansız büyüme, kırsala doğru genişleme kent içi ulaşımı gündeme getirmiştir. Tarih boyunca insanlar için bir gereksinim olan ulaşımın serüveni tekerleğin icadı ile başlamış atın evcilleştirilip yük taşıma ve ulaşım için kullanılmasıyla devam etmiştir. Fransız fizikçi Blaise tarafından ilk atlı toplu taşıma aracı geliştirilmiş ve daha sonraki yıllarda bu araç Omnibus adını almıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte ulaşım motorlu taşıma araçlarıyla sağlanmaya başlanmıştır. Fakat otomobil sayısının artması ve yoğun yapılaşma trafik problemlerini ortaya çıkarmış ve toplu taşıma sistemine olan önemi arttırmıştır. Ulaşımında oluşan sorunlara çözüm olarak 1850 yılında Charles Pearson tarafından Londra’da kömürle çalışan ilk metro fikri ortaya atılmış ve 1863 yılında Paddington ve Farrington arasında faaliyete başlamıştır. İlk kez madenlerde maden yüklü vagonları çekmek için kullanılan raylı sistemler Sanayi Devrimi’nden sonra buhar makinesi ve içten yanmalı motorlarla çalışmaya başlamıştır. Teknolojinin gelişmesiyle enerji kaynaklarını koruyup çevreye zehirli gaz salınımının azalmasını sağlayarak sürdürülebilir şehirler oluşmasına katkı sağlayan elektrikle çalışan metrolar geliştirilmiş ve ilk elektrikli metro 1890 yılında Londra’da kullanılmıştır. İstanbul’da bulunan Karaköy-Beyoğlu arasında 1875’te açılan Tünel en eski ikinci metrodur. İlk zamanlar insanların güven duymadığı, günümüzde dünyada 180’den fazla bulunan metro sistemleri günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Yer altında inşa edilen metrolar şehirlerde ki yol ve yapı sıkışıklığından etkilenmemekte ve tasarım aşamasında güzergahı belirlenmiş farklı hatlarda hizmet vermektedir. Kendi güzergahında kesintisiz ulaşım sağlayan metrolar, metropol şehirlerde yaşayan insanların en büyük sorunu olan hız, zaman ve kolay ulaşımaya çözüm olmuştur.

Metroların yer altında duracakları yerlerde istasyonları bulunmaktadır. Metro istasyonları kentle ilişkisi kesilmiş, her gün binlerce insana hizmet veren kamusal alanlardır. İstasyonların yer altında kapalı mekanlar olması yolcularda saldırganlık, korku, güvensizlik ve klostrifobi gibi psikolojik yönden olumsuz etkilere neden olabilmektedir. Metro yolculuğunda diğer ulaşım araçlarında olduğu gibi yolcular kenti izleyemedikleri ve hangi istasyonda bulduklarını algılayamadıkları için panik olabilmektedirler. İnsanlar üzerindeki bu psikolojik sıkıntıları engellemek ve güven duygusunu aşılama, metro istasyonlarını boş mekanlar olmaktan çıkarıp kendi kimliklerini kazandırmak ve kente katılmasını sağlamak amacıyla fonksiyonel esnekliğe sahip alanlar oluşturulmaktadır. Fonksiyonel esneklik bir mekanın birbirinden farklı işlevleri aynı anda barındırması

olarak tanımlanabilir. Geniş dolaşım alanlarına sahip olması istasyonların farklı işlevleri bir arada bulundurmasını elverişli hale getirmektedir. Metrolara farklı işlev yüklemeye sanat ön plana çıkmaktadır. Metro istasyonlarının buldukları yerin özelliklerini yansıtacak şekilde tasarlanması, sanat eserleri sergilenmesi ile sadece bir ulaşım aracı olmaktan çıkıp kentin dokusuna ortak olması, soyutlaşmaması ve kendine ait karakterinin oluşması amaçlanmaktadır. Böylelikle yolculara gündelik hayatlarında bir müzeye gelmiş izlenimi uyandırarak sanat herkes için erişilebilir hale getirilmektedir. Ulaşım ile birlikte müze görevi de gören bu istasyonlar turistlerin ulaşımından çok gezip görmek amaçlı uğrak mekanları olmaktadır. Günümüzde özellikle metropol şehirlerde yaşayan insanlar doğaya özlem duymaktadır. Temiz hava, yeşil alanlar insanların en büyük gereksinimleri haline gelmiştir. İnsanların gün içerisinde en çok kullandıkları alan olan metro istasyonlarına gelişen teknolojiyle ve farklı tasarımlarla gün ışığının girmesini sağlayıp yeşillendirme çalışmaları yapılarak istasyonların daha ferah ve konforlu hale gelmesi, yolcuların yolculuk yaparken doğayla etkileşim içinde olmaları amaçlanmaktadır.

Qasr Al Hokm Downtown Metro İstasyonu

Suudi Arabistan’da 2012’de inşaatı başlayan ve hala devam eden Riyad Metrosu tamamlandığında dünyanın en uzun metro hattı unvanını almayı amaçlamaktadır. Bu hatta bulunan Qasr Al Hokm Downtown Metro İstasyonu meydan ve yer altı olmak üzere iki seviyeden oluşmaktadır. Sürdürülebilirlik ilkeleri ön plana çıkan istasyonun tasarımında doğal gölgeleme, havalandırma, gün ışığı kullanımı, su ve enerji tasarrufuna dikkat edilmiştir. Meydanda cami ve anıtsal bir giriş, yer altında ise mağazalar, ofisler, otopark ve metro bulunmaktadır. Meydanda bulunan palmiyeler insanlara gölge oluştururken aynı zamanda yönlendirmede yapmaktadır. Metro kısmında tavanda kullanılan yansıtıcı kanopi ile dış mekan içe, iç mekan dışa yansıtılarak bütünlük sağlanmaktadır. Suudi Arabistan’ın mimarisinden esinlenerek tasarlanan koni şeklindeki duvarlar sayesinde dışarıdan gelen doğal ışık istasyonun her katına ulaşabilmektedir. İstasyonun farklı katlarında Kuzey- Güney yönlü Mavi Hat, Doğu- Batı yönlü Kırmızı Hat bulunmaktadır. İki metro hattı da çelik ve camdan tüplerin içerisinden geçmekte ve istasyonun diğer alanlarından ayrılarak kendini belli etmektedir. Koni şeklindeki istasyonun içerisinde ki atriyum kısmında bir bahçe bulunmaktadır. Yolcuların ağaçlarla elde edilen gölgelik alanlarda trenlerini bekleyebilecekleri bir alan oluşturulmuştur. (Resim 1)



Resim 1 Qasr Al Hokm Downtown Metro İstasyonu (Url-1).

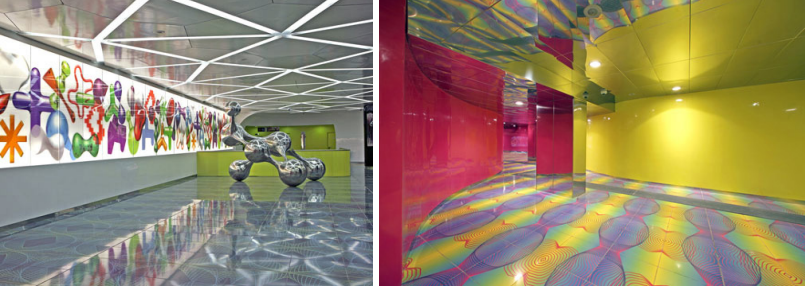
Napoli Sanat İstasyonları

Napoli Sanat İstasyonları Projesi 19 Mayıs 2006’da İtalya’nın Napoli şehrindeki metro istasyonlarını yenilemek ve işlevsel geniş alanlar oluşturmak ve şehirde ki metrolara uygulanan Vandalizm’i engellemek amacıyla başlatılmıştır. Küratörlüğünü 45. Venedik Bienali’ni de yöneten İtalyan sanat eleştirmeni Achille Bonito Oliva’nın üstlendiği sanat istasyonlarında 90 uluslararası sanatçının 180’den fazla sanat eseri sergilenmektedir. 1. ve 6. metro hatları boyunca uygulanan projede farklı mimari üsluplara sahip istasyonlardan en dikkat çekenlerin başında

Toledo ve Università gelmektedir.1. hat üzerinde bulunan ve 2012’de açılan Toledo Metro İstasyonu’nun (Resim 2) mimarı Oscar Tusquets Blanca’dır. 50 metre derinliğe sahip metroda toprak, su ve ışık temaları kullanılmıştır. Dünyadan denize geçişi sembolize eden istasyon 3 kattan oluşmaktadır. Üçüncü katında 11. ve 15. yüzyıllarından kalma Aragon Krallığı’na ait duvar kalıntıları kullanılmıştır. Siyah rengin baskın olduğu katın duvar ve yürüyen merdiven kısımlarında sanatçı William Kentridge’in tasarladığı mozaikler kullanılmıştır. İkinci katta sarı renk baskın kullanılarak yeryüzünün sıcaklığı vurgulanmıştır. Deniz seviyesini temsil eden ilk katta ise Robert Wilson’ a ait Crater de luz bulunmaktadır. Mavi tonlarında seramikler kullanılarak ışık oyunları ile duvarlarda dalga desenleri oluşturulan ve tavanda ki yeryüzüne kadar uzanan derin ve geniş koni ile gün ışığını ilk kata kadar ulaştıran çalışma istasyonun en dikkat çekici eseridir. Su altında seyahat ediyormuş izlenimi veren istasyon 2013 yılında LEAF Ödülleri’nde ‘Yılın Kamu İnşası’ ödülünü kazanmış, İngiliz ‘Daily Telegraph’ tarafından Avrupa’nın en güzel metrosu seçilmiştir. Diğer ilgi çeken metro istasyonu Università’da (Resim 3) 1. hatta bulunmaktadır. Karim Rashid ve Alessandro Mendini tarafından tasarlanmıştır. İstasyonun yolcuları özellikle öğrenci ve akademisyenlerden oluştuğundan istasyonda yolcuları bilgi edinmeye teşvik eden, hayal güçlerini ve yaratıcılıklarını ön plana çıkartabilecekleri mekanlar tasarlanmıştır. Kavisli duvarlarda sarı, pembe gibi canlı renkler kullanılmış, insan nöronları şeklinde çelik heykeller ve siyah sütunlarla insanlar arasındaki iletişim anlatılmak istenmiştir. Kullanılan LED’lerle evrensel terimler yolculara gösterilmektedir. Dijital sanatla donatılmış istasyon 2011 yılında Emirates Leaf Uluslararası Ödülü’nü kazanmıştır.



Resim 2 Toledo Metro İstasyonu (Url-2).



Resim 3 Università Metro İstasyonu (Url-3).

Stockholm Metrosu

1950 yılında açılan metro yeşil, kırmızı ve mavi olmak üzere 3 hata ve 100 istasyona sahiptir. Stockholm Metro'su günde 900 bin yolcu taşımaktadır. Metro, 90 istasyonunda bulunan çeşitli heykeller, çizimler, tablolar, duvarlar ve tavanlarda ki süslemeler nedeniyle dünyanın en uzun sanat galerisi olarak kabul edilir. Aynı zamanda birçok metro eski mağaraların içinde bulunmaktadır. Metro içinde 1997 yılından beri sanat eserlerinin tanıtımının yapıldığı rehberli turlar düzenlenmektedir. En dikkat çeken istasyonlardan T-Centralen Metro İstasyonu (Resim 4) Stockholm'de ki ve sanat eserlerinin metroda kullanıldığı ilk metro istasyonudur. Tarih öncesi mağaralara benzemesi açısından pürüzlü ve kabaca oyulmuş duvarlar Vera Nilsson, Per Olov Ultvedt, Siri Derkert tarafından tasarlanmıştır. Kungsträdgården Metro İstasyonu (Resim 5) 'Kralın Bahçesi' anlamına gelmektedir. Tasarımında 1825 yılında çıkan yangında yerle bir olan Malakos Sarayı'na ait kalıntıların kullanılması ziyaretçilere arkeolojik bir kazı alanında oldukları izlenimi vermektedir. Solna Centrum Metro İstasyonu'nda (Resim 6) ağaçların yok edilmesini, iklim değişikliğini, kırsaldan kente göçle kırsaldaki nüfusun azalmasını eleştiren bir tasarım gerçekleştirilmiştir. **II. Dünya Savaşı'nda nükleer saldırı tehlikesine karşı sığınak olarak kullanılmak için inşa edilen Östermalmstorg Metro İstasyonu'nun (Resim 7) tasarımını Siri Derkert üstlenmiştir. Metro istasyonunda kadın hakları, çevre, barış ve özgürlük gibi birçok önemli konuyu temsil eden çizimler bulunmaktadır. Tekniska Högskolan Metro İstasyonu (Resim 8) adını Kraliyet Teknoloji Enstitüsü'nden almaktadır. İstasyonda Lennart Mörk'e ait birçok heykel ve resim bulunmaktadır. En çok dikkat çeken eser ise tavadan sarkan 4 ana element ateş, su, toprak ve havayla birlikte evren ve teknolojik gelişmeleri temsil eden on iki köşeli şekildir. Stadion Metro İstasyonu'nda (Resim 9) Olimpiyat Oyunları vurgulanmaktadır. Tavanında Olimpiyat Oyunları'nı temsil eden bir gökkuşağı ve tablolar bulunmaktadır. Kungsholmen adasında yer alan Rådhuset Metro İstasyonu (Resim 10), 15. Yüzyılda rahipler**

tarafından kullanılmıştır. 1975 yılında Sigvard Olsson tarafından pembe bir mağara şeklinde tasarlanan metroda Ortaçağ dönemini anımsatan objelerde bulunmaktadır.



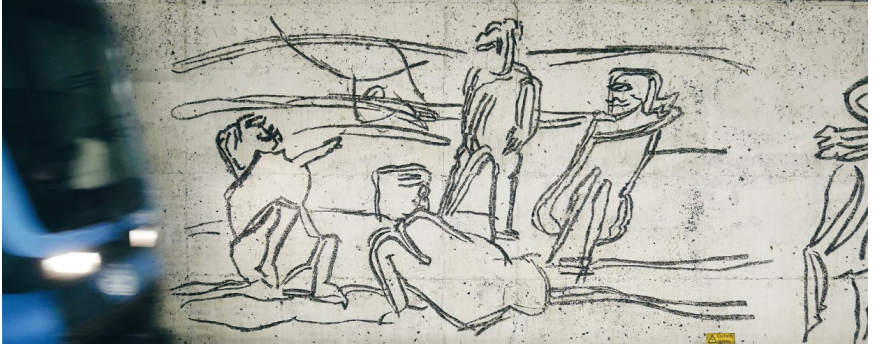
Resim 4 T-Centralen Metro İstasyonu (Url-4).



Resim 5 Kungsträdgården Metro İstasyonu (Url-4).



Resim 6 Solna Centrum Metro İstasyonu (Url-4).



Resim 7 Östermalmstorg Metro İstasyonu (Url-4).



Resim 8 Tekniska Högskolan Metro İstasyonu (Url-4).



Resim 9 Stadion Metro İstasyonu (Url-4).



Resim 10 Rådhuset Metro İstasyonu (Url-5).

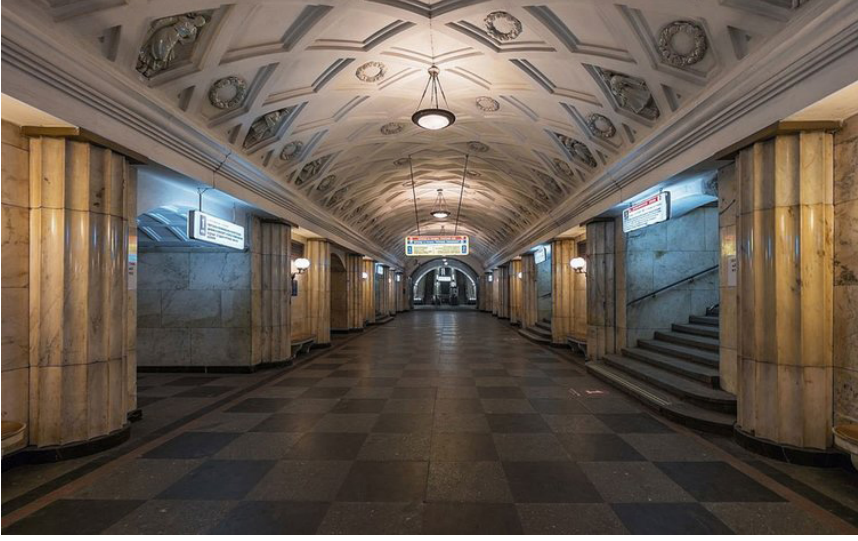
Moskova Metrosu

1931 yılında Josef Stalin döneminde inşasına başlanan Moskova Metrosu dünyanın en güzel metroları arasında gösterilmektedir. Devrin komünist işçileri ve Komsomol (Komünist Gençlik Birliği) denilen gençlik kolları tarafından inşası gerçekleştirilmiştir. Herhangi bir saldırıdan korunabilmeye yönelik tasarlanan metro II. Dünya Savaşı'nda önemli bir sığınak ve merkez olarak kullanılmıştır. Halkın Sarayı da (People's Palace) denilen metronun içerisinde bulunan heykeller ve tarihi figürler nedeniyle yer altı müzesi olarak çok sayıda turistin ilgisini çekmektedir. Müze görevi gören bazı önemli istasyonlardan **Elektrozavodskaya'nın (Resim 11)** tavanında 318 ampul bulunup duvarlarında savaş dönemini anlatan heykeller bulunmaktadır. **Teatralnaya İstasyonu'nun (Resim 12)** duvarlarında Kazakistan, Ukrayna, Özbekistan, Gürcistan gibi Sovyetler üyesi ülkelerin geleneksel dansçılarının kabartmaları bulunmaktadır. Kristal lambalar ve resimlerle dekore edilen

istasyonda komünist rejim gelince yıkılan Christ the Saviour Katedrali'nin mermerleri kullanılmıştır. Ploshchad Revolyutsii İstasyonu'nda (Resim 13) proletarya denilen alt sosyal sınıfı simgeleyen çocukların, sporcuların, çiftçilerin, askerlerin, işçilerin heykelleri bulunmaktadır. Almanlar tarafından zarar gören istasyon yerine 1953' te yapılan Arbatskaya İstasyonu (Resim 14) atom bombası gibi tehlikelere karşı sığınak olarak inşa edildiğinden 41 metre derliğe kadar inmektedir. Kullanılan kırmızı mermerler, abajurlar ile ziyaretçilere saray izlenimi vermektedir. Belorusskaya İstasyonu (Resim 15) Belarus (Beyaz Rusya) ve Avrupa'ya giden trenlerin durağı olduğu için bu ismi almıştır. Duvarlarında pembe-siyah mermerler kullanılan istasyonun ana salonunda Vladimir Lenin'in bir heykeli vardır. Mayakovskaya İstasyonu'da (Resim 16) II. Dünya Savaşı'nda sığınak olarak kullanılan metro istasyonudur. 1941' de Stalin devrim zamanında binlerce kişiye burada hitap etmiştir. İstasyonun tavanlarında Alexander Deyneka'nın "24 Saat Moskova Gökyüzü" temasıyla mozaik eserleri bulunmaktadır. Kievskaya İstasyonu'nda (Resim 17) bulunan mozaikler ise Rusya ve Ukrayna arasında ki birlik ve beraberliği simgelemektedir. Turistlerin müze olarak gezdiği metro günümüzde halen ulaşım aracı olarak kullanılmakta ve günde yaklaşık 10 milyon yolcu taşımaktadır.



Resim 11 *Elektrozavodskaya Metro İstasyonu (Url-6).*



Resim 12 *Teatralnaya Metro İstasyonu (Url-6).*



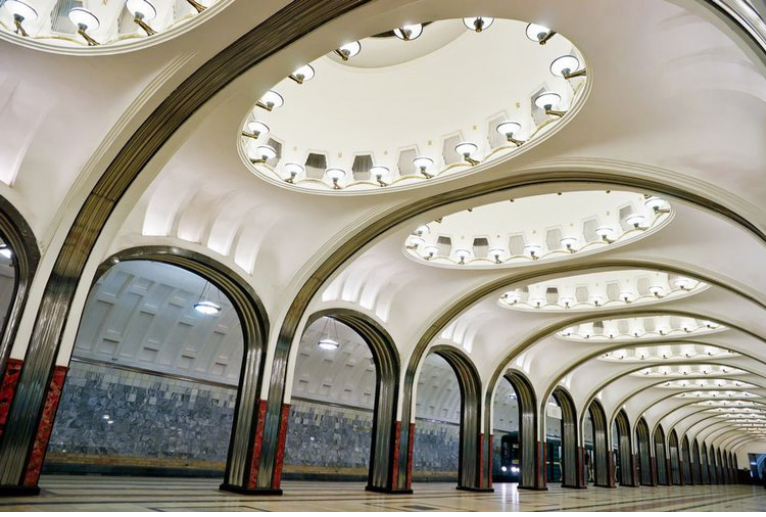
Resim 13 *Ploshchad Revolyutsii Metro İstasyonu (Url-6).*



Resim 14 *Arbatskaya Metro İstasyonu (Url-6).*



Resim 15 *Belorusskaya Metro İstasyonu (Url-6).*



Resim 16 *Mayakovskaya Metro İstasyonu (Url-6).*



Resim 17 *Kievskaya Metro İstasyonu (Url-6).*

Pyongyang Metrosu

Pyongyang Metrosu, Kuzey Kore'nin başkenti Pyongyang'da bulunmaktadır. 2 hata ve 16 istasyona sahip metronun 1968'de inşası şu an ki devlet lideri Kim Jong Un'un büyükbabası tarafından başlatılmış ve 9 Eylül 1973'te açılmıştır. Günlük 300 bin ile 700 bin civarı yolcu taşımaktadır. 110 metre derinlikte bulunan ve dev çelik kapıları, askeri

tesisleri olan metro herhangi bir nükleer saldırı karşısında sığınak olarak kullanılmak amaçlı tasarlanmıştır. Her istasyonun kendine özgü tasarımı bulunmakla birlikte hepsinde devrimi ve devlet liderini destekleyen, çalışkan ve mutlu çiftçi ailelerini tasvir eden mozaikler, heykeller, metro inşaatında çalışan işçilerin ve şantiyenin fotoğrafları, metronun açılmasıyla alakalı büyük ölçekli dioramalar bulunmaktadır. İstasyonlarda bulunan sütunlar zafer meşalelerini, aydınlatma ise havai fişekleri temsil etmektedir. Merdivenlerinde yolculara devrim müzikleri dinletilmekte ve metro istasyonları da bir propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Uzun zaman sadece iki istasyonun turistlere açık olduğu metroda diğer istasyonların aslında olmadığı Kuzey Kore'nin dünyaya gelişmiş ülke izlenimi vermek amacıyla var olduklarını inandırmaya çalıştığı düşünülmektedir. Ancak günümüzde turistlerin diğer istasyonları da gezmesine izin verilmektedir. ABD ve Kuzey Kore arasında yaşanan nükleer savaş olaylarında Kuzey Kore'nin en büyük savunma kozu olarak görülen ve dünya basınında yer alan metronun en dikkat çeken istasyonları Puhung (Resim 17), Kaesong ve Yonggwang (Resim 18) istasyonlarıdır.



Resim 18 Puhung Metro İstasyonu (Url-7).



Resim 19 *Yonggwang Metro İstasyonu (Url-7).*

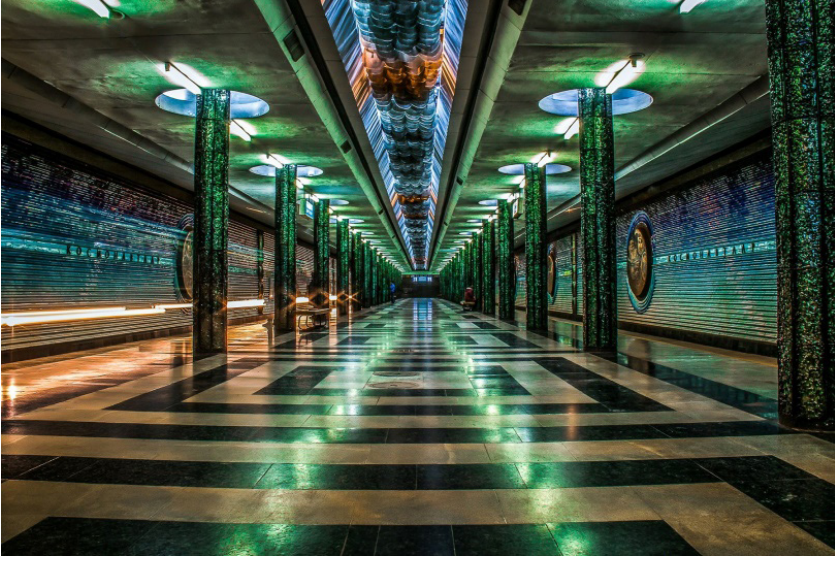
Taşkent Metrosu

Özbekistan'ın başkenti Taşkent'in metrosunun yapımına 1968 yılında SSCB tarafından başlanmıştır. Orta Asya'nın ilk, Sovyetlerin inşa ettiği yedinci metro olan Taşkent metrosu 1977 yılında açılmıştır. Sovyetler Birliği'nin diğer metroları gibi aynı zamanda Soğuk Savaş döneminde nükleer saldırılara karşı sığınak olarak kullanılmak amacıyla da tasarlanmıştır. Güvenlik gerekçeleriyle fotoğraf çekmenin yasak olduğu metro 2018 yılında askeri tesis olmaktan çıkartılmış, turizmi canlandırmak amacıyla fotoğraf yasağı kaldırılmıştır. Günlük 200.000 yolcuya hizmet eden, 29 istasyona sahip metro Özbek ve Rus tarihini, kültürünü, bilim ve sanatta başarılar elde etmiş kişileri yansıtan temalara sahip gösterişli pek çok istasyona sahiptir. Tasarımıyla ön plana çıkan istasyonlardan Alisher Navoiy (Resim 20) turkuaz renkli kemerli kubbeleriyle ve altın rengi desenlerle Özbek mimarisine ait cami ve medreselere benzemektedir. Duvarlarında adını da aldığı Türk edebiyatının önemli şairi Ali Şir Nevai'nin eserlerinden Ferhat ile Şirin ve Leyla ile Mecnun'dan sahneler resmedilmiştir. Uzay temasına sahip Kosmonavtlar İstasyonu'nda (Resim 21) duvarlarda maviden siyaha doğru geçiş yapan seramikler atmosferi, tavanda kullanılan cam aydınlatma samanyolunu temsil etmektedir. Sovyetlerin uzay bilimindeki başarılarını anmak amacıyla tasarlanan istasyonun duvarlarında uzay bilimi için çalışmalar yapmış Uluğ Bey'in, Valentina Tereshkova'nın , Yuri Gagarin'in , Vladimir Jonibekov'un ve İkar'ın portreleri bulunmaktadır. Arkadaşlık anlamına

gelen Do'stlik İstasyonu'nda (Resim 22) turkuaz rengindeki tavanda bulunan aydınlatmalar gökkuşağı hissi uyandırmaktadır. Moskova'dan ABD'ye iniş yapmadan Kuzey Kutbu üzerinden uçuşun 50. yıldönümü şerefine konulan Valery Chkalov'un kabartması istasyonun isminin değiştirilmesiyle kaldırılmıştır. Pakhtakor İstasyonu'nun (Resim 23) duvarlarında Özbekistan ekonomisinde büyük payı olan pamuk üretiminin önemi yeşil ve mavi seramiklerle pamuk çiçekleri tasvir edilerek vurgulanmıştır. Taşkent'in ilk istasyonlarından olan Mustakillik Maydoni İstasyonu (Resim 24) beyaz mermer kullanılan sütunları, kristal avizeleriyle en ihtişamlı istasyonlardandır. Zemindeki yıldız motifleri gökbilimci Uluğ Bey'e atfedilmiştir.



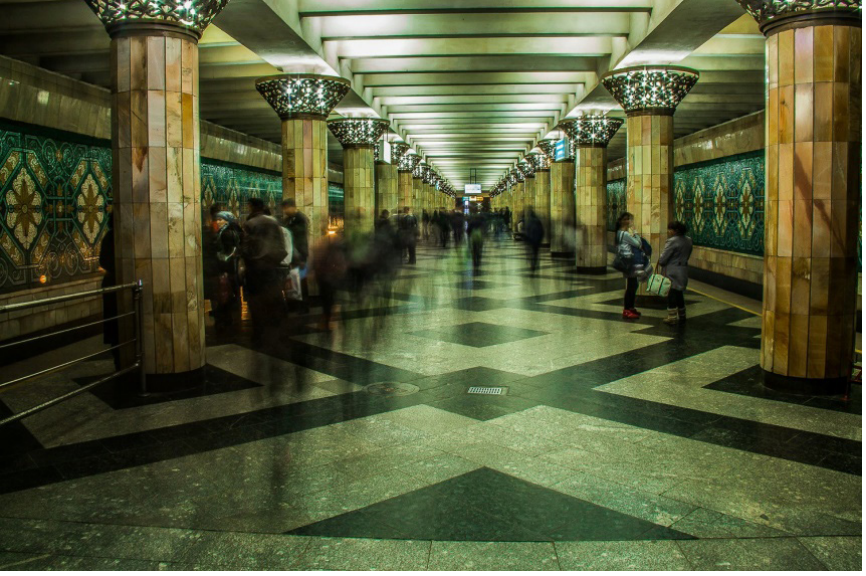
Resim 20 *Alisher Navoiy Metro İstasyonu (Url-8).*



Resim 21 *Kosmonavtlar Metro İstasyonu (Url-8).*



Resim 22 *Do ğstlik Metro İstasyonu (Url-8).*



Resim 23 *Pakhtakor Metro İstasyonu (Url-8).*



Resim 24 *Mustakillik Maydoni Metro İstasyonu (Url-8).*

Paris Metrosu

Dünyanın en eski metrolarından olan Paris metrosunun 1900 yılında Exposition Universelle Fuarı için şehrin metro hattına ihtiyaç duyduğu sonucuna varılmış ve ilk hattı açılmıştır. Günümüzde 303 istasyona sahip metro yılda 1.5 milyar yolcu taşımaktadır. 1968’de Fransız yazar

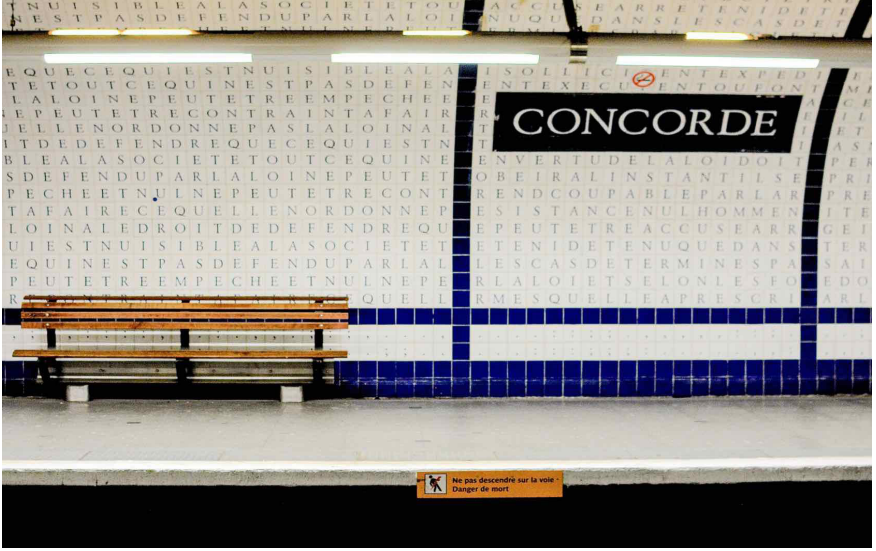
ve politikacı André Malraux ‘kültürel istasyonlar’ fikrini ortaya atmıştır. Böylelikle farklı konseptlere sahip metro istasyonları tasarlanmaya başlanmıştır. Arts Et Métiers İstasyonu (Resim 25) tasarımıyla en dikkat çeken istasyonlardan bir tanesidir. 1994’te Ulusal Sanat ve El Sanatları Konservatuarı’nın kuruluşunun 200. yıldönümü şerefine çizgi roman sanatçısı François Schuiten ve Benoît Peeters istasyonu Jules Verne’nin ‘Denizler Altında 20 bin Fersah’ kitabından esinlenerek steampunk tarzında tavandan sarkan dişlilerle, tamamı bakırla kaplı duvarlarıyla, lombozlar ve cıvatalarla denizaltının içini andıracak şekilde tasarlamışlardır. Louvre-Rivoli İstasyonu’nda (Resim 26) Louvre Müzesi’nde sergilenen Antik ve Orta Çağ’a ait heykellerin ve kabartmaların kopyaları ince bir aydınlatma altında sergilenmektedir. Fransız Devrimi’nin 200. yılını anmak amacıyla Françoise Schein tarafından Concorde İstasyonu’nun (Resim 27) duvarlarına harfli çinilerle İnsan Hakları Bildirgesi işlenmiştir. Pont Neuf İstasyonu’nun (Resim 28) yakınlarında bulunan Monnaie de Paris’i (Paris Darphanesi) temsil etmek amacıyla büyük Fransız paralarıyla donatılmıştır ve istasyonda para tartmak için teraziler bulunmaktadır.



Resim 25 Arts Et Métiers Metro İstasyonu (Url-9).



Resim 26 Louvre-Rivoli Metro İstasyonu (Url-10).



Resim 27 Concorde Metro İstasyonu (Url-10).



Resim 28 Pont Neuf Metro İstasyonu (Url-10).

Sonuç

Günümüzde toplu ulaşım aracı olarak özellikle metropol şehirlerde yolcuların hız ve konfor ihtiyaçlarını karşılayabilen ve hızla yaygınlaşan metro sistemleri tercih edilmektedir. Yer altında bulunan metroların kentle etkileşimi istasyonlar aracılığıyla sağlanmaktadır. Günlük yaşamın bir parçası haline gelen metrolarda kişilerin en fazla etkileşim içerisinde oldukları istasyonlar tasarlanırken güvenlik, işaret ve sembollerle yapılan yönlendirme, kullanım kolaylığı gibi standart ihtiyaçların yanı sıra bireylerde oluşan psikolojik sıkıntıların engellenebilmesi için birbirlerine çok benzeyen bu kamusal alanların algılanabilir ve ayırt edilebilir olmasına da dikkat edilmelidir. İstasyonlara farklı fonksiyonlar yükleyerek kendi kimliklerinin oluşması ve kentle bütünlük kurması sağlanmalıdır. Paris Metrosu örneğinde de olduğu gibi istasyonların konumlarına yakın önemli yerleri çağrıştıracak şekilde tasarlanması istasyonların kendi kimliklerinin oluşmasını böylelikle birbirinden ayırt edilebilmesini sağlamaktadır. İstasyonları konumlandırırken iş, sağlık, eğitim, turizm merkezlerine yakın olmalarına dikkat edilmesi yolcu sirkülasyonunun yoğun olmasına neden olmaktadır. Halkın belli bir kesiminin gezdiği müzelerin Moskova, Taşkent, Pyongyang ve Stockholm Metrolarında ki gibi istasyonlara taşınmasıyla bu yoğun insan sirkülasyonunu potansiyel birer ziyaretçiye dönüştürüp sanat kent içerisine yayılmaktadır. Gelişen teknolojiyle

çoğunluğu yer altında bulunan istasyonlar yapısı gereği soğuk mekanlardır ve insanlarda Vandalizm'i tetiklemektedir. Vandalizm yüzünden süresiz kapatılan istasyonları bulunan İtalya'nın Napoli şehrinde bu saldırganlığı engellemek için Sanat İstasyonları Projesiyle farklı temalara sahip sanat merkezine çevrilmiş istasyonlarda Vandalizm gözlemlenmemiştir. İnsan doğallığın olduğu yerde kendini daha güvende ve konforlu hissetmektedir. Qasr Al Hokm Downtown Metro İstasyonu örneğinde olduğu gibi farklı tasarımlarla yerin metrelerce altında bulunan istasyonların gün ışığı alması ve yolcuların doğayla etkileşim içerisinde olması sağlanabilmektedir. Dünyanın en eski ikinci metrosuna sahip İstanbul'da metro sistemi hızla gelişmekte ve şehre yayılmaktadır. İstasyonların bazılarını ilgi çekici kılmak için zemin ve duvarlarda Osmanlı motiflerinin ön planda olduğu cam ve mermer mozaik sanatı uygulanmakta fakat yetersiz kalmaktadır. Farklı kültürleri bir arada barındıran ve turizm merkezi olan İstanbul'un Vezneciler, Şişhane, Taksim, İTÜ Ayazağa, Boğaziçi Üniversitesi/ Hisarüstü gibi birçok istasyonu tarihi mekanlara veya eğitim merkezlerine çıkmaktadır. Bu istasyonlar buldukları merkezleri yansıtacak şekilde sanatla zenginleştirilerek yolcularda ki olumsuz etki engellenebileceği gibi metrolar sadece bir ulaşım aracı olmaktan çıkıp kentin dinamikliğini yansıtan birer sanat merkezine dönüştürülebilir. Yenikapı, Sirkeci ve Üsküdar'da yapılan metro kazı çalışmalarında Neolitik, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerine ait önemli bilgiler veren binlerce arkeolojik eser ortaya çıkarılmıştır. Bu eserlerden bazıları bu istasyonlarda sergilenerek, yolcuları buldukları istasyonun eskiden ne olduğu, tarih içerisinde nasıl değişimlere uğradığı hakkında bilgilendiren tasarımlar yapılarak yer altı da İstanbul tarihine ortak edilebilir.

KAYNAKÇA

- Bilge, C.** (2007). *Sürdürülebilir Çevre Ve Mimari Tasarım: Mimariye Eleştirel Bir Bakış*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Çağdaş, G., Moğulkoç, G. P.** (2007). Metro İstasyonlarının Mimari Açından Değerlendirilmesi. 7. *Ulaştırma Kongresi*, İstanbul, TÜRKİYE, 247-257.
- Çetindağ, B.** (2003). *Metro İstasyonları Tasarım Kriterleri İstanbul Metrosu Ve Londra Tottenham Court Road İstasyonu Örnekleri*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Erkartal, P. Ö.** (2019). Yeraltı Cevherleri: Bir Metro İstasyonundan Beklenenler. *Yapı Dergisi*, 429.
- Halu, Z. Y. (2020). Çağdaş Mimaride Esnek Mekanların İzinde. *Yapı Dergisi*, 458.
- Kepekçioğlu, M. B.** (2007). *Fonksiyonel Esneklik Üzerine Kavramsal Bir Değerlendirme*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kızmaz, K. C., Koş, F. Ç.** (2015). Esneklik Kavramında Kullanıcı Katılımının Önemi Ve Güncel Yaklaşımlar. *Beykent Üniversitesi Fen Ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 8 (2), 111-142.
- Kocabaş, A.** (2017). Yenikapı İstasyonu'nun Sıra Dışı Öyküsü. *Avaz Dergisi*, 16, 36-39.
- Maden, D. A., Avlar, E.** (2017). Yer Altı Metro İstasyonlarında Mekân Tasarımı Üzerine Bir Araştırma. *Trakya Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 18 (1), 1-16.
- Maden, D. A., Avlar, E.** (2017). Yer Altı Metro İstasyonlarındaki Yolculu Alanların Görsel Konfor Açısından Değerlendirilmesi: Kadıköy ve Kartal İstasyonları Örneği. *Megaron*, 12 (1), 13-26.
- Önal, P.** (2014). *Metro Dolaşım Alanları İç Mekan Atmosferinin Algusal Bağlamda İrledelenmesi: İstanbul Levent Metro İstasyonu Örneği*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, U., Erol, İ.** (2018). Bir Ulaşım Kültürü Metro Müzesi. *Yapı Dergisi*, 440, 58-63.
- Ürük, Z. F.** (2020). Mekânların Sürdürülebilirlik Anlamında Yeniden İşlevlendirilmesi. *International Journal of Social and Humanities Sciences (IJSHS)*, 4 (2), 165-186.
- Ürük, Z. F., Külünkoğlu, A. K. İ.** (2018). Raylı Sistem İstasyonlarının Sürdürülebilirlik Kapsamında Dönüşümü. 1. *Uluslararası Mimarlık Sempozyumu*, Diyarbakır, TÜRKİYE: Dicle Üniversitesi.

- Url-1**<<https://www.one-works.com/our-works/downtown-station-riyadh-metro>>, erişim tarihi 18.11.2020.
- Url-2**<<https://www.schindler.com/com/internet/en/media/behind-the-scenes/customer-projects/2019/toledo-metro-station-naples.html>>, erişim tarihi 10.01.2021.
- Url-3**<<https://www.dezeen.com/2011/04/01/university-of-naples-metro-station-by-karim-rashid/>>, erişim tarihi 10.12.2020.
- Url-4**<<https://www.visitstockholm.com/art-in-the-subway/stations/>>, erişim tarihi 10.01.2021.
- Url-5**<https://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%A5dhuset_metro_station>, erişim tarihi 04.11.2020.
- Url-6**<<https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/moskovanin-galerileri-andiran-metro-istasyonlari/22>>, erişim tarihi 10.01.2021.
- Url-7**<https://en.wikipedia.org/wiki/Pyongyang_Metro>, erişim tarihi 10.01.2021.
- Url-8**<<http://metrotashkent.narod.ru/stations.htm>>, erişim tarihi 10.01.2021.
- Url-9**<<https://www.taindopraonde.com.br/2020/09/estacoes-metro-mais-diferentes-bonitas-paris.html>>, erişim tarihi 10.01.2021.
- Url-10**<<https://www.parisperfect.com/blog/2019/07/pretty-paris-metro-stations/>>, erişim tarihi 10.01.2021.
- Url-11**<<https://www.rtib.org/tr/haberler/moskova-metrosu-muze-gibi>>, erişim tarihi 04.11.2020.

Bölüm 4

ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA KİMLİK SORGULAMALARI

Şule SAYAN¹

¹ Arş. Gör. Şule Sayan, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID 0000-0002-6959-3452

GİRİŞ

Çoğunlukla 1970 sonrasını çağdaş sanat olarak adlandırabileceğimiz günümüz sanatı, çok kültürlü ve melez özellikler taşımaktadır. Bugünün çağdaş sanatı şimdiki sunma eylemini ortaya koymaktadır (Groys, 2008: 71). Farklılığı içine alan çoğulcu, birleşimci gibi özelliklerle karşımıza çıkan çağdaşlık hali, paylaşılan bir deneyim alanı olarak sanatta, bireyselliğin ön plana çıktığı, dünya üzerindeki farklı kültür ve kimliklerin yapıtları besleyen kaynaklardan biri durumuna geldiğini söylemek mümkündür.

Kimlik kavramı hakkında güncel tartışmaların, tanımların, farklılıkların ve temsil politikalarının önemli bir yer tuttuğu günümüzde kimliğin ifade araçlarından biride sanattır. Modern sanatın aksine multidisipliner bir yaklaşımla öne çıkarak, sanatçının kendi kültürü, üslubu, bilinci, sınıf ve kimlik gibi kavramları çalışmalarında kullandığı gözlemlenir. İster bireysel, ister kolektif kimlik olsun, çağdaş sanatta tartışma yaratan kimlik sorgulamaları tarihsel, kültürel, politik ve çoğunlukla da öznel olarak sorgulanır. Sanatın kimlik ile olan ilişkisi dönemsel olarak farklı ifade biçimleri ve pratiklerde kendini göstermiş olsa da, sanatçının bireysel kimliği ve kültürünü sanatı aracılığıyla görebiliriz. Hareketli bir kimlik kavramı ile yaşadığımız küresel çağda, sanat dünyasında özellikle 1980’li yılların sonlarına doğru çokkültürlülük, cinsiyet, bellek, etnisite ve kimlik politikası etrafında şekillenen tartışmalar sanatın batı merkeziliğine yönelik bir eleştiri getirmeye başlamıştır. Bu eleştirilerle birlikte 20. yüzyıl boyunca temsil olanağı bulamamış kesimler kimlik problemine yönelerek Batı sanat ortamlarında ürettikleri yapıtları sergileme olanağı bulmuşlardır (Antmen, 2010: 295). Bunun sonucunda sanat, yeterince gündeme getirilmemiş ve arkaplanda kalmış olan sanatçılara kendisini açmıştır. Kozmopolik kimliklere yer veren çağdaş sanat dünyası, birçok uluslararası bienal, sanat festivalleri ve müze koleksiyonlarında, sanatçıların hareketliliğini canlandırarak “kimliklerin uzlaşım salimgelerin birleştirilmesi yoluyla inşasına odaklanmış bir sanat ortaya çıkarmıştır” (Stallabrass, 2009: 27).

Toplumsal cinsiyet sorgulamaları için elverişli bir ortam sağlayan çağdaş sanat, kimlik temsili üzerinden üretilen yapıtlarla izleyicinin görsel hafızasında toplumun yargılarını değiştireci rol oynamıştır. Bu perspektifle sanatçılar tarihten, köklü sosyal değişimlerden öznel ve yerel değerleri harmanlayarak üretimlerinde, kimlik sorunsalının sorgulandığı/irdelendiği, yeniden tanımlandığı estetik bir diyalektik kurmuşlardır. Çağdaş sanatçılar bu yaklaşımla ürettikleri eserlerde bazen metaforik bazen de öznel değerler ışığında karışık malzeme, ses, video, fotoğraf, yazı gibi teknik olanakları kullanarak bazende birbiri içerisinde harmanlayarak sahip olduğu kimliğe dair izleyene bilgi vermektedirler.

Yirminci yüzyılın başlangıcından bu yana, politika sanat, felsefe, psikonaliz gibi alanlarda sorgulanan kimlik kavramı, bu çalışmada disiplinlerarası bir anlayışla, çağdaş sanatçıların yapıtları üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çağdaş sanatçıların içinde buldukları toplumsal ve kültürel alanda, üretimlerinde kimlik meselesine nasıl yaklaştıkları sorgulanmıştır. Çalışma kapsamında günümüz sanatının belirgin dinamiklerinden biri olan kimlik olgusunu irdeleyerek, kimlik kavramını artistik ve plastik platforma taşıyan çağdaş sanatçılara ve yapıtlarına yer verilmiştir. Çağdaş sanatçılar doküman niteliğindeki eserleriyle mevcut kavramları yeniden tanımlayarak, yorumlamışlardır. Kimlik temsili konusunda yapılan kültürel incelemelerde kültür kuramcılarının eleştirilerinden ve sanat eleştirmenlerinin metinlerinden faydalanılmıştır. Araştırma kapsamında örnekleme alınan sanatçıların, üretimleri, kariyerleri ve biyografileri takip edilmiştir. Uluslararası çevrelerce tanınan bu sanatçılar, işlerini farklılık üzerinden vurgulamakta ve kültürel kimlik temsillerini işlerinde kullanmaktadır. Farklı olanın temsiline duyulan arzu ve fanteziler, tüketim stratejilerinin oluşmasında önemli rol oynamakta ve çağdaş sanat piyasası bu farklılığa vurgu yapan heterojen çeşitliliği kucaklamaktadır. Sanat alanı analizi ile eser analizinin birlikte ele alındığı bu çalışmada farklı kimlik ve kültürleri, sanat piyasasının veya moda akımların yönlendirdiği, bunun yanında kapsamlı ve stratejik bir üretim sistemi etrafında çerçevlendiğini görmekteyiz.

ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK SORGULAMALARI

İçinde bulunduğumuz farklı değişkenler; kimliğimizin tanımlanmasında belirleyici olduğu gibi kültürel kimliklerinin kurgulanmasında belirleyicidir. Bu düzlemde kimlik kavramı, bugünün dünyasında sosyolojiden, psikolojiye, felsefeye, sanata birçok disiplinin en ilgi çekici konularından biridir. Sanatçılar geç yirminci yüzyılda benlik temsilini, ifade etmenin yolunu kimlik kavramına yöneltmekte bulmuşlardır. Kimlik kavramı bireyin kendisini nasıl gördüğü, toplum tarafından nasıl görüldüğü üzerine bir nitelik belirtisidir. Sanatçılar sanat nesnesini ve kimliği tanımlamanın yanında kendi öznel kimliğini yeniden açıklamak adına, pek çok strateji formüle ederek var olan değerleri ve süreci tekrar tekrar anlamlandırmaktan kaçınmamıştır.

Sanatçılar, kimliğin, kişinin kendini görme biçimi mi yoksa toplumun bireyi görme biçimi mi olduğu, sınıf belirlemelerinde kullanılan bir kavram ve ya kimliğin değiştirilebilir olup olmadığını, sanat nesnesi üzerinden ifadesine yoğunlaşır. Daha önceden yeterince gündeme getirilmemiş olan cinsel kimlikler ve etnik kimlikleri tartışmaya açar. Bu bağlamda yaratılan her sanat nesnesi kuşkusuz sanatçının ve yaşadığı kültürün kartvizitini oluşturan eşsiz bir kaynaktır. Bunun oluşturulmasında sanatçı yalnızca

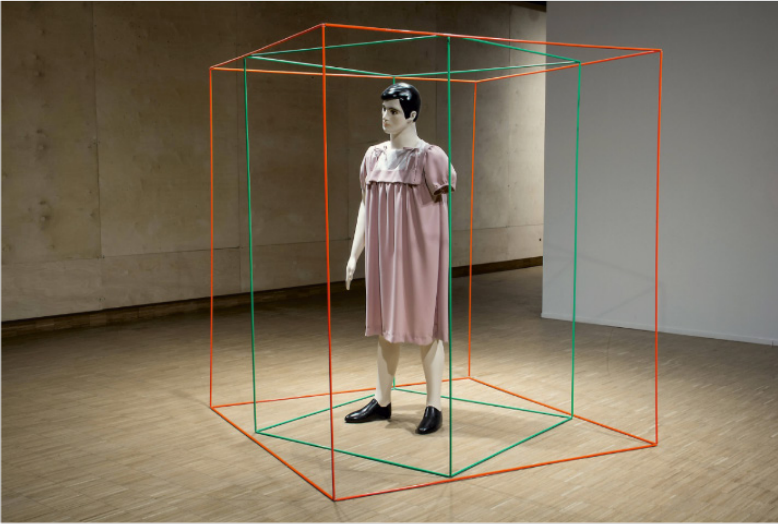
toplumsal bir misyona sahip değil, tarihe de rehberlik edecek bir sürece işaret etmektedir. Sanatçıların yarattığı her çalışma onun hem öznel hem sanatsal kimliğini hem de etnik kimliğini oluşturması açısından doküman niteliğindedir. Bu perspektifle sanatçıların popüler olan kimlik kavramına kayıtsız kalmadığını bienallerde ve müzelerde, uluslararası küratörlü projelerde farklı kültürlerin sanatsal üretimlerinin kimlik bağlamında yapıtlar içeren bir çağdaş sanat sahnesi yaratılması hedeflemişlerdir. Bu çeşitlilik sanat dünyasının çokkültürlü bir ortama geçtiğinin göstergesidir. Her ne kadar ırk, etnik köken, cinsiyet ve cinsellik engelleri tamamen esnetilmemiş olsa bile, görünür olan şey kimliklerin hoşgörünün, anlayışın evrensel platformunda sergilenmesidir (Heartney, 2008: 242). Hal Foster'ın "Etnoğraf Olarak Sanatçı" adlı metninde, geleneksel ekonomik ilişki bağlamında tanımlı özne kavramından, kültürel kimlik tabanlı özneye geçişin, önemli olduğundan bahsetmektedir.

Kimlik ve farklılık ekseninde kataloglanan projeler çağdaş sanat dünyası için bir yenilik özelliği taşır. Farklılık ilişkileri olmadan hiç bir temsil vuku bulamaz. Temsilin içinde kurulan şey değişmeye, süresizliğe ve süreçselliğe açık olmalıdır. Çağdaş sanat, yapısı gereği ile böyle bir esnekliğe yatkındır. Güncelin peşinde olduğu yenilik ve süresizlik ve orijinallği farklı olanda bulur. Bu da ötekileştirilene değer vererek kazanan çokkültürlük politikasında farklı kimliklere odaklanıldığında mümkün olur. Ancak, kimlik sanatı sanat dünyasının çeşitli kesimleri arasında eleştirilerin hedefi olmuştur. Kimliğin toplumsal bir kurgu olduğunu savunan kuramcılara göre kimlik sanatı altında yapılan sergilerde sanatçıların biyografik bir olguya (deri renkleri, cinsel yönelimi) indirgendiği görülür (Heartney, 2008: 242). Yine de temsile gelebilmesi için kimlik sanatı ve sanatçısı ötekiliği yeni toplumsal uyarlamaya çevirerek alternatif ve romantik bir durum yaratır ki bu durum cezbedicidir.

Kimlik temsillerine sanat dünyasının yönelimi, 1960'lı yılların sonunda feminist sanat akımıyla başlamıştır. Bu akımla, tanınmayan bir çok kadın sanatçı, kadınsı malzemeler ya da pratiklerle (yorgan, örtü, iğne, iplik, dikiş) popüler olmaya ve çağdaş sanat dünyasında yer tutmaya başlamıştır.

1970'lerde kimlik probleminin sanata ve sanat söylemine girmesi ile birlikte, ilk defa hatırı sayılır sayıda kadın sanatçı, Modernizmin öteki olarak gördüğü, eşcinseller ve siyahi sanatçılar çokkültürcülüğü alkışlayarak geniş kesimlere ulaşmıştır. Multidisipliner bir yaklaşımla çoğulculuğu benimseyen sanatçılar, resimden performansa, fotoğraftan enstalasyona, kadar farklı pratiklerde, kültürel özellikleri ve imgelemleri kullanarak, kimlik sorunsalına yöneldikleri eserlerinde gözlemlenebilir.

Farklılıkların ön plana çıktığı küreselleşme sürecinde Feminist sanatçılar, yapıbozucu kuramın etkisiyle cinsiyet rollerine odaklanıp kadın bedeni üzerindeki toplumsal baskıyı beden üzerinden anlatmaya çalışmışlardır. Sanatçı Gülsün Karamustafa'nın, "Çifte Hakikat", (Görsel 1) isimli enstelasyonu, bir erkek vitrin mankeninin üzerine, kadın geceliğinin giydirilerek cinsel kimliğin göstergelerini bulanıklaştırıldığı bir örnektir (Antmen, 2014: 104). Mankeninin vücudunun konumlanması ve seçilen kıyafetler bir tür oyuncak bebeğe benzemektedir. Karamustafa toplum tarafından oyuncaklaştırılan bedenin cinsel kimliğine dair ipuçlarını izleyicinin beyininde bir labirent gibi dolaşarak bulmaya davet eder. Vitrin mankeninin dışındaki köşeli, sert formları, hem bedenin kendi sınırlarını çizdiğini hem de izleyicinin beden üzerindeki müdahalesini sınırladığı olarak yorumlamak mümkündür. Sanatçının bu cinsel kimlik bulmacasında, bulanık zihninde izleyici, huzursuz olsa bile onu duyabilecek gerçek bir bedenle değil, kurmaca bir manken bedeniyle karşı karşıyadır.



Görsel 1. Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat* (1987), Salt Beyoğlu, İstanbul, 2013.

Bireylerin kimliği veya kimlikleri hafıza sayesinde inşa edilir. İnşa edilen her kimlik/kimlikler kişinin geçmişiyilede ilgilidir. Yaşanılan sosyal çevreninde büyük bir etkisi olduğu varsayıldığında, hafıza içerisinde yer alan görüntüler sayesinde kişiler, normlar üretir ve anlamlandırırılar. "Kimlik; birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, tarihten, kısacası, bellekten hareketle inşa edilir."

(Bilgin, 2007: 48). Hafıza; kişiyi tanımlayan kimlik olgusunu koruyan, bireyin geçmişiyle ilgili doküman özelliği taşıyan dinamik ve anlamlı bir yapıdır.

Kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden Mona Hatoum, Filistin kökenli bir ailenin çocuğudur. Lübnan'daki diğer birçok Filistinli aile gibi Lübnan kimlik kartına sahip olamayan Hatoum dünya tarafından resmi olarak tanınmayan ve ailesini vatandaş olarak tanımayan, karmaşık bir kimlikle büyümüştür. Sanatçı 1975 yılında, Lübnan'da gerçekleşen iç savaşın ardından İngiltere'ye yerleşmiştir. Savaş ortamını deneyimleyen Hatoum'un hafıza dinamikleri içerisinde, savaş imgelerinin var olduğu görülebilir. Sanatçı yaratım sürecinde kendi kimliğinin yanı sıra hafızasının da etkisiyle, eserini üretir. Ortaya çıkan sanat eseri, sanatçının hafızasında yer alan düşüncelerin kişisel olarak yorumlanmış halidir. Hatoum'un çalışmaları yaşamı gibi tahrip, sürgün ve aidiyetin çelişkileriyle doludur. Sanatçı 1980'lerden beri düzenin birbiriyle çelişen, kaotik yapısına dikkat çekerek ev, vatan, sürgün, ayrımcılık ve kimlik problemlerini performans, enstelasyon ve video gibi pratikler aracılığıyla ortaya koymaktadır. "Mona'nın işlerindeki üst düzey kavramsal içeriği kaplayan duygusal yoğunluk, minimalist anlatımın ekstrem ve uç formuyla birleşince, eserler çağdaş sanat pratiği adına bilinen tüm sıfatların ötesine geçmeyi başarıyor" (Çarmıklı, 2016).

Mona Hatoum'un, İsrail ile Filistin siyasi meseleleri içinde kimlik temsilini ele alan "Şimdiki Zaman" (Görsel 2) çalışmasında 1993, Filistin'de hala geleneksel yöntemlerle üretilen ürünlerden biri olan zeytinyağı sabununu kullanmıştır. 2.200 adet, kare zeytinyağı sabun bloğunun yüzeylerine eklenen minik kırmızı cam boncukların üzerindeki çizim, İsrail ile Filistinliler arasındaki 1993 Oslo Barış Anlaşması'nın haritasını göstermektedir (Sbitti, 2018).

Sabunların üzerindeki boncuklar, Filistin'in bölgelerini tasvir eden çizgileri oluştururken, sınırlama ve sınırlar yerine, gözetlemeyi temsil ediyor. Bu nedenle her bir sabun bloğu semboliktir. Öte yandan Filistinlilere göre koku, ülkelerinin sokaklarını ve evlerini anımsatması bakımından kıymetli görülür. Yani hafızanın, anda gerçekleşen hatırlatma eylemi, bireyde yapacağı çağrışımlarla kişinin duygu, düşünce ve hareketler üzerinde de etkisi vardır. Bu noktada Hatoum'un fiziksel bir reaksiyona neden olan sabunu seçmesinde, sahip olduğu kimlikliğin hafızada yer alan koku ve imgerlede ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı tarihe, anyaya, bir yere, aidiyet duygusuna tutunuyormuş gibi duygularla bu metaforik malzemeleri kullanmıştır.



Görsel 2. *Mona Hatoum, Şimdiki Zaman, 2200 tane blok zeytinyağı sabunu ve minik kırmızı cam boncuklar 1996/2011.*

Çağdaş sanatta kimlik temsilinin içeriğinden çok temsilin kendisi ön plana çıkar. Yahudi olan Fransız kadın sanatçı Claude Cahun, cinsel kimliğini ve bilinçaltını araştıran sürrealist bir fotoğrafçıdır. Kendi bedenini farklı cinsiyet ve rollerde fotoğraflayarak otoportreler oluşturan Cahun, ne tam olarak kadınsı ne de tam erkeksi denilemeyecek kıyafetler giyerek kamera karşına geçerek verdiği pozlar onun tavrı ve tarzını özetler niteliktedir. “Otoportre” adını verdiği fotoğrafları için cinsiyet reddini şöyle açıkladılar: “Eril mi? Dişil mi? Duruma göre değişir. Bana her zaman uyan tek cinsiyet nötrdür.” (Cahun, 2008). Bu açıklama, sanatçının otoportrelerini anlamlandıran izleyicinin toplumsal cinsiyet tabularını bozduğu için önemli kabul edilebilir bir açıklamadır. Otoportreleri bize bir kişinin reddinin etkisinin yüzyıllar boyunca dalgalanabileceğini hatırlatıyor.



Görsel 3. *Claude Cahun, Otoportre, 1928.*

Görsel 4’de yanaklarında kalpler, alnında bukleler ve pruva dudakları ile Claude Cahun’un 1927’de çekilmiş siyah beyaz fotoğrafı “Bana bakmaya cesaretin var mı”, der gibi görünüyor. Cahun, çalışmasıyla kimliklere dayatılan ya da verilen rollerin eleştirisini yapmıştır. Claude Cahun cinsiyet kavramında çığır açan bir sanatçı olarak kabul edilmesinin yanında yapıtları çağdaş fotoğrafçıları da doğrudan etkilemiştir.



Görsel 4. *Claude Cahun, Cahun olarak yüzümün maskesini tutuyorum, 1927.*

Çokkültürlülük, kimlik, farklılık, öteki adına üretilen çalışmalar kendi kimliğini konu edinen sanatçıya sınırlama da getirmektedir. Çokkültürlü yapılanmalar sanatçıyı yerel olana teşvik ederken bir tür milliyetçiliği de beslediğini söylemek mümkündür. Kimliğini farklı pratiklerle ifade eden sanatçı, mutlaka konum olarak doğduğu kültürde yaşamak zorunda değildir. Örneğin Türkiye'nin başkenti Ankara'da yaşayan bir sanatçı doğu kültürlü olmasa/deneyimlemese bile söz konusu kültür üzerine çalışma isteğini hissedebilir.

Doğu kimliği taşıyan çağdaş sanatçılardan biri olan Şener Özmen resim eğitimi alarak Diyarbakır'da öğretmenlik yapmaktadır. Özmen'in kimlik üzerinden şekillenen çalışmaları daha çok "belgeleme" pratiği üzerinedir. Sanatçının çalışmalarında kültürel kimliğin yansımaları dikkat çeker. Kültürel kimlik, ulus, devlet, eleştirisini yapan çalışmaları aynı zamanda kimlik çatışmasını sorgulatmaktadır.

Genellikle kamusal alanda üretimleriyle bilinen Özmen hem düşündüren hem de ironik çalışmalar üretir. Görsel 5'de Şener Özmen'in Erkan Özgen ile gerçekleştirdiği "Tate Modern'e Giden Yol" adlı video çalışmasında, dünyanın en önemli çağdaş sanat müzelerinden biri olan Tate Modern müzesine gitmek üzere, eşeklerinin üzerine takım elbiseleriyle binen 2 kişi görülmektedir. Video kırk gün kırk gece süren maceralı yolculuğu anlatılır. Bu yolculuk bitmeyen ve bir yere ulaşmayan kaybolma halidir. Özgen'in videosunda kurguladığı mekânı, sonsuz bir yere varılamaz döngü olarak tanımlaması ulus-devletin mekânına getirdiği bir eleştiridir. Ayrıca video, Doğu kökenli sanatçıların Batı sanatında bir yer edinmelerinde çetrefilli yollardan geçtiğinin ifadesidir.



Görsel 5. Şener Özmen ve Erkan Özgen, *Road to Tate Modern*, video, İngilizce alt yazılı 7:13 dk, 2003.

Batılı sanat üzerinden okunan kimlik politikalarıyla ilgili sanatsal yapılanmalar yalnızca, kadınların başlattığı cinsiyet ayrımcılığı veya zenci-beyaz gibi etnik kimlik çatışmaları üzerine değildir. Toplumun sıra dışı olarak kabul ettiği eşcinsel kimlikler de bu bağlamda gündeme

gelerek cinsiyet politikaları üzerine eserler üretmişlerdir. Küba doğumlu Amerikalı sanatçı Felix Gonzalez-Torres'in kimlik politikası alanındaki katkısı bu alanda önemli bir model kabul edildi. Sanatçının çalışmalarını 1980 ve 1990'lı yıllarda, AIDS salgınından etkilenen Amerikan kültürü içerisinde ürettiği biliniyor. Yapıtlarında cinsel yönelimi hakkında bilgi vermesi ve bunu etkili bir biçimde kullanması açısından eserleri sıra dışı ve etkileyicidir.

Görsel 6'daki *Perfect Lovers*, (Mükemmel Aşıklar), isimli çalışmasında Gonzalez-Torres, çiftli duvar saatinde, birbiriyle adım adım ilerleyen (biri diğerinde birkaç saniye ileride-geride), aynı cinsten aşkın sansürlenmiş görüntüsünü vurguluyor. Yapıt ilk bakışta izleyicisi için bulmaca gibidir. Anlamlandırma süreci içine davet edilen seyirciden parçaları kendileri için bir araya getirmesi bekleniyor. Ancak çalışmayı sadece eşcinsel meseleler üzerine yorumlamak yetersiz kalabilir. *Perfect Lovers*, eserin yapıldığı koşulları temsil eder ve farklı kimlikleri keşfetmek için sembolik bir temsildir.



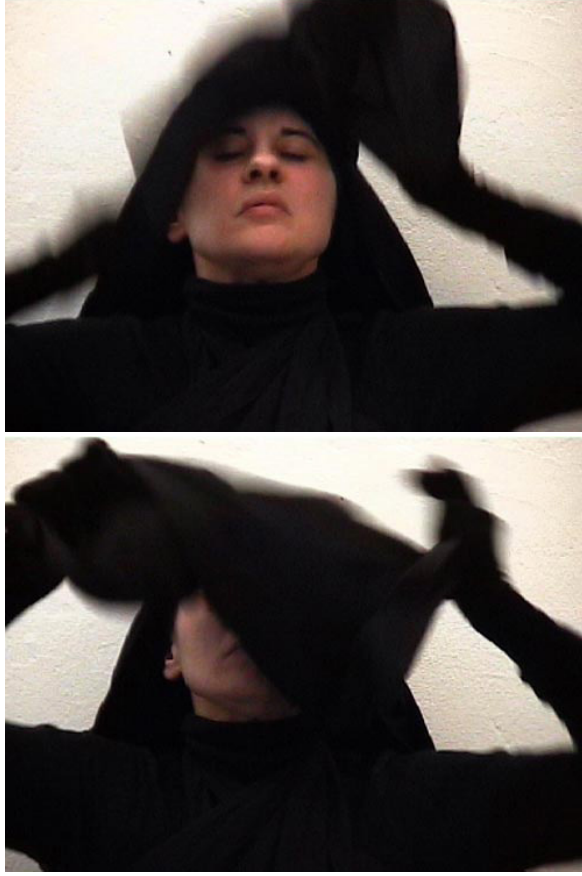
Görsel 6. Felix Gonzalez-Torres "İsimsiz" (Mükemmel Aşıklar), 1991.

20. yüzyıl dünyanın belirli bir ölçüde Batılaşmasıyla sonuçlanmıştır. Batı dışı dünyaya önce ekonomik sistem yani kapitalizm, akabinde Batı modernitesi, toplumların yaşayışını belirleyen kültürel bir dogma haline de gelmiştir. Din, modernite ile eleştirel karşılaşmalarında Müslümanların kollektif kendilik tanımları için alternatif ve otonom bir mekân sağlamaktadır (Göle, 2004,113). Dinin sağladığı bu alternatif kimlik ve Müslümanlık üzerine çalışan Nezaket Ekici, Veil Fight (Örtü Savaşı) isimli çalışmasında (Görsel 7) çarşaf giydiği bir performansını videoya alır.

Kimliğin saklanması ve dini sembolün temsili olan çarşaf giymenin, politik bir ifadeye dönüşümünde İslami ifadeler kamusallaşır. İlk performansı olduğu videoda Ekici, yüzündeki peçeyi aralıksız hareketlerle yukarı, aşağı kaldırıp indirerek ondan kurtulmaya çabalamaktadır. Bu süreçte seyirci hızla açılıp kapanan örtüden kadının yüzünü çok az görebilmektedir. Yanındaki performans videosunda ise Ekici, çok yavaş hareketlerle yüzdeki örtüyü sadece yukarı doğru kaldırmaktadır. Videonun sonunda örtü yüzü açıkta bırakacak şekilde katlanır ve kadının yüzü görüldüğünde video sona erer. Batı kültüründe çarşaf, örtü yalnız doğukimliğine sahip olan kadınların, bedenlerini kapatan, kimliğini saklayan ve bastıran bir araç olarak okunur. Ancak Yeğenoğlu, peçenin basitçe içi ve dışı olan bir kumaş parçasından öte bir şey olduğunu ifade eder.

Batılı kadınların kendilerine özgürleşmiş statü atfetmelerinin yolunun Doğulu kadınları kendilerinin değersiz ötekisi olarak temsil edilmelerine dayandığını söyleyen Yeğenoğlu, Batılı kadınların emperyalist özne olarak Doğulu kadınların hayatları ve yaşam tarzları hakkında söz söyleme haklarını kendinde bu sayede bulduğunu ekler (Yeğenoğlu, 2003:134-154). Nezaket Ekici söz konusu performansında, peçenin basit bir araç olmadığını, bunu bir kimlik meselesi olarak görmektedir. Peçe, Doğulu kadının hem bedeni hem kimliği hem de farkıdır. İslami ifadenin kamusallaşması noktasında buna farklı bir gözle bakan ve bunu görselleştirmeye çalışan Ekici, Batı'nın diğer kültürdeki kadın bedeni üzerine görünürlük ve görünmezlik okumalarını eleştirel yaklaşarak sunmaktadır.

Nezaket Ekici'nin performansında ikili bir süreç ortaya çıkmaktadır. Ekici, kimlik, dini kimlik, konusuna, söz konusu çalışmada Batılı bir perspektiften bakmaktadır. Böylelikle sanatçı Doğulu kadın kimliğine Batılı oryantalist bakış açısını ifşa ederek ve bunu görselleştirmektedir. Bu durum beraberinde Çağdaş sanatta bir yapıt kendi ile çelişerek hem tezini hem de anti-tez eleştirisini içermektedir yorumunu getirir. Öyle ki Müslümanlık terimi üzerine yapılan bir çalışma, insan türü kimliklerine ve birleşmeye değinirken, toplumda eşitçil bir yaklaşım yerine kimlikler arasında üstünlük ve ayrıştırma riskini taşımaktadır.



Görsel 7. Nezaket Ekici, *Veil Fight (Örtü Savaşı)*, Video Yerleştirme, 2008.

Toplumsal cinsiyet ve ırk benzer işlevler görmektedir; toplumsal cinsiyet de, ırk ve etnik köken gibi, iktisadi düzende kadına ve erkeğe farklı mevkiler vermeye gerekçe olmuştur (..) Toplumsal cinsiyet kamusal alan ile özel alan arasında hiyerarşi kurmak ve kadını bu alanlardan ikincisine mahkum etmek de dahildir (Pelizzon, 2009: 31-32).

Postkolonyal teoriler etnisiteyi, kimliği vurgulayan bir mücadele alanıdır. Bu durumda sanatçı yerel olanın otantikliğini yalnızca temsil eden değil aynı zamanda politik olarak üreten kişi haline de gelmiştir (Foster, 1995: 306). Melezliğin Amerikan toplumundaki anlamını sorgulayan Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Adrian Piper'ın ırkçılık, cinsiyetçilik gibi konuları çalışır. Sanatçının “Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features” (Zenci Yüz Hatlarımı Abarttığım Otoporte) çalışması, (Görsel 8) etnik kimlik bağlamından önemli bir eserdir.

Sanatçının buradaki amacı etnik kimliğini vurgulamak değildir. Toplumun bilinçli ya da bilinçsiz uyguladığı ayrımcılığın farkına varması

ve etnik kimlik sorunsalını çok boyutlu tartışmaktadır. Günümüz sanatçıları kendi bireysel ve kültürel kimlikleri üzerine düşünmek, arzularını ifade etmek isterler. Çağdaş sanat dünyasında “orijinal” kimlikler ve kimlik temsilleri farklılıkları ekseninde öne çıkarılmaktadır.



Görsel 8. *Adrian Piper, Self Portrait Exaggerating My Negroid Features (Zenci Yüz Hatlarımı Abarttığım Otoportre), Kağıt üzerine Kalem, 1981.*

Etnik kimlik, cinsel kimlik, siyasi kimlik vb. nedenlerle buldukları ülkelerde yaşam tehdidi veya yaşadıkları sorunlar nedeniyle başka ülkelere sığınan birçok kişi göç etmektedir. Bu nedenle göç ve göçmenlik kavramlarıyla kimlik olgusu yakın ilişkilidir. Öteki olmak göç eden bireyin, gittiği kültürdeki kimliği belirleyen bir durumdur. Arnavut bir sanatçı olan Adrian Paci'nin çalışmaları göçmenliğe bağlı kimlik problematiğinin izlerini tartışmaktadır. Sanatçının 2001 yılına ait “Back to Home” adlı çalışması kimlik olgusuna göç perspektifinden bakılarak tartışmaya açılmıştır. Çalışma ev ve aidiyet buna bağlı olarak yersiz yurtsuzlaşmayı konu edinmektedir. Görsel 9'daki çalışmada, sanatçı neredeyse yarı çıplak vaziyette, sırtında seramikten yapılmış bir çatı ile eve gitmek için yola çıkmıştır. Çalışmanın adı, eseri anlamlandırma sürecinde seyirciye yardımcı olmaktadır. Fotoğrafta Paci'nin çatıyı taşıırken hem fiziksel hem de zihinsel bir metafor olarak yaşadığı yükün ağırlığı fotoğrafta dramatik bir şekilde tasvir edilmiştir. Paci artık eve dönmenin (hangi ev?) imkânsızlığını betimlemektedir. Yurtsuzlaşmış ve kimliksizleşmiş birey, sırtındaki çatı ile kimliğini aramaya koyulmuştur.



Görsel 9. *Adrian Paci, Back to Home 150x150 cm Renkli Baskı Fotoğraf, 2001.*

SONUÇ

Modern dönem, kimlik olgusuna, ulus ve sınıfkavramları perspektifinden bakıp, sanatı bu terimler etrafında üretmiştir. Fakat günümüzde kimlik kavramı, dönüşümlere uğrayarak parçalı bir hal alıp, çağdaş sanatta alt ve üst kimlikler etrafında şekillenmiştir. Bu kapsamda çağdaş sanatçıların yapıtlarının kimlik sorgulamalarını çok boyutlu olarak ele aldığı, farklı cinsel ve etnik kimliklerin yanında, alt kimlikleri de kapsadığı görülmektedir. Var olan kimlik sorunsalı, her dönemkinden daha fazla, çağdaş sanatta, sanatçının gündemini meşgul ederken, estetik birer sunumla yapıtlarda görselleştirilmiştir. Araştırmada çağdaş sanatın kimlik görünürlüğü dikkate alınarak, sanatçıların dâhil oldukları temsil politikasının dili incelenmiş ve örnekleme alınan sanatçının farklılık temsillerine dönüşen çalışmaları değerlendirilmiştir. Yaratım sürecinde kimliklerini yapıtlarıyla birlikte inşa eden çağdaş sanatçıların varoluş sorgulamaları üzerine yapılan incelemelerde ayrımcılık, ırkçılık, ben ve öteki karşıtı gibi kavramlar somutlaşmıştır. İncelenen çalışmalarda “öteki”, “ben” ’in varolabilmesi için en önemli öge olarak yorumlanmış, farklılıkların ve karşıtlıkların benimsenmesi gerekliliği üzerinde durularak bireysel üretim ön plana çıkmıştır. Bu üretimlerde kişinin kimliğinin çevresiyle sağladığı ilişkisellik üzerinden tanınmasıyla mümkün olabileceği sonucuna varılabilir. Bu bağlamda, eleştirel bir yaklaşımla üretilen yapıtlar, kimlik olgusu üzerine, sanatın tarihsel süreci içerisinde geniş bir çevreye ulaştırılmasında etkili olduğu düşünülmektedir. Kimlik sorgulamalarının farklı açılarını içerecek biçimde genişlemiş günümüz sanatı, cinsel kimlik ayrımcılığıyla başlayan mücadele, ötekinin kabul görmesine, siyahilerin, eşcinsellerin kendilerini ifade edebilme özgürlüğünü kazanmasına ayrıcalıklı bir biçimde sanat dünyasında yerini almasına yol açmıştır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2004). *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 104.
- Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 295 .
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşina Kitaplar.
- Cahun, C. (2008). *Reddedilenler: veya iptal edilen itiraflar* . MIT Basın. ISBN 9780262533034. OCLC 922878515 .
- Çarmıklı, B. (2016). “*Mona Hatoum – Tate Modern, Londra*” , 24 Nisan 2021 tarihinde <http://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-tate-modern-londra/> adresinden alındı.
- Foster, H. (1995). *The Artist as Ethnographer*, George E. Marcus-Fred R. Myers (Ed.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* içinde. University of California Press. s. 302-309.
- Göle, N. (2004). *İslam in Europel*, Index on Censorship, Kasım, Kasım, Cilt 33, Sayı 4, s. 110-116,
- Groys, B. (2008). *Topology of Contemporary Art*, Terry Smith, Okwui Enwezor, (ed.) Nancy Condee, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* içinde (71-82), Duke University Press, s.71.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*, Osman Akınay (çev.), Akbank Kültür ve Sanat dizisi 78, İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 242.
- Pelizzon, S. (2009). Kadının Konumu nasıl Değişti? Feodalizmden Kapitalizme, İhsan Ercan Sadi, Cem Somel, (çev.), *İmge Dağıtım*. s. 31-32.
- Sbitti, R. (2018). “*Mona Hatoum: Home and Identity, from Figure to Frame and from Frame to Figure*” (19 Şubat). 21. 04. 2021 tarihinde <https://www.manjm.org/blog/2018/2/18/mona-hatoum-home-and-identity-from-figure-to-frame-and-from-frame-to-figure> adresinden alındı.
- Stallabrass, J. (2009). *Çağdaş Sanat ve Bienaller, (Art Incorporated: The story of Contemporary Art)*, Esin Soğancılar (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 27.
- Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 134-141.

Bölüm 5

PAUL KLEE' NİN RESİMLERİNDE J.S. BACH FÜĞ FORMUNUN YENİDENÜRETİMİ¹

M. Ayça ÖNAL²
Cenk CELASİN³

1 Bu makale, birinci yazar tarafından, 2016 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN danışmanlığında tamamlanmış olan “Paul Klee’nin Resimlerinde J.S. Bach Füg Formunun Yeniden Üretimi” başlıklı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

2 ORCID: 0000-0001-9225-8356 Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Isparta, aycaacar@sdu.edu.tr.

3 ORCID: 0000-0001-9953-1140 Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Karaman, cenkcelasin@kmu.edu.tr.

1. GİRİŞ

Müziğe karşı duyarlılığın arttığı XIX. yüzyılda yeni bir gerçekçilik bilincinin uyanmasıyla birlikte öznelcilik ağır basmıştır. Gerçek sadece görünenle sınırlıyken zamanla bu bilinç değişmiş ve insan kendini doğanın bir parçası olarak görmüştür. İpşiroğlu'na göre; Schiller sanatın insanlar üzerinde uyandırdığı etkilerin birbirlerine yakınlığından ve görsel sanatların doruğa ulaştığında müzikselleşeceğinden söz etmiş, Schopenhauer ise müziğin en gerçek ve bu nedenle de en etkileyici dil olduğu görüşünü öne sürmüştür (İpşiroğlu, 1998:11). Bir başka deyişle sanatçıların bakış açıları değişmiş, her iki sanat biçiminde de sınırlar aşılmaya çalışılmıştır. İpşiroğlu, betimleyici özellikleri kapsayan bir sanat olan resim sanatının, gerçeğin sadece görünen olmadığı, görünenin de ötesindeki bir gerçekliğin ifadesi olduğunu, doğayı yansıtan müzik sanatının ise, sadece doğa olaylarını değil tüm bu olguların uyandırdıkları duyguları anlatmaya çalıştığını ve buna paralel olarak, sözcüklerin yetmediği yerde tınların da yer almaya başladığını öne sürmektedir (İpşiroğlu, 2006:20).

Değişen bakış açısı, resim sanatının gerçeğin sadece görünen nesnelere olmadığı bilincinin doğmasına, müzik sanatında da sözlerle sınırlanmayan enstrümantal müziğin ağırlık kazanmasına sebep olmuştur. Enstrümantal müziğin ön plana çıkmasıyla besteciye geniş bir özgürlük alanı sunulmuştur ve bunun sonucunda tınlarla yaratılan müziğin içeriğini, dinleyici düşüncesinde tamamlamış ve bu nedenle öznelcilik ön plana çıkmıştır.

İpşiroğlu'na göre; dinleyici ya dinlediği müzikten uzaklaşarak hayal gücünün yarattığı çok öznel yorumlara gitmiş ya da kendini, müziğin uyandırdığı duygulara kaptırarak edilgenliğe sürüklemiştir (İpşiroğlu, 2006:20-25). İki sanat biçiminin de birbirine paralel olarak aynı düşüncelerle ilerlemesi sanatçıların birbirlerinden etkilenmesine sebep olmuştur.

Bu bakış açısıyla birlikte, tarih ve günümüz arasında bir köprü görevini gören yapıtlarda disiplinlerarası alışverişlere sık sık başvurulmuştur. Disiplinlerarası bakış açısı ile çokanlamlı yapıtlar yaratılarak, farklı kültürel yapıların oluşması sağlanmakta aynı zamanda algıda farklılıklar yaratılmaktadır. Böylece sanat yapıtlarından alınan parçaların bir araya getirilmesi ile yaratma eylemi bir başka deyişle sanatsal disiplinlerde yapıtın orijinal düzleminden kaydırılmasıyla birlikte, ötekenden alınan alıntılarla kendi orijinal yapısının dışına çıkarak çokanlamlılığı oluşturmaktadırlar.

Sanatsal biçimler arasındaki bu alışverişlerin kuramsal bir temele oturtulması, 1960lı yıllarda Julia Kristeva'nın metinlerarasılık

kavramından söz etmesinin ardından bu kavramın diğer sanatsal biçimlerde de kullanım alanı bulmasıyla gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra diğer sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini göstermek için “göstergelerarasılık” kavramı ortaya çıkmıştır. Diğer disiplinlerde olduğu gibi, müzik sanatının da yapısında başka disiplinlerle olan göstergelerarası alışverişi sonucu çok parçalı/çoksesli özellik görülmektedir. Bu bağlamda göstergelerarasılık kavramı, bir sanat yapıtının başka bir sanat yapıtındaki somut varlığı olarak algılanmaktadır(Aktulum, 2011: 17-31).

Konuya açıklık getirmesi açısından, J.S. Bach ve füğ formu hakkında bilgi vermek gerekecektir. 1685’te Eisenach’da dünyaya gelen ve 1750’de Leipzig’de hayatını kaybeden Bach, çocukluk yıllarında başladığı müzik eğitimine Celle’de Couperin’in müziği hakkında bilgiler edinerek devam etmiş ve bu sayede ilk oda müziği eserlerini yazmış olan J.S. Bach’ın sanatını, Rönesans’tan beri süregelen dinsel ve dindışı çoksesliliğin vardığı doruk noktası olarak nitelendiren Say, bestecinin sisteminde yatay yazıya daha çok önem vererek kendinden önce kullanılan formları mükemmelliğe erdirdiğinden ve çift temanın önemini sezerek matematiksel bir kavrayışla eserlerini işlediğinden bahsetmektedir (Say, 1995:137- 138). Bu eserleri arasında yazdığı füğ eserleriyle füğ yapısını doruk noktasına ulaştırmıştır. Say’a göre füğ, “Kaçmak” anlamına gelen, sujet (konu) adı verilen kısa ve karakteristik bir temanın çeşitli taklitleri üzerine kurulan konturpuantal stilde bir kompozisyon olup; XV. ve XVI. yüzyıllarda basit kanonlar şeklinde yazılıp, bu yüzyılların polifonik geleneğine dayanarak geliştirilmiştir (Say, 1995:521). “Füğ” ifadesinin müzik tarihinde ilk kez Alman gezgin Oswald von Wolkenstein (1377– 1445) tarafından XV. yüzyılda kullanıldığını, o dönemde birbirini taklit eden partilerin aynı sestem girerek aralarında yalnızca basit bir kanon ilişkisi bulunuyorken, XVI. yüzyılda vokal müzikte büyük yaygınlık kazanan motetleri örnek olarak geliştirilen “Ricercare”, Barok dönem füğünün ilk örneği olarak gösterilebildiğini öne süren Altınel ve Büke’ye göre, bir konunun farklı partilerde işlendiği füge oldukça benzer yapısı olan “Ricercare” gibi, vokal biçimlerden çalgı müziğine geçen “Canzona” da, taklitli yazının kullanıldığı diğer bir örnektir (Altınel ve Büke, 2006:282). Denilebilir ki, karışıklık, çokseslilik, tekrarlar, eşit aralıklarla ilerleyerek art arda duyulan iki veya daha çok sesin birbirini sürekli taklit etmesiyle oluşan sürekli döngüsel bir notasyon yazımı olan kanonsal yapı ve ana melodinin değişik varyasyonlarla yansıtılması füğ yapısının karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Belirgin karakterde ve uzun olmayan, bir oktav içinde kalan, sağlam yapıda armonik bir tema üzerine konturpuanın belli temalarıyla gelişen füğde, iki tema kullanılırsa buna “Çift Füğ”, üç tema olursa “Üçlü Füğ”, dört tema olursa “Dörtlü Füğ” adı verilmekte olduğunu ve füğdeki esas unsurların Ana Tema, Cevap, Karşı Tema ve Stretto olup; buna

yardımcı unsurları Epizodlar, Org Noktası ve Coda olarak tanımlamakta olan Aktüze, füğ yapısında tüm esere temel oluşturan ana temanın esas tonalitede ilk ses tarafından, tek sesli ve akılda iyice kalabilmesi için “serim” adı verilen eşliksiz sunuluşu ile başlamakta; sonra diğer sesler, partiler birbiri ardına temayı taklit ederek devam etmekte ve ikinci ses bir beşli tiz dominantta bir cevap benzeri duyururken ilk sesin konturpuanı yapmakta olduğundan bahsederken, temanın her tekrarında ona eşlik eden motife ise karşı tema adı verildiğini öne sürer (Aktüze,2010:226-227). Aktüze ayrıca, ana temanın nota değerlerinin ikiye, dörde katlanarak büyütülmesi ya da yarıya, çeyreğe indirerek küçültülmesi, değiştirilmiş şekilleri, tema bitmeden alınıp başka derecede tekrarı ya da tiz sesleri veya akorları pese, pesleri tiz oktavlara alarak yengeç yürüyüşü adı verilen ve son noktadan ilk noktaya kadar tersine tekrarın bestecinin isteğine bırakıldığını belirtmektedir (Aktüze,2010:226-227).

Resmin mekansal, müziğin ise zamansal bir sanat gibi algılsa da örnekler doğrultusunda müziksel verilerin resim sanatında yenidenüretimi ile zaman ve mekan kavramı iki sanatta da içiçe geçmiş durumda olduğunu belirten Ergüven’ e göre mekan ve zaman, ilk bakışta resim ve müzik malzemeleri ile doldurulan birer boşluk gibi görünmekte ve mekan, nesneyi görme biçimi olarak tanımlanmaktadır (Ergüven, 1992: 45-47). Resimlerde renk katmanlarının yer yer saydamlaşmasıyla, altından başka renk, ışık ya da bir lekenin belirginleşerek rengi oluşturması, müzikte de üst üste gelen tını renklerinin derinlik oluşturmasıyla 5 mekanın yaratıldığını öne süren İpşiroğlu ise, ses sürelerinin değişik olmasının, biri daha sürerken ötekinin kesilmesi ya da yeniden başlaması gibi dinleyiciyi resimlerde olduğu gibi hem bir boşluğa ve derinliğe, hem de zaman ötesine çektiğini vurgular (İpşiroğlu, 2002:108-122).

Bir parçanın veya sesin diğerini taklit etmesiyle gerçekleşen kanonik imitasyonun Füğ kompozisyonundaki en önemli prensibin olduğunu öne süren Vergo ise, ilk bölümün kolayca ayırt edilebilen bir melodiyle girdiğini ve o melodi tamamlandığı anda, ikinci bir sesin girerek ilk sesi taklit ettiğini buna bağlı olarak; füğ oluşabilmesi için en az iki parçanın veya sesin olması gerektiğini öne sürer (Vergo, 2011:8-13). Ayrıca, çok sesli bir füğ yapısında her bir sesin bir öncekini taklit etmekte ve en son bölümde ya belli bir nakarat ile ya da orijinal melodinin bir varyasyonu ile aynı anda girmekte olduğunu belirten Vergo, ilk bölüm yorumu bitirildiğinde yapıt tamamen sessizliğe bürünmemekte, aksine orijinal melodiye yakın bir müzikal parçayı yorumlayarak devam etmekte olduğunu ve son olarak da bütün melodi dizilerinin bazı yönleriyle sonat formunun açılış bölümünü andıran bir nakaratta buluştuğunu vurgular (Vergo, 2011:8-13). Fügsel kompozisyon ve daha genel anlamda çoksesli müzikte en yetkin kişi olarak kabul gören J.S.Bach, görsel sanatla

ilgilenen sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda sanat tarihi içerisinde pek çok örnek vermek mümkündür. Örneğin, Vergo'nun vurguladığı üzere, Bach'ın etkisi G. Braque'un tablolarında da görülmekte, sanatçının "Hommage à J. S. Bach" (1912) isimli Kübist tablosundan 1912 ve 1914 yılları arasında yaptığı tablolarında da Alman besteciye açık göndermelerde bulunan çok sayıda tablo, çizim ve kolaj tekniği çalışmaları bulunmaktadır (Vergo, 2011:13-17). Braque'ın tablolarında genellikle B-A-C-H harflerini dokumuş olduğunu ve bazı çalışmalarında ise bu yapının yanlarına notalar ve diğer müzik ifadelerinden alıntılar yaparak yapıtlarını üretmiş olduğunu öne süren Vergo, bazı örneklerde Bach ve Braque'ın yapıtlarının tipik bir özelliği olan bu yazılı karakterler çizilmelerine veya boyanmalarına rağmen yazıyla yazılmış gibi görüldüğünü ressamın "Violon et Clarinette" olarak bilinen yağlı boya tablosu gibi başka örneklerde de Bach isminin daha uzun bir ifadenin bir kısmını oluşturduğunu, diğer bir örnekte ise ressamın Marsden Hartley'in tablosundaki "Bach Préludes et Fugues" kelimelerindeki müzikal göndermeyi tek tek tabloya alıntılarla yapıtında müziksel bir özneye yer vererek yeniden ürettiğini öne sürer (Vergo, 2011: 13-18). Bu açıdan bakıldığında mekan kavramı, resmi oluşturan renk, çizgi ve ışık gibi resimsel öğelerle kendine varlık alanı yaratarak resmedilmiş nesnelere armonik bir uyumla bir arada bulunmasıyla oluşturulmaktadır. Klee için zamanın mekansallaşması resmi müzikten üstün tutan bir durum olarak görülmekte; bir müzik eserinin, alıcı tarafından varlığının kavranması, zamansal olarak eserin icra edilmesi ile başlamakta ve eserin sona ermesi ile tamamlanarak belirli bir süreçte gerçekleşmektedir. Resim sanatında ise alıcı resmin bütünsel yapısı ile bir anda karşı karşıya kaldığı için müzik sanatındaki gibi bir sürenin geçmesi gerekmemektedir. Böylece tüm resmin varlığı bir anda kavranılmaktadır. Ayrıca İpşiroğlu'na göre; resim ve müzik arasındaki yakınlığa bu bağlamda bakıldığında, her iki sanat biçimi içerisinde zaman ve mekan kavramı kesişmiş, sanatların birbiri içine geçerek karşılıklı verilerini tüketmeleri sağlanmıştır. Bütün sanat dallarının temelinde var olan seslerin uyumundaki kural ve ilkeleri geliştiren armoni ve kompozisyon biçimsel bağlamda resim ve müzikte ortak kullanılan temel kavramlardan olmuştur. Bu bağlamda resimde renk, çizgi, biçim gibi müzikte de, ses, ton, tını armoninin elemanları olarak gösterilebilmektedir (İpşiroğlu, 2002:108-122). Bu bakış açısıyla üretilen yapıtlar karşılıklı verilerin alışverişi ile disiplinlerarası bir süreçte üretilmiştir.

Bu doğrultuda yapılan literatür taraması ve uzman görüşleri doğrultusunda Paul Klee'nin resimlerinde J.S. Bach füg formunun yeniden üretimi "göstergelerarasılık" ve "yeniden üretim" kavramları çerçevesinde incelenmiştir. Bu çalışma füg formunun resimsel bir

dille anlatılmasıyla iki disiplin arasındaki göstergelerarası alışverişin incelenmesi yönünde önem taşımaktadır. Bach füg formunun ve bunun beraberinde oluşan çoksesliliğin, biçimsel olarak resim sanatına aktarıldığı varsayımlarından hareket edilmiştir. Bu nedenle göstergelerarası süreç incelenirken daha çok postmodern sanatsal bakış açısı adı altında var olan kaynaklar ele alınmış, Klee' nin resimlerindeki göstergelerarası süreci açıklamak amacıyla kuramsal tanımları dayandırabileceğimiz kaynaklar kullanılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada belgesel tarama ve görüşme yöntemleri kullanılmış olup bu doğrultuda literatür taraması gerçekleştirilmiş, uzman kişilerle yazılı görüşmeler yapılmıştır.

3. PAUL KLEE'NİN RESİMLERİNDE J. S. BACH FÜG FORMUNUN YENİDENÜRETİMİYLE İLGİLİ ÖRNEKLER

İsviçreli ressam Paul Klee 18 Aralık 1879 yılında, Alman müzik öğretmeni Hans Klee ve İsviçreli solist Ida (Frick) Klee'nin ikinci çocukları olarak Bern yakınlarındaki Münchenbuchsee'de dünyaya gelmiştir. Ailesi 1880'de Bern'e yerleşen ve müzisyen bir ailede büyüyen Klee, henüz okul yıllarındayken sanatla ilgilenmeye başlamıştır (Düchting, 2012:13). Bern'de kaldığı yıllarda orkestra da keman çalarak konserlere katılmış ve bunun yanında müzik eleştirmenliği yapmıştır. Dolayısıyla resim kompozisyonundaki renk armonisinin ritmik uyumu söz konusu olduğunda, kaçınılmaz olarak müzikten yararlanmıştır. 1898 yılında Münih'e gelerek Hans Knirr'in ve Franz von Stuck'un yanında resim çalışmalarına başlamıştır (Düchting, 2012:13). 1901'de Stuck'un gelenekçi eğitim anlayışına tepki olarak okuldan ayrılan Klee, heykeltıraş Haller ile birlikte altı ay Roma'da kalmış ve burada Rönesans döneminin eserleriyle ilgilenme fırsatı bulmuştur. 1906 yılında piyanist Lily Stumpf ile evlenerek Münih'e yerleşen ressamın, 1907 yılında Felix Klee adında bir oğlu olmuştur (Düchting, 2012:13). İlk sergisini 1910 yılında açan Klee, 1912 yılında Der Blaue Reiter sergisine, Bern ve Münih'teki Sezession'lara katılmış; 1924 yılında Kandinsky'nin de aralarında olduğu Blaue Rider grubunu kuran ressam, 1921-31 yılları arasında Bauhaus'ta dersler vermiş ve burada geliştirdiği eğitim yöntemlerini daha sonra Pädagogisches Skizzenbuch adıyla yayımlamıştır (Düchting, 2012:13). 1931-33 yıllarında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde dersler veren Klee, Naziler tarafından bu görevinden alınmış, eserleri de 1937 yılında "yoz sanat" sergisine alınarak "Alman sanatı"nın dışında bırakılmıştır. Ressam 29 Haziran 1940 yılında Locarno-Murano'da hayatını kaybetmiştir

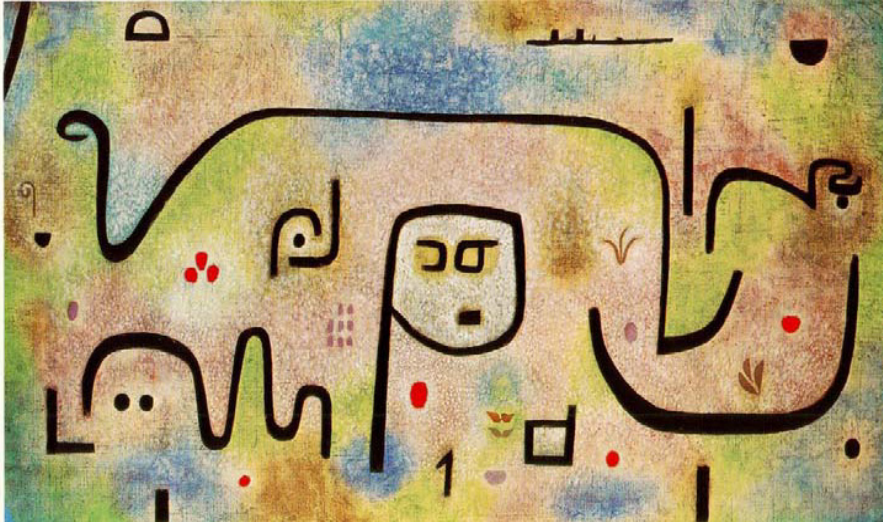
(Düchting, 2012:13). İpşiroğlu'na göre; resim ve müzik arasında kıyaslamalar yapan ressam, Mozart ve Bach müziğini diğer müziksel otoritelerin üzerinde tutmuş; müziğini dinlemeyi ve icra etmeyi en çok sevdiği besteci olan Bach, Klee için sanatın en ulaşılmaz yerinde görerek, bestecinin uzaysal ve dünyasal müziğin birleşimini sunması Klee' nin resim sanatındaki amacına ulaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır (İpşiroğlu, 2006:76). Böylece Bach'ın füg formundaki eserlerinin yapısal özelliğini yapıtlarında resim tekniğiyle yeniden üretmiştir.

İpşiroğlu, Klee' nin yaratıcılığında müziğin etkisini vurgulamak için 1985 yılında Oslo'da açılan "Klee ve Müzik" adlı sergide ressamın müzikle ilgisi olan bütün eserlerinin yer aldığından bahsederek, Klee'nin hayata bakışını kaos-kozmos şeytansal-tanrısal, ölüm- yaşam gibi karşıtlıklardan oluştuğunu ve Klee için karşıt güçlerin eşzamanlı var olan güçler olarak görüldüğüne dikkat çekmektedir (İpşiroğlu, 2006:76). Klee'ye göre, Şeytansallık eşzamanlılık içinde tanrısla bütünleşmeli, ikiliği (dualizm) ikilik olarak ele almamalı, bunları birleştirerek bir bütün oluşturmalı. Çünkü hakikat tüm öğelerin birden göz önünde tutulmasını gerektirmektedir (Klee,1979:873, akt. İpşiroğlu, 2006:77).

Bu bağlamda zıtlıkların armonik bütünlüğü Klee'nin yapıtlarındaki biçimlendirme kuramının temelini oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Bach'ın yapıtlarında yatay ses çizgilerini dikey bir armoniyle taşınması, seslerin eşzamanlı yürüyüşü ve tüm bu olgunun yapıtlarının kurgusunu oluşturması; Klee' nin bu olguyu resimsel bir dile dönüştürerek kendi yapıtlarında da polifoniye ve eşzamanlılığı yeniden üretmesini sağlamıştır. Böylece yapıtlarında parçadan bütüne doğru yönelirken bütünlüğü sağlayabilmek için en yetkin örneği Bach müziğinin füg yapısında bulmuştur. Klee' nin yapıtlarında resimsel bir dilde yeniden üretilen polifonik yapının temelini oluşturan J.S. Bach'ın füg formuna baktığımızda, motifsel bir karşılıklı ilişkiye ilişkin çeşitlik ve farklılığın çok olmasına rağmen birlik ve bütünlük en önemli özelliktir.

Klee, resmi de müzik gibi zamansal bir yapıda değerlendirmiştir. Müzikle ilişkili olan pek çok resim yapmış, zamansal düzenlemeyi bu kompozisyonlardaki renk kullanımı ile sağlamaya çalışmıştır. Füg formundan esinlenerek gerçekleştirdiği resimlerinde, boşlukta birbirini tekrar eden farklı tonlardaki formlar yer almaktadır. İpşiroğlu'na göre; Klee'nin renkli füglerini gerçekleştirdiği yıllar aynı zamanda, müzikte Yeni Klasikçilik ile birlikte Bach, Mozart gibi

geçmiş dönem bestecilerine ilginin uyandığı yıllar olması açısından önemli görülmektedir (İpşiroğlu, 2006:76). Bu açıklamalara koşut olarak Klee'nin dikkat çeken yapıtlarından olan “Insula Dulcamara” (Şekil 1.) adlı resminde ressamın biçimlendirme kuramında geliştirdiği düşünceler, eşzamanlılık ve çokseslilik özellikleri resmin kompozisyonunu belirlemektedir. İpşiroğlu; kelime anlamı olarak “insula” ada; “dulcamara” ise “dulcis” (tatlı) ve “amarus” (acı) kelimelerinin birleşiminden meydana geldiğini; yapıtta ölüm-yaşam, sonluluk- sonsuzluk, statikmekanik ve doğa- teknik olguların evrensel oluşum içerisinde bütünleştiğini belirtirken; birbirine geçen saydam renklerden oluşan resmin zemini üzerindeki kalın siyah çizgilerin karşıt güçleri temsil ettiğini, resmin üst kısmında iki yanında havayı ve suyu simgeleyen yarım dairelerin arasında giden bir geminin görüldüğünü açıklarken; yapıtın merkezinde bulunan kafa figürünün ölüme, figürün alt kısmında bulunan rakamın ise insan yaşamının bir defaya özgü oluşunu simgelediğine dikkat çekmektedir (İpşiroğlu, 2006: 81). Ayrıca İpşiroğlu; sonsuzluğun simgesi olan kıvrılarak uzanan siyah ve uzun çizginin, evrensel döngünün sonsuzluğunu; bu çizginin bölünmüş olmasının ise dünya yaşamının sınırlılığını betimlediğini açıklamaktadır (İpşiroğlu: 2006: 81;82).



Şekil 1. P.Klee, *Insula Dulcamara*, 1938 (İpşiroğlu, 2006:76).

Resimdeki füsnel özellikler; birbirine zıt melodilerin birlikte ilerlemesiyle oluşan kontrapuntal (noktaya karşı nokta) yapı, resimsel

özelliik olarak, birbirine zıt olan figürler sürekli olarak hem kendisinden önce gelene bir karşılık hem de kendisinden sonra gelene hazırlık işlevi görerek bütünlüğü sağlamasına karşılık gelmektedir. Görüldüğü üzere füğ formundaki kontrapunktal yapı Klee'nin "Insula Dulcamara" adlı yapıtında birbirine zıt yönde olan figürlerin kendisinden önce gelene bir karşılık, sonra gelen figürlere ise hazırlık işlevi görerek bütünlüğü sağladığı görülmektedir. Bu bakış açısıyla sanatçı pastiş yöntemiyle kontapunktal yapıyı kendi biçimine dönüştürerek yeni bir yapıt üretmiştir. Bu doğrultuda bir sanatçının başka bir sanatçıya ait bir yapıtının farklı bir bağlamda, yeni işlevlerle dönüştürme işlemi olan yenidenüretim yöntemiyle oluşturulan "Insula Dulcamara" farklı bir anlamla donatılmıştır.

Füğ formu yapısında önemli bir özellik olan motifsel çeşitlik ve farklılıkla birlikte birlik ve bütünlüğün sağlanması, Klee'nin bu yapıtında da dikkat çekmektedir. Yapıttaki bu düzensizlikler eserin bir bütün olarak füğün kontrapunktal gelişimindeki aşamaları en iyi şekilde ifade etmektedir. Yapısal olarak füğ formunun resim dilinde yenidenüretimiyle birbirine zıt olan figürler sürekli olarak hem kendisinden önce gelene bir karşılık hem de kendisinden sonra gelene hazırlık işlevi görerek aynı zamanda bütünlüğü sağlamaktadır.

Klee çizgisel yapılarında yenilikçidir, dinamik çizgilerde zenginlik yaratmıştır ve bunları müzik notaları gibi yapısal grid sistemine empoze etmiştir. Yatay çizilmiş çizgileri içeren kompozisyonlarını ele aldığımızda, ayrı ya da yapısal formlar renklerle aydınlanmış ve özel bir niteliği içeren ritmik bir form verilmiştir. Dücthing'e göre; Klee bu görsel artikülasyona dikey ya da eğimli(yan) çizgilerin yatay çizgilerle iki yarıma, dört çeyreğe bölme sistemine " kardinal-esas gelişme ilerleme" olarak tanımlanmış ve müziksel gösterimi çağrıştırmaktan dolayı bu yapıyı geliştirmiştir (Dücthing, 2012: 23). Bu yöntemle geliştirilen müzikal yapının örneği ise "Highway and Byways" adlı tablosudur.(Şekil 2) Dücthing'e göre; renklerin değişken kuvveti ile birlikte düzenlemedeki yükselişler ve düşüşler müzikteki oktav gidişlerini tanımlamakta; Bach'ın füğ temalarında kullandığı en önemli biçimlendirme öğelerinden olan belli bir temanın, nota değerlerinin küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, temanın değişik ses perdelerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesi Klee' nin bu yapıtında bulunan dar, geniş, büyüyerek ya da küçülerek ilerleyen yolların kesişmesinde nota değerlerinin bölünmesinde olduğu gibi bir düzende kullanılmaktadır (Dücthing, 2012: 23- 24).



Şekil 2. P. Klee, *Highway and Byways*, 1929 (Düchting, 2012: 23).

Resimdeki füg özellikleri, oktav gidişlerinin alçalıp yükselerek diğer partisyonlarda da tekrar edilmesiyle melodide yaratılan hareketlilik ile belli bir temanın, nota değerlerinin küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, temanın değişik ses perdelerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesi, resimsel özellik olarak, dar, geniş, büyüyerek ya da küçülerek ilerleyen yolların (fügdeki partisyonlar gibi) kesişmesinde nota değerlerinin bölünmesinde olduğu gibi bir düzende kullanılmasına karşılık gelmektedir. Yapıtta renklerin değişken kuvveti ile birlikte düzenlemedeki yükselişler ve düşüşler pastiş yöntemiyle, füg formunda melodide sağlanan hareketliliğe koşutluk oluşturmaktadır. Bununla birlikte füg formundaki belli bir temanın, nota değerlerinin küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, temanın değişik ses perdelerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesi, resimde değişik formlarla ilerleyen yollar biçiminde yeni bir anlamla donatılarak yeniden üretilmiştir.

Yapıtlarına verdiği isimlerde müzikal bir terim olan “polifonik-çoksesli” terimini kullanan Klee dikkatleri resmindeki stilistik unsurların ve çeşitli resimsel elementlerin oluşturduğu eş zamanlı seslere çevirmiştir. Düchting’e göre; ressamın “Polyphonic Setting for White” adlı yapıtı

da bu duruma örnek teşkil ederken resimde, her yöne uzanan dairesel katmanlar uygulaması; renk teorisi adını verdiği bu tekniğin en önemli boyutunu, farklı bir renk ilişkileri paradigması olan “tümlük kanonu” kompozisyonu oluşturarak, burada ana ve ikincil renkler arasındaki sürekli var olan dairesel hareketi titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlamıştır (Düchting, 2012: 25). Aynı zamanda ressamın renk ve müzik arasında gördüğü yakın ilişkiyi de bu durum örneklendirmektedir. Düchting, resimlerin içinde var olan ritme ek olarak renklerin derecelendirilmesi, bireysel bir tarzda grafik elementlerinin de eklenmesiyle vurgulandığını belirtmektedir (Düchting, 2012: 25-27). Bu üslup “Nocturne for Horn” (Şekil 3.) adlı yapıtında görülmektedir. Değiştirme, yansıtma ve çevirme tekniğini kullanarak resimsel öğelerin dairesel hareketi titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlanması füg formunun bu resimlerdeki kompozisyonun yapısını belirlemede önemli bir temel oluşturmaktadır.

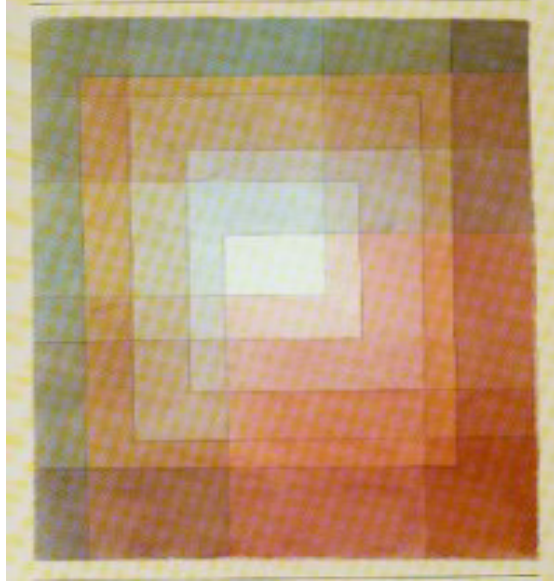


Şekil 3. P. Klee, *Nocturne for Horn*, 1921 (Düchting, 2012: 25).

Resmin füselsel özellikleri tekrar, varyasyon, kanonsal yapı ve bunun beraberinde gelen çokseslilik resimsel özellikler olarak, değiştirme, yansıtma ve çevirme tekniğinin kullanılmasıyla, dairesel hareketi titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlanmasına ve eşzamanlılığa karşılık gelmektedir. Yapıta baktığımızda ressam değiştirme, yansıtma ve çevirme

teknîğiyle; resimsel öğelerin dairesel hareketini titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlayarak füğ formunun karakteristik özelliklerinden olan tekrar, varyasyon ve kanonsal yapıyı resmetmektedir. Ressam pastiş yöntemiyle kendi biçimine aktararak yenidenürettiği bu yapıyla füğ formunda çoksesliliğin karşılığı olan eşzamanlılığı elde etmektedir.

Tekniğinin sadece renk derecelendirilmesiyle yatay alan şeklinde sınırlandırmayan ressam aynı zamanda renkleri dairesel bir şekilde katmanlar haline getirerek “Polyphonic Setting for White” (Şekil 4.) adlı yapıtında olduğu gibi her yöne yayılmalarını sağlamıştır. Dücthing’e göre; “Polyphonic Setting for White” adlı yapıtında üst üste çakışan dikey çizgilerden oluşan yatay yapının üzerinde mavi, kırmızı ve sarıdan oluşan parlak ışıldaayan renkler boş zeminde beyaz bölgenin etrafında gruplandırılmış; açık renk değerlerinin üst üste çakışması ince tonların oluşturduğu zengin bir ölçeklendirmenin sonucunda karışık renkteki kahverengi gölgeler ortaya çıkmış ve tümlük kanonu tekniğinde olduğu gibi bu renkler beyaz bölgenin etrafını çevirmekte ve bu yapıyı da kompozisyonun merkezine yerleştirmektedir (Dücthing, 2012:79). Bu teknikle, eşit aralıklarla ilerleyerek art arda duyulan iki veya daha çok sesin birbirini sürekli taklit etmesiyle oluşan ve sürekli döngüsel bir notasyon yazımı olan kanon yapısını resmetmektedir.



Şekil 4. P. Klee, *Polyphonic Setting for White*, 1930 (Dücthing, 2012:79).

Resmin füğsel özelliği kanon yapısı resimsel özellikler olarak, üst üste çakışan dikey çizgilerden oluşan yatay yapının üzerinde parlayan renkler boş zeminde beyaz bölgenin etrafında gruplandırılmıştır. Döngüsel bir şekilde sürekliliği olan bu renkler kanonsal bir yapıda

resmedilmiştir. Füg formunda bulunan kanon biçiminin, “Polyphonic Setting for White” adlı yapıtta üst üste çakışan dikey çizgilerden oluşan yatay yapının üzerinde parlayan renklerin, boş zeminde beyaz bölgenin etrafında gruplandırılmasıyla oluşturulan döngüsel yapıyla resimsel bir dile dönüştürüldüğü görülmektedir.

Ressam yarattığı kompozisyonlarda zamansal olarak geçişi açıklamak için farklı bir yöntem geliştirmiştir. “Red Fugue” (Kırmızı Füg) de olduğu gibi renklerin ve biçimlerin yüzen bir formda ilerlemesi gösterilmektedir (Şekil 5.). Resimde kullanılan simgeler çeşitli katmanlarda üst üste getirilmiştir. Renk değerleri olarak açık tonlardan gittikçe koyulaşmaktadır. Dücthing’e göre; zamansal olan geçicilik elementi açık bir şekilde formların kütesinin siyah zeminde gittikçe daha parlak hale gelmesine kadar görülmekte; tabloda işlenen füg imajlarındaki geçicilik boyutu renk değerlerinin yoğunluğunun çeşitlendirilmesiyle görsel hale getirilmiş ve bu nedenle yeni bir temanın gelişini, renklendirmenin gelişimine bağlı olarak açıktan koyuya ya da koyu tonlardan açık tonlara doğru çeşitlendirerek bağlamıştır (Dücthing, 2012:82). Ayrıca Dücthing, seslerin farklı biçimlerle temsil edildiği kanon benzeri yapıların yuvarlaklar, üçgenler ve karelerin döngüsel bir biçimde ardı ardına gelerek kanonsal çoksesli yapıyı oluşturduğuna dikkat çekmektedir (Dücthing, 2012:82). Değiştirme, yansıtma ve çevirme tekniğini kullanarak resimsel öğeleri kanonsal bir yapıda sunması yapıtlarındaki çeşitliliği artırırken, elde edilen yapısal formlar, füg yapısını ve polifonik eşzamanlılığı daha zengin bir biçimde ifade edilmesini sağlamıştır.



Şekil 5. P. Klee, *Red Fugue*, 1921 (Dücthing, 2012:82).

Resimdeki füğsel özellikler kanonsal yapı ile tekrar ve çokseslilik resimsel özellik olarak, yuvarlaklar, üçgenler ve karelerin döngüsel bir biçimde ard arda gelmesine; yansıtma tekniği ile resimsel öğelerin katmanlar halinde eş zamanlı bir yapıda sunulmasına karşılık gelmektedir. Yapıtta yuvarlak, üçgen ve kare formlarının döngüsel biçimde ard arda gelmesi kanonsal biçime koşutluk sağlarken, füğ formundaki tekrar ve çoksesli biçimin yansıtma tekniği ile resimsel öğelerin eş zamanlı bir yapıda sunulması, pastiş tekniğini ortaya çıkarırken yapıtın yeni bir bağlamda yenidenüretildiğini de göstermektedir.

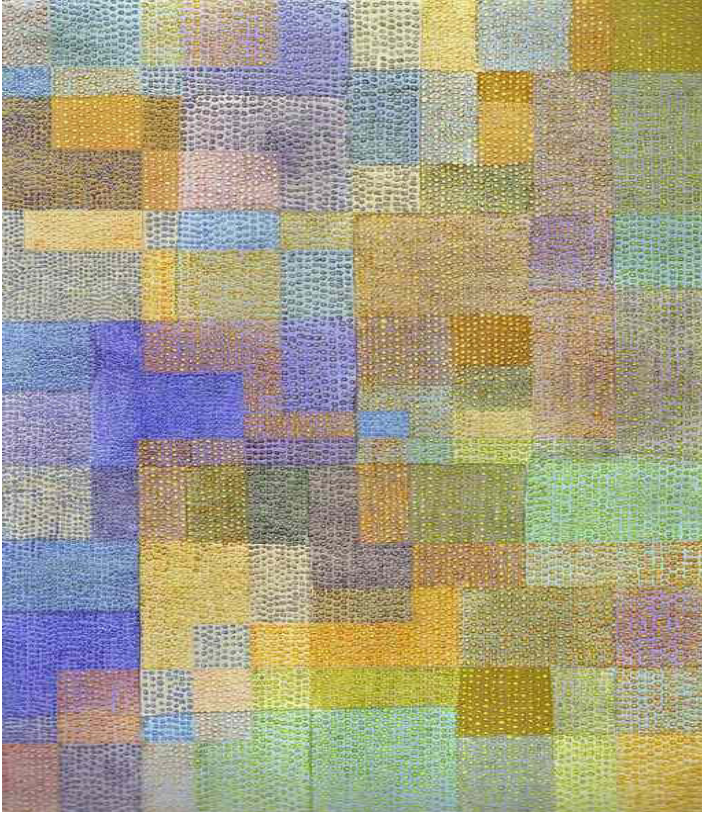
“Red Fugue” adlı yapıtında olduğu gibi “Growth of Nocturnal Plants” (Şekil 6.) adlı eserinde formlar birbiri içine girerek ya da üst üste gelerek kanonsal ve çoksesli yapıyı oluşturmaktadır. Dücthing’e göre; soyut ritmik formlarla hayal gücü gerektiren figürlerin betimlemesini “High Spirit” adlı yapıtında da birleştiren ressam bu yapıtında da birbirine zıt olan çeşitli elementleri bir araya getirerek; bazen fazla sayıda elementi, konuyu, içeriği ve stili bir araya getiren, hepsini kapsayan kompozisyonlar yapan ressam, yatay düzlemsel yapılarda dikey polifonik yaratıcılığını bu şekilde kullanmaktadır (Dücthing, 2012:82).



Şekil 6. P. Klee, *Growth of Nocturnal Plants*, 1921 (Dücthing, 2012:82).

Resmin füsnel özellikleri kanonsal yapı ve bununla birlikte oluşan çokseslilik, resimsel özellikler olarak, formların birbiri içine geçerek üst üste getirilmesine ve yatay düzlemsel zeminde dikey yapıların kullanılmasına karşılık gelmektedir. Yapıtı baktığımızda hareketi sağlamak için; resmin altından başlayarak, biçimlerin konumu ve şekli üzerinde kullanılan zıtlık ve buna bağlı olarak da tekrar unsurunun kullanılmasıyla ritmik bir armoni kullanılmıştır. Bu nedenle kanonsal ve çoksesli füg formunun, resmin biçiminde yatay düzlemsel zeminde kullanılan dikey formların iç içe geçerek üst üste getirilmesiyle oluşturulduğu görülmektedir. Ressam aynı zamanda müziksel bir terim olan polifoniye (çokseslilik) yapıtlarının isimlerinde de kullanmıştır. Eş zamanlı seslerin çeşitli resimsel elementlere dönüştürülerek betimlemek ve resimlerde yaratılan üslupsal motiflerden eş zamanlı seslere dikkat çekmek için polifoni terimini kullanmıştır.

Dikdörtgenler ve noktaların birleşiminden oluşan Polyphony (Şekil 7.) adlı yapıtında ressam, polifonik bütünlüğü betimlemede açık bir ifade dili yaratmıştır. Dücthing'e göre; ressamın bu yapıtında açık bir şekilde ayırt edilebilen alanların içerisinde benzer renklerdeki noktaların düzenlenmesiyle arka zeminde daha güçlü bir zıtlık yaratılmıştır (Dücthing, 2012:74). Ayrıca Dücthing; resimde satranç tahtasına benzer yüzeyin üzerini mavi ve yeşilin tonlarından oluşan renklerin kapladığına değinerek, zıt renkli noktaların yatay düzlemdeki sıraları ayırt edilebilir bir zemin sistemini içerdiğini ve bu şekilde birinden diğerine sızan eşzamanlı iki sistemin yarattığı ve birçok sesin tınlamasından oluşan, polifonik renkli bir organizmanın betimlendiğini açıklamaktadır (Dücthing, 2012:74).



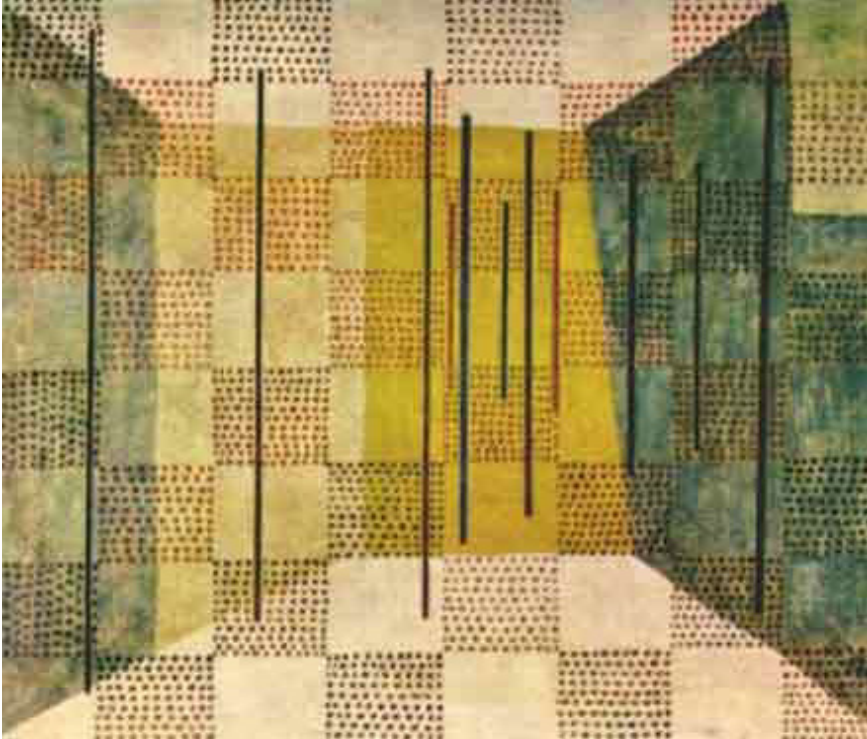
Şekil 7. P. Klee, *Polyphony* 1932 (Düchting, 2012:74).

Resimdeki füsnel yapı karşıt melodilerin dikey bir armoniyle çoksesli yapıda sunulması, resimsel yapı olarak, zıt renkli noktaların yatay düzlemdeki sıraları, ayırt edilebilir bir zemin sistemini içermektedir. Bu şekilde birinden diğerine sızan eşzamanlı iki sistemin yarattığı ve birçok sesin tınlamasından oluşan, polifonik renkli bir organizma olarak betimlenmesine karşılık gelmektedir.

Fügde bulunan karşıt melodilerin dikey bir armoniyle çoksesli yapıda sunulmasını ressam bu yapıtında, zıt renkli noktaların yatay düzlemdeki sıraların ayırt edilebilir bir zemin sistemini içermesiyle, birinden diğerine sızan eşzamanlı iki sistemin yarattığı ve birçok sesin tınlamasından oluşan polifonik biçimi pastiş yöntemiyle elde etmiştir. Aynı zamanda ressam, füğün bu özelliğini farklı bir bağlama taşıyarak, resimsel bağlamda yeniden üretmiştir.

Bu teknikle yapılmış aynı inceliği sergileyen “Spring Picture” (Şekil 8) adlı yapıtında, mozaik benzeri renkli noktaların oluşturduğu diziler ve keskin bir şekilde betimlenen alanların içerisinde bulunan kesintisiz ana

çizgiler yer almaktadır. Düchting'e göre; bu çizgiler dikdörtgenlerden oluşan arka zeminde net bir biçimde dikkat çekmekte; çizgiler, dikdörtgenler ve noktalar halinde birbirinden bağımsız temalardan oluşturulan yapıyla, füğ biçiminin bağımsız, birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal bütünlüğü resimsel bir dilde yeniden üretilmiştir (Düchting, 2012:74). Şekil 8.de görüldüğü üzere birbirinden bağımsız motifler yatay bir çizgide eşzamanlı olarak ilerlerken dikey çizgide birlikte tınlamaktadır. Füğ formunun bağımsız, birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal bütünlüğü görülmektedir.



Şekil 8. P. Klee, *Spring Picture*, (Düchting, 2012:74).

Resmin füğsel özellikleri birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal çokseslilik ve motifsel çeşitlilik, resimsel özellikler olarak, birbirinden bağımsız motifler yatay bir çizgide eşzamanlı olarak ilerlerken dikey çizgide birlikte tınlamasına; çizgiler, dikdörtgenler ve noktalar halinde birbirinden bağımsız temalardan oluşturulan yapıların bütünlüğü sağlamasına karşılık gelmektedir. Ressam bu yapıtında füğ biçiminin bağımsız, birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal bütünlüğünü, çizgiler, dikdörtgenler ve noktalar halinde birbirinden bağımsız temalardan oluşturduğu yapıyla resimsel bir biçime dönüştürerek yeniden üretmiştir.

Pastiş yöntemiyle yenidenüretim sonucunda oluşturulan yapıt ile ressam füğ formunu kendi biçimine aktarmıştır.

Benzer resimlerinden olan “Pastoral Rhythms” (Şekil 9.) adlı yapıtında fazla miktarda küçük, yapısal formlar paralel ve yatay çizgilere dahil edilmiştir. Düchting’e göre bu yapılar da düzenli aralıklarla ritmik bir tarzda aynı müzikteki notalar gibi tekrar edilerek, ressamın yarattığı bu sade formlar çeşitlendirilip genişletilerek yeniden düzenlenebilmekte ve ters çevirerek daha kompleks yapılar yaratmak mümkündür olabilmektedir (Düchting,2012:78). Bu teknik de müzikte füğ formunun yapısal tanımını betimlemektedir. Bu bağlamda birbirinden bağımsız motifler notalar olarak betimlenmektedir. Motiflerin zeminle oluşturdukları zıtlık ile kendi aralarındaki uyumlu birleşmeler ve yatay düzenlemelerin birbirleriyle örülerek bütünlüğü oluşturması resimdeki çoksesliliği vurgulamaktadır.



Şekil 9. P. Klee, *Pastoral Rhythms*, 1927 (Düchting, 2012:78).

Resmin füğsel özellikleri motifselle çeşitlilik, tekrar kullanımı ve birbirine zıt bir biçimde ilerleyen partiyonların kompleks bir yapıda çoksesli bütünlüğü oluşturmasıyla kullanılan varyasyon tekniği, resimsel

özellikler olarak, fazla miktarda küçük, yapısal formlar paralel ve yatay çizgilere dahil edilerek düzenli aralıklarla ritmik bir tarzda aynı müzikteki notalar gibi tekrar edilmesine ve yaratılan bu sade formların çeşitlendirilip genişletilerek yeniden düzenlenebilmesi ve ters çevrilerek daha kompleks yapıların oluşturulmasına karşılık gelmektedir. Ressam bu yapıtında, füğ formundaki motifsel çeşitlilik ve tekrar özelliklerini, küçük yapısal formların paralel ve yatay çizgilere dahil edilerek düzenli aralıklarla ritmik bir tarzda müzikteki notalar gibi tekrar edilmesiyle elde etmiştir. Füğ formunda birbirine zıt yönlerde ilerleyen partiyonların kompleks bir yapıda çoksesli bütünlüğü sağlaması, resimde yaratılan sade formların çeşitlendirilip genişletilerek yeniden düzenlenebilmesi ve ters çevrilerek daha kompleks yapıların oluşturulmasıyla elde edilmiştir.

Füğ formunu betimleyen “ Light and the Shade” (Şekil 10.) adlı yapıtındaki renklerin nitelikleri, bölünmüş yapıdan elde edilen ışık ve kompozisyonu açık bir şekilde ifade eden keskin hatlı çizimler yapıtın karakteristik özelliğini temsil etmektedir. Düchting’e göre; birbiri içine geçmiş formlar tablonun üst kenarının ortasından aşağıya doğru ikiye bölünmüş, resmin sol tarafında çizgi dikey olarak resmin alt ucundan üst ucuna doğru yükselmekte ve köşegensel şekilde resmin alt çeyreğine doğru düşen çizgi, tekrar üstteki üçte birlik kesime yükselerek resmin sol yarısından en uzaktaki sağ kenara doğru yatay şekilde ilerlemektedir (Düchting, 2012:82). Aynı zamanda Düchting; aynı dört parçalı hareket sağ tarafta da aynı şekilde fakat sağdan sola 180 derecelik bir açıyla devam etmekteğine dikkat çekerek, üst solda ve alt sağda iki yatay çizgi ile tamamlanan bu yapının, döndürülerek ve yansıtılarak her bir sayfanın yarısında toplamda sekiz adet belirlenen alan üretilerek; paletin pembe, sarı, açık mavi ve oranj olmak üzere dört renkle sınırlandırılmış olmasını vurgulamakta ve böylece her bir rengin resmin on altı parçası içinde dört kez tekrar edildiğini açıklamaktadır (Düchting, 2012:85). Ayrıca Düchting; merkezde birleşen iki alan dışında sağ taraftaki renkli her bir alanın soldaki ile örtüştüğünü ve bu şekilde alanların ayrılığını daha net görülür hale getirmek için farklı renklerin kullanıldığını söylemektedir (Düchting, 2012:85). Döndürme, yansıtma ve tekrarlama tekniklerini kullanarak ressam füğ temasını yeniden üretmiştir.



Şekil 10. P. Klee, *Light and the Shade*, 1935 (Düchting, 2012:82).

Resmin füsnel özellikleri olan tekrarlar, varyasyon, kanonsal yapı resimsel özellikler olarak, her bir renk resmin on altı parçası içinde dört kez tekrar edilmekte ve resimde yer alan alanların ayrılığını daha net görülür hale getirmek için farklı renkler kullanılarak döndürme, yansıtma ve tekrarlama tekniğine koşutluk oluşturulmasına karşılık gelmektedir. Yapıtta farklı geometrik yapıların birleşmesiyle yeni bir geometrik yapı oluşurken aynı zamanda mekanda, eşzamanlı olarak döngüsel bir hareket içindedirler. Böylece elde edilen döndürme, yansıtma ve tekrarlama tekniğine koşutluk oluşturularak füg özelliklerini birebir alan ressam, bu biçemi kendi biçimine dönüştürerek pastiş tekniğiyle yenidenüretimsel bir işlevi gerçekleştirmiştir.

İncelenen yapıtlarda görüldüğü üzere ressam polifoniye yaratmak için transparan üst üste çakışan katmanları içeren yapıtlar üretmiştir. Polifonik yapıda eşit öneme sahip parçaların-motiflerin eş zamanlı olarak seslendirilmesi ressamın yapıtlarında çoksesliliği oluşturmaktadır. Klee üç ve dört parçalı polifonilerden oluşan nesnenin yapısal ya da işlevsel niteliklerini ana çizgileriyle belirleyen farklı renklerden ve grafiksel yapılarından oluşan çizimler oluşturmuştur. Birbiriyle kesişen çizgisel ve dairesel çizgiler arasında boş bırakılan yerler daha sonra yamalarla ve gölgelendirmelerle doldurulmuştur. Oluşan bu yapı ressamın polifonik eserlerinde görülmektedir. Bu yapısal formlar polifonik eşzamanlılığı daha zengin bir biçimde ifade etmenin yöntemlerindedir. Ressamın sesleri çok renkli işlemeden dolayı yapılar ön plana çıkmaktadır. Böylece ressam eşzamanlılığa geniş bir anlam yüklemektedir. Döndürme, yansıtma ve

tekrarlama teknikleriyle aynı zamanda zıtlıkları da içerisinde barındıran yapıtlarında çokslesli füğ formunu renk ve biçimlerle yapılandırılan Paul Klee için füğ formu, eşzamanlılığı vurgulamakta yenidenüretimsel bir biçim olmuştur.

Bu bağlamda Klee, “Ben sürekli müzik ve güzel sanatlar arasındaki paralelliklerin farkındalığını yaşıyorum. Şu açıktır ki her iki sanat formu da zamanla tanımlanabilir. Bu kolaylıkla ispat edilebilir. Müzik burada zihinsel anlamda bir destek görevini görüyor. Bir müzik parçasındaki zamansal olarak kalıcı olmayan süreçlere işaret ederek bu görevi görüyor. Aynı zamanda yeni yaratıcı resimler için bir metafor olarak işlem yapıyor ki bu da yöntemlerimle oradaki sürecin geçicilik boyutunu ortaya çıkarmaktadır” sözleriyle yapıtlarındaki temel özelliği belirtmektedir (Düchting,2012:9). Ressamın, kullandığı öğelerle zamansal düzlemde çoğaltarak eşzamanlılığı vurgulaması, yapıtlarındaki füğ formunun özelliklerini ön plana çıkarmaktadır.

SONUÇ

Müziksel biçemi yapıtlarında ve yazılarında açık bir biçimde sanatına aktaran Paul Klee, XX. yüzyıl ressamı arasında müziksel verileri resimlerinde yenidenüreten ressamlar arasında yer almaktadır. Resimlerinde müziksel verileri en fazla kullan ressamın çocukluk yıllarından yetişkinlik yıllarına kadar müziğin içinde yetişmiş olması önemli etkenlerden birisi olarak görülmektedir. İncelenen yapıtlarda, 1960lı yıllarda yoğunlaşan disiplinlerarası yaklaşımla görsel ve işitsel sanatlar arasındaki etkileşim söz konusu olduğunda, çokslesli yapının sunduğu çeşitlilik karşımıza çıkmaktadır. Bu gelişmeler doğrultusunda, farklı disiplinlerin karşılıklı verilerini tüketmeleriyle birlikte yapıtlar metinlerarası yöntemle incelenmeye başlanmış ve böylece metinlerarasılık postmodern yapıtların temel bir özelliği durumuna gelmiştir. Bu kapsamda, çalışmada incelenen yapıtlarda farklı stil ve yaklaşımlarına rağmen kolaylıkla fark edilebilen birçok ortak özelliğe sahip birtakım resimlerde füğ formu genellikle tekrarlamalarla, uyarlamalarla ilgili olmuştur ve tekrarlar resmin kompozisyonunun temel aldığı şekiller ve biçimleri çağrıştırdığı için görsel sanatçılar füğü bir yöntem olmaktan çok bir biçim olarak yapıtlarına aktarmışlardır. Müziksel verilerin resim sanatındaki yenidenüretimi ressam P.Klee için yeni yapı ve ifade öğelerinin oluşmasına sebep olmuştur. Yapıtlardaki zıtlıkların armonik birlikteliği ve uzamsal düzlemde soyutlanan elementlerin iç içe geçmeleriyle oluşan kontrapunktal (noktaya karşı nokta) yapı, özellikle polifoni (çoksleslilik) terimini de beraberinde getirmiştir.

Profesyonel bir müzisyen olan ve füğ formunun biçimsel verilerini resimlerinde yenidenüreten Paul Klee’ nin yapıtlarında öne çıkan en

belirgin özellik paradoksal yapının oluşturduğu çokseslilik olarak gözlemlenmiştir. Alınan uzman görüşlerine göre; yapıtlardaki motiflerin zıtlıkları bir tekrar ve bu tekrarlar da devam eden bir düzeni ortaya koymaktadır. Bu düzen resimlerin ritmini oluşturmaktadır. Birim tekrarları ve zıtlıkların oluşturduğu bu kurgunun ana yapısı müzikteki füg formu ile örtüşmektedir. Işığın renge, rengin lekeye yansıtılması dairesel ve döngüsel bir süreklilik göstermekte bu da bize çok sesliliğin eş zamanlık göstererek kanonsal yapıyı işaret etmektedir¹. Yine uzman görüşleri doğrultusunda öne sürülebilir ki; Her biçimsel metnin başlangıcı ile bitişi arasındaki küçükten büyüğe, koyudan/açığa gibi ilişkiler resimde derinlik hissini de pekiştirmektedir. Dolayısıyla biçimlerdeki farklılığa rağmen ritimsel döngünün aynılığı kanonsal bir vurguyu göstermektedir. Aynı zamanda ressam, birim tekrarları zıtlıklar ve uyumlu renkler kullanarak, azlık/ çokluk sıklık seyreklik ilişkisi içinde büyük /küçük geometrik geçişler sağlanmıştır ki bu aynı zamanda ön arka ilişkisi oluşmasına da neden olmuştur. Bu da bize eşzamanlı olarak aynı ritmi farklı aralıklarla duymamızı ve/veya görmemizi sağlayan çoksesliliği göstermektedir².

Bubakışaışıyla, müziksel biçimleri renklere ve biçimlere dönüştürerek uzamsal ve mekansal betimlemeleri çoksesli bir yapıda sunan ressam, bu yapıtlarında müziksel bir biçim olan füg formunu temel bir yol gösterici olarak kullanmıştır. Ressamın, çoksesliliği yaratmak için transparan ve üst üste çakışan katmanları içeren yapıtlar ürettiği görülmektedir. Bunun için üç ve dört parçalı polifonilerden oluşan nesnenin, yapısal ya da işlevsel niteliklerini ana çizgileriyle belirleyen, farklı renklerden ve grafiksel yapılarından oluşan çizimler oluşturmuştur. Birbirine kesişen çizgisel ve dairesel çizgiler arasında boş bırakılan alanların daha sonra yamalarla ve gölgelendirmelerle doldurarak birbirinden bağımsız öğelerin yaratılması, yapıtlarının çoksesli bir biçimde okunmasını sağlamıştır. Aynı zamanda resimsel öğelerin kompozit bir formda yer değiştirme, yansıtma ve çevirme teknikleriyle sunulması yapıtlarındaki çeşitliliği de artırmaktadır. Böylece elde edilen yapısal formlar polifonik eşzamanlılığı daha zengin bir biçimde ifade edilmesini sağlamıştır. Resim sanatında eş zamansallığı vurgulayan ressam, yapıtlarında az miktarda yapısal elementin birbirine bağlı bir şekilde sunulmasıyla yapısal bütünlüğü sağlamıştır. Az sayıda yapısal öğenin bulunmasıyla yaratıcı süreci basitleştiren ressam, kompleks yapısal tekniklerle bir veya iki temel öğeden oluşturduğu çeşitli formlarla çoksesliliği vurgulamaktadır. Paul Klee'nin resimlerinde Bach füg formunun yeniden üretimine ilişkin alınan uzman görüşlerinin ve literatür taramasının sonucunda ressamın, pastiş yöntemiyle Bach'ın füg

1 Oktay Köse ile 7 Ekim 2013 ve Tuğba Kodal ile 12Aralık 2013 tarihlerinde yapılan yazılı görüşmelerden derlenmiştir.

2 Oktay Köse ile 7 Ekim 2013 ve Tuğba Kodal ile 12Aralık 2013 tarihlerinde yapılan yazılı görüşmelerden derlenmiştir.

formu doğrultusundaki yaklaşımını kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, bu yapıyı alıcı üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi biçimine dönüştürdüğü ya da özgün yapıtın içeriğini kendi yapıtına uyarlayarak yeni bir yapıt ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu doğrultuda bir sanatçıya özgü, bir sanatçıyı betimleyen özellikler yinelenerek taklit edilmektedir. Dolayısı ile Bach'ın füg formunun biçemi, yenidenüretim işlemleriyle resim dilinde yeni ve farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, 1. Baskı, Ankara.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan yayıncılık, İstanbul.
- Altınel, İ. M. ve Büke, A. (2006). *Müziği Yaratanlar*, Dünya Yayıncılık, İstanbul.
- Düchting, H. (2012). *Paul Klee: Painting and Music*, Prestel-Verlag, Munich/Germany.
- Ergüven, M. (1992). *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. (2002). *20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Say, A. (1995). *Müzik Tarihi*, 2. baskı, Umut Matbaacılık, Ankara.
- Vergo, P. (2011). "How to Paint a Fugue". In: de Mille, Charlotte, (ed.) *Music and Modernism, c1849-1950*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, pp. 8-23.

GÖRÜŞMELER

- Kodal, T. (2013). Yazılı görüşme. 12 Aralık.
- Köse, O. (2013). Yazılı görüşme. 7 Ekim.

Bölüm 6

**FOTOĞRAFİK DÜŞÜNME SİSTEMİNİN KISA
TARİHİ: MEKANA BAKIŞIMIZIN
GELİŞİMİNİN FOTOĞRAF ÜZERİNDEN
İRDELENMESİ**

Cansın İlayda ÇETİN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, cicetin@gelisim.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4895-0411>

Türkiye’de çeşitli disiplinlerin önündeki en büyük sorun; tarihsel yazımının eksikliği olarak öne çıkmaktadır. Disiplinin eğitim ve mesleki uygulama alanındaki geçmişiyile ilgili nesnel araştırma eksikliği, disiplinin söylemsel olarak kendini inşa etmesini olanaksız kılmaktadır. Bu eksiklikten hareketle bu çalışma, bakış açımızın zaman içerisinde nicelik ve nitelik açılarından farklılık gösterdiği savından yola çıkarak tasarımcılara çeşitli şekillerde ilham veren fotoğrafı kavramsal ve kuramsal olarak gelişimini irdelemektedir. Dönemlerdeki görsel farklılaşmaların doğurduğu algı farklılıkları ve bu farklılıklardan doğan değişik tasarımların oluşmasını, tasarımda ve fotoğrafçılıkta kırılma noktası olan dönemlerden örnek vererek incelemektedir. Nitel araştırma metoduyla, mimariye bakışımızın fotoğraf üzerinden gelişimi, Türkiye’yi de siyasal, kültürel ve sosyal birçok alanda etkilemiş olan Bauhaus dönemi ve Le Corbusier fotoğrafçılığının etkisi ışığında ele alınmıştır. İncelenen örnekler sonucunda fotoğrafın sanat dışı kullanımının bir yöntem olarak benimsemesi ile gerçekleştiği ve tasarım süreci içerisinde oluşturulan tutumların, algısal deneyimin ötesinde çeşitli belgeler aracılığı ile zihinsel olarak kavranabilirliği olmuştur. Çalışma sonunda varılmak istenilen nokta fotoğrafın amacının, sadece belgeleme aracı olarak algılanmasının ötesinde, yeni görme biçimine dayanan bir algı yaratma gücü olduğudur.

Bulunuşundan 21. yüzyıla uzanan süreçte fotoğraf, tarihsel anlatımların konusu olması ve teknik bir anlatım biçiminden bir sanat biçimine dönüşmesi ile kültürel anlamda oldukça önemli görülmüştür. Fotoğraf, tarihin dokümanı olmanın dışında, diğer sanat dallarının yaşadığı gelişim ve değişikliklerden de şekillenerek kendi formunu yaratmıştır. Ayrıca belge sağlama durumundan ötürü bir kayıt aracı olmasının yanı sıra sanatsal bir söylem oluşturmaya başlamıştır. Fotoğraf, olayların ve anların kopyalarını oluşturur ve teknik olanaklar aracılığıyla nesnel olarak tarihi yeniden üretir. Bu durumda fotoğrafın, tıpkı kendisinden önceki teknolojiler gibi, sanattan çok tarihin analogik bir kopyasını üretmenin yeni bir aracı olarak görülmesi kaçınılmazdır.

Birbiriyle yakından bağlantılı iki disiplin olan mimarlık ve fotoğrafçılık da zaman içinde önemli ölçüde gelişmiştir. On dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın icadından bu yana, inşa edilmiş dünyanın görsel temsili üzerindeki kontrole mimar ve fotoğrafçı arasında itiraz edilmiştir. Fotoğrafın binaları belgeleme açısından ve alt rolünden dolayı mimariye verdiği güven ile ortaya çıkan ilişki, mimarların fotoğrafla çağdaş bir mesaj iletmek veya çalışmalarını meşrulaştırmak için görüntüler oluşturmaya dönüşmüştür (Pelizzari ve Scrivano, 2011, s. 107).

Platon, sanatın bir tür taklit olduğuna inanır. Örneğin, bir ressam bir masa çizdiğinde üçüncü dereceden taklitçi veya simülatör olur ve asıl olan tek ve temel gerçekçi masa “fikri” hoşuna gitmez, çünkü hepsi bir

marangoz tarafından yapılmış birer tablodur. Bu bakımdan fotoğraf sanatı, bir şeyleri olduğu gibi sunmaktan çok görüldüğü gibi sunma sanatıdır. Çünkü masaya yandan, karşı ya da diğer taraftan bakıldığında masa değişmez ancak görünüm farklılaşır. Bir başka bakış açısı da, bir nesnenin algılanmasıyla beraber ona konulan etiketin, nesnenin kendisini oldukça güzel bir şekilde tanımlayabildiği yönündedir. Ancak bu oluşan etiketi tanımlama süreci için yardım alınan bir kaç kelime vardır; bunlardan biri fotoğraf ikincisi ise kitch'dir (Barthes, 1992, s. 82). Bundan dolayı fotoğrafı anlamak, sanat nesnesini bilmek açısından oldukça önemlidir.

Fotografik Düşünme Sistemi

Fotoğraflar hem bir bilinci var ederler hem de bilincimizi açığa çıkaran bir karşıtığa hizmet ederler. Bu noktada, imgeyi tasarlamada kapısı sonuna kadar açık olan bir ortam hazırlanır. Gerçeğin özgün bir bakışla tekrar şekillenebileceği düzeyde kışkırtıcı ve toplumlara ulaşan bir dil sistemi yaratması, göz önüne alınması gereken bir durumu işaret eder. Görsel düşünme sistemi de, sanatsal kavramın içeriğiyle var olur. Fotoğraf ile gerçekliğin mekansal boyutunda kazandığı biçim, bireysellik kazanmaya başlar. Kamera kayıttan çıkar ve soyutlama için bir alan sunmuş olur. Bu nedenle, fotografik gözlem ve kayda ek olarak, görüntüler de kavram ve formları netleştirilebilecek tanımlar oluşturmaktadır (Akın, 2018, s. 44).

Clarke'dan aktaran Akın' a göre; fotoğraf, birden fazla konuyu yansıtan pratik bir görüntüye işlenmiş tüm anlamın birlikteliğidir (Görsel 1). Tasarımla ilişkili olan anlam iktisadı, dikkatini yönelttiği dünyalara inşa edilmiştir. Lissitzky' nin görüntüleri, çoğunlukla bir yapı duygusu ortaya koyduğu için, dinamik ilişkilerle ve anlamlarla doludur. Lissitzky' nin ki bir eylem dünyasıdır. Görüntüleri, felsefesini yansıtan görsel bir tipoloji oluşturur (Clarke, 2017, s. 214-216).



Görsel 1. *El Lissitzky'ye ait bir fotoğraf örneği*

Erişim: 24.04.2021. <https://priskapasquer.art/el-lissitzky/>

Clarks'ın belirttiği gibi, Lissitzky'nin çalışması onun felsefesini yansıtan çok parçalı bir görsel okumayı içermektedir. Fotoğraf düşüncesi mantığında görsel tipolojiye dayalı imgelerle beslenen tasarımcılar, mimari tasarım, grafik tasarım, giyim tasarımı gibi tasarım alanının merkezinde yer almaktadır. Günümüzde herkesin kolaylıkla fotoğraf yayımlayabilmesi, görsel sanatın bir dalı olan fotoğrafın, tasarım faaliyetlerinde etkin bir şekilde var olmasına yol açmaktadır (Akın, 2018, s. 45).

Fotoğraf Sanatı adlı kitabın önsözünde Boubat, teknolojinin çok önemli olmadığını, fotoğrafçılığın formdaki farklı unsurlardan etkilendiğini ve bu nedenle yaratıcı yapay unsurların iyi makinelerle ilgisi olmadığını vurgulamaktadır. Ayrıca fotoğrafın sadece düğmeye basmak olmadığını; hiçbir işin yaratıcısına bağlı olmadığını savunarak desteklemektedir. Sanki tek bir makinenin tüm işi yapabileceğine inanılmaktadır ancak O'na göre, bir konuya bakıldığında, aynı makine ile fotoğraflara sayısız farklı anlamlar kazandırılmaktadır (Boubat, 1984, s. 7-8).

Moholy Nagy, fotoğrafçılığın yaratıcı yönlerini vurgulayan en eski kuramcılardan birisidir. 1925 yılında "fotoğraf çağdaş sanattır" diyerek fotoğrafçılar ve sanatçılar arasındaki tartışmanın, fotoğrafın sanat olup

olmadığı üzerinden yanlış bir biçimde değerlendirildiğini eklemiştir. Ek olarak da, teknolojik ilerlemenin getirdiği yeni optik yaratım biçimleri oluşturulmanın gereksiz olduğunu savunarak resmi fotoğrafla değiştirmeyeceğini ifade etmiştir. Ona göre eleştirilenler her zaman resmin değerinden başlar ama fotoğrafın kendisinin değeri dikkate alınmalıdır. Ancak bu şekilde yargılanabilir çünkü fotoğraf sadece görünenin bir yansıması değildir (Greenhill, 1992, s. 16).

Roland Barthes'a göre, fotoğrafın gerçek özünün onun noeması (düşünce içeriği) sayabiliriz. Fotoğrafta kastettiğimiz ne sanattır, ne de iletişim; Fotoğraf'ın temel kuralı olan gönderme' dir (Barthes, 1992, s. 93). Fotoğraf, kişiye özel bir bakış açısı sunarak, fotoğrafa bakan tasarımcıya fotoğrafı oluşturan kişinin bakış açısı hakkında bilgi verebilir ve aynı zamanda aynı fotoğraf kişi tarafından bireysel olarak okunabilir. Fotoğrafın içeriği farklı izleyiciler için değişik anlamlara gelebilir. Flusser (1983, s. 8) imgelerin “sembolik olmaktan çok çağrışımsal işaretlerden” oluştuğunu, dolayısıyla ilişkilendirilebileceğini ve açıklanabileceğini söylemiştir.

Örneğin, bir tasarımcı sadece bir mekanın dinamik kısmını yansıtarak mekanın diğer kısmını izleyicinin hayaline bırakmayı tercih etmektedir. O nedenle görüntülerin “ima eden” bu yapısı, izleyicilerine “bir uyarı, bir metin ya da algılamayı, yorumlamayı ve bireysel tercihleri tetikleyen bir temsil ortamı olarak hizmet etmektedir” (Schoreder, 2002, s. 5). Bu zengin içerikli yapı, fotoğraf çalışmalarının üretimi ve yaygınlaştırılmasının sağladığı pratik kolaylığın yanı sıra fotoğraf çalışmalarını tasarımcılar için etkili bir iletişim ve ilham kaynağı haline getirmektedir.

Fotoğraf ve Mimarinin Kesişimi

Tasarımda en önemli konu estetik oluşturmak ve kısa sürede bunu topluma ulaştırmaktır. Tasarım görsel bir uygulamadır ve tasarımcılar görsel farkındalığa sahip profesyoneller olarak nitelendirilebilir. Tasarımları için ilham kaynağı olarak görsel araçlardan yararlanmak, tasarımcılar arasında yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. (Eckert ve Stacey, 2000, s. 524; Westerman ve Kaur, 2007, s. 75). Çünkü keşfi ile fotoğraf, sadece dokümantasyon aracı değil, tanıklık etme yeteneği ile gelecek nesilleri de şekillendirmiştir.

Bunların yanı sıra, mimarlık ve fotoğraf arasındaki benzerlikler ve kesişimler bilgi verme amaçlıdır; ikisi de ayrı anlatım yöntemleri olmakla beraber, birlikte kullanıldıklarında alanlarına farklı anlamlar ve boyutlar kazanmaktadırlar. Bu nedenle tasarımcılar fikir, kavram, form ve doku arayışını zenginleştirmek ve yaratıcı süreci sağlamak için çeşitli kaynaklardan basılı ya da ekran tabanlı sabit veya hareketli görüntüleri

kullanmaktadırlar. Bu görüntüler tasarımcılara ürün tasarımı ve geliştirme sürecinin her aşaması için bir bilgi ve ilham kaynağı sağlar (Mougenot, Bouchard, Aoussat ve Westerman 2008, s. 333). Bu noktadan yola çıkarak; bir anlamda öncü mimarların çalışmaları, o yıllarda modern mimarinin kurgusal bir yansıması olmakla birlikte, tasarımın mimari ihtiyaçlardan ve yapım yöntemlerinden türetilmesi gerektiğini de açıkça göstermektedir (Sunar, 1975).

1850’ler fotoğraf için pek çok alan yaratmıştır. Bunlardan biri ticari ve endüstriyel alanlarda kullanımınıdır. Birçok fabrika ve şirket, fotoğrafa, ürünlerinde bir iz bırakmak için başvurmuştur. Bazı şirketler fotoğraflarını çalışmalarının reklamını yapmak için kullanmaya başlamışlardır. Gelişen endüstriler, çelik ve buharın yükselişi ile fotoğrafın şahit olduğu alanlar daha çok mimari ve endüstriyel mimari haline gelmiştir. Ülkemizde fotoğrafın yarattığı kullanım alanları incelendiğinde de, başta devlet tarafından tanıtım amaçlı hazırlanan albümler ve sergiler olmak üzere, fotoğrafın en çok fotoğrafik imgesinin konusu mimaridir. Fakat fotoğrafın modern mimarlığın “içselleştirilmesi” ve iç mekanla buluşması yönündeki eğilimler aynı zamanda çelişkili tepkilerin oluşmasına neden olmuştur. Çağdaş söylem yaratabilmek için bu yaklaşım, gerekli kültür ve bilgiyi sağladıktan sonra yaratılabilecek bir ayrıcalıktır ve karşılaştığımız her sanat dalı için geçerlidir.

Mimarlık ve fotoğraf ortaklığının tarihi, fotoğrafçılığı otomatik bir çizim olarak ya da inşa edilmiş dünyanın doğrudan bir baskısı olarak sorgulamaktadır. Aynı zamanda retoriği ve belirli bir iletişim için hazırlanmış bir görüntü olarak fotoğrafın ideolojisi gibi sayısız yönü ve nüansı hedef almaktadır. 1839 yılında fotoğrafın icadı kamuoyuna duyurulduğunda, tarihçiler ve fotoğrafçılar tarafından yapılan uzun bir coşkulu gözlemler dizisi küçük bir dagerreyotipi tutarken fiziksel olarak “orada olma” deneyimi hakkında bilgi vermiştir. Venedik sarayının veya bir pencerenin ayrıntılı cam bölmeleri sayılarak kişinin kendi evinde bir kağıt negatifi üzerine basılmıştır (Pelizzari ve Scrivano, 2011, s. 107).

Aslında, on dokuzuncu yüzyıl mimarlık fotoğrafçılığı, görünmeyen ama devam eden görüntü manipülasyonuna ve fiziki rötüşlarıyla karakterize edilseydi, bu düşünceler modernist uygulamaları daha radikal bir şekilde bilgilendirirdi. Beatriz Colomina ve Jean-Louis Cohen, L’Esprit Nouveau dergisinde de örneklendiği gibi, Le Corbusier’in teorilerini desteklemek ve anlamak için, fotoğraf üzerine çeşitliliği ve basılı medya üzerindeki etkili anlayışı hakkında “yeni bir üretim bağlamı olarak anlamak, şantiyeye paralel olarak var olmak” gibi yazılar yazmışlardır (Colomina, 2007, s. 15).

Fotoğrafın sembolik kullanımıyla ilgili benzer düşünceler Ludwig Mies van der Rohe için de geçerlidir. Mimarlar, Rohe'nin fotomontajladığı ve Berlin-Friedrichstrasse'yi inşa etmek için kopyalayıp yapıştırdığı bir cam gökdelenin fotografik reproduksiyonlarını, Adam Mağazası'nın gerçekçi ancak henüz gerçekleşmemiş olan grafik projeleri olarak kullanmışlardır. Mimarın çalışmasının veya imzasının fotoğrafın taklit özelliklerinden daha üstün olduğu manuel değişiklikler, mükemmel kamuffajlardan Mies'in görsel çeşitliliğine kadar değişmektedir. Modern fotoğrafçılığın bu simbiyotik tarihi, mimari fotoğrafın bir eleştirisi olarak ileri geri hareket halindedir. Fotoğrafın gerçeklikle kopukluğuna; özellikle Adolf Loos'un mekanik ve endüstriyel bir yeniden üretim olarak kullanmasıyla ve Walter Gropius'un Bauhaus fotoğrafçılığını savunurken, Konstantin Mel'nikov'un Konstrüktivist mimarisinin asimetrik planlarını iyi organize edilmiş bir fotografik açıklamaya dönüştürmesi örnek olarak verilmektedir. Modernizm tarihi boyunca, fotoğraf ve mimarlık, yeni projelerin yayımlanması ve tartışılmasıyla iç içe geçmiştir, ancak bu iki disiplinin işbirliği, yapının temsili ve gerçek deneyimi hakkında sorular oluşmasına neden olmuştur (Pelizzari ve Scrivano, 2011, s. 108).

Bu kısa notlardan ve mevcut literatürden; çoğunlukla mimarlık tarihçileri ve çağdaş sanat kuramcıları tarafından detaylandırılan mimarlık ve fotoğraf arasındaki ilişkiyle ilgili tartışmalar, birbiriyle bağlantılı ancak iki farklı yazarlığı gerektiren disiplinlerarası bir yaklaşımla, görsellerin üretim bağlamını dikkate alarak ve medya dağıtımını ile gerçekleşmektedir. John Ruskin, William Henry Fox Talbot ve geçmiş zamandaki diğer birçok gezgin ve tarihçi tarafından ifade edilen bu çarpıcı ifadeler, ana orkestratörün mesajı olarak ve mimarın konumuna ayrıcalık tanıyan çağdaş hesaplar olarak katmanlanmıştır (Pelizzari ve Scrivano, 2011, s. 108).

Édouard Baldus'un İkinci İmparatorluk fotoğraflarıyla ilgili ilgi çekici çalışmasında, Barry Bergdoll "fotoğrafçı mimar için isimsiz bir mevcudiyettir "ve" fotoğraf temsilin yazarı yerine binanın yazarı tarafından imzalanmıştır" demektedir. Dahası, görünüşte şeffaf olan bu kayıt, kesin bir gündeme neden olmaktadır. Bu tutum, yirminci yüzyılın başlarından bu yana, mimari tarih yazımı, anlatılarını nesnelere ve onların fotografik temsilleriyle özdeşleştirilene kadar uzun süre devam etmiştir.

Kısaca, mimarlık tarihçilerinin bakış açısından, fotoğrafla bu kritik karşılaşma, bir belge olarak değil, özel bir çizim türü olarak kodlanması gerektiğinden yapıların demokratik veya otoriter sunumu hakkında önemli sorular oluşturmuştur.

Günümüz mimari fotoğraf sanatçılarından Özer Kanburoğlu, mimari fotoğrafın amacını şu şekilde tanımlar: "Yapıları değişik amaç

ve yaklaşımlar doğrultusunda belli estetik değerlere göre fotoğraf karesine aktarmaktır.” (Kanburoğlu, Erişim: http://www.fotografya.gen.tr/issue-11/mimari_fotograf.html). Bu tanıma dayanarak mimari fotoğraf, yapıyı fotoğrafçının vurgulamak istediği özellikleri ortaya koyacak şekilde fotoğraflaması olarak özetlenebilir. Oysa Andre Bazin ve Hugh Gray (1960, s.4), “The Ontology of the Photographic Image” kitabında “Bütün sanatlar insanın varlığına dayanır, sadece fotoğrafçılık onun yokluğundan bir avantaj sağlar” diyerek tamamen farklı bir yaklaşım sunmaktadırlar.

Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne zaman ve uzaydan soyutlanmıştır. Bu artık yeniden üretim olmaktan çok modelin kendisidir. Mekanik bir oluşum olan bu sanat bize kesinlikle sonsuzluk yaratmaz. Onun yaptığı sadece zamanı mumyalamaktır. Böylelikle çürümeye karşı koyar (Bazin ve Gray, 1960, s.4).

Dünya’da Fotoğraf arayışları

Fotoğraf genellikle insanların birbirleriyle etkileşime geçmelerine, araştırmalarına, öğrenmelerine, düşüncelerine, mutlu etmelerine kısaca yaratmalarına olanak sağlamıştır. Bize yeni bir görme alışkanlığı kazandırmıştır ve özellikle 1920’lerde ve 1930’larda olmak üzere dünyanın birçok yerinde yaratıcı bir keşif dönemini başlattığı bir gerçektir. Amerika Birleşik Devletleri’nde “doğrudan fotoğraf” olarak adlandırılan Straight Photography, Rusya’da Konstrüktivizm’in benimsediği fotoğraf türü ve Almanya’daki Yeni- Nesnelciliğe bağlı olarak gelişen yeni bir fotoğraf anlayışı eğilimi yaratmıştır. Tüm bu hareketler, daha öncesinde dünyayı göz hizasında algılayan resmin geleneksel yatay perspektifini kırmıştır. Kameranın konumu göz hizasından farklı bir yerde konumlandırılması ve kameranın eğilme hareketi yeni bir dünya görüşü sunulmasına olanak sağlamaktadır (Tuncer, 2018, s.26).

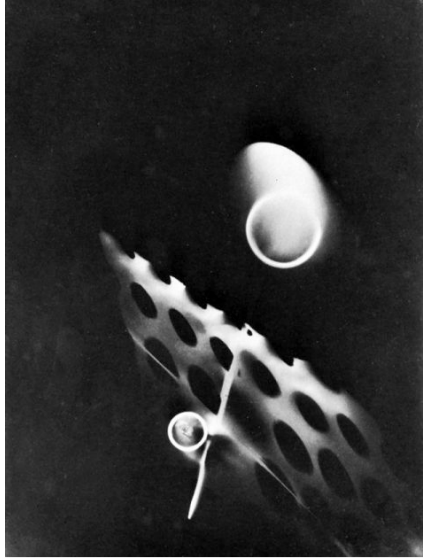
Buna ek olarak, kentleşme, sanayileşme ve modernleşme ile aynı zamanda “popüler kültür” kavramı oluşmuştur. Fotoğrafın sanatsal ve ulusal yönleri sorgulanmaya başlanmıştır. Bu dönemde bir dizi fotoğraf albümü yayınlanmıştır. Gençler ve akademisyenler, bu dönemin itici gücü olan fotoğrafa eğilimlerini açıkça ortaya koymuşlardır. Tarım ve ticaret de bu dönemde oldukça gelişmiştir. Demir üretiminin artmasından sonra, soğuk malzeme ve duruşu olan metal malzeme kullanımı, tasarımların da daha modernleşmesini sağlamıştır.

Ülkemizde de Cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda aydınlarımız fotoğrafın gücünü ve cazibesini yakalamışlardır. Sonrasında da teşvik görevlerini yerine getirerek hayatın her kesiminde ilgisini korumayı başarmışlardır. Bunun yanı sıra fotoğrafın akademik düzeye taşınmasıyla, fotoğrafta bilgi ve görgü düzeyinin, teknik ve estetik boyutu giderek yükselmiştir. Bu dönemde fotoğrafın farklı yönlerine yönelen

fotoğrafçılar, performanslar ve sergiler aracılığıyla yeni bir tartışma ortamı yaratmışlardır. Sanatsal ve ulusal fotoğrafçılık düzeyi ilk kez sorgulanmıştır. Bu dönemde albümler sürekli yayınlanmaya başlamıştır. Fotoğrafik eğilimlerini açıkça gösteren genç ve akademik personel, bu dönemin itici gücü olmuştur. Türk fotoğrafçılığında 1980'ler, deneysel eğilimlerin geniş kitlelerce kabul gördüğü bir dönemdir. Ahmet Öner Gezgin, Mustafa Kocabaşı, Nuri Bilge Ceylan, Merih Akoğul ve Kamil Fırat ilginç eserleriyle ünlenmiş isimler olarak listelenmektedir. Nevzat Çakır, Mehmet Kısmet ve arkadaşlarının kurduğu FOG Group bu dönemde belgesel bir tavırla çalışarak bu alandaki en güzel örnek olmuşlardır. Fakat, birçok bilim insanı tarafından önerilen tarihler dışında, bu süreçlerin içeriği hakkında çok az araştırma bulunmaktadır (Gümrükçü. <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/cengiz.html>).

Bauhaus Ekolünde Fotoğraf

Bauhaus okulunun fotoğraf çalışmaları modern mimarinin öncüleri olarak kabul edilir. Tanıtım ve endüstriyel fotoğrafın başlangıcı olarak akımın temsilcileri onu “sanatsal fotoğraftan çok belgeleyici fotoğraf” olarak tanımlamaktadırlar (Gözke, 2002). Bauhaus dönemine ait fotoğraflara bakıldığında, hareketin mimariye, tekstile, seramiklere, mobilyalara ve resimlere yansıyan özelliklerini; farklı açılardan, ışık kullanımı, perspektif ve yansıma ifadelerle sunarak gösterdikleri görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. *Lazslo Moholy-Nagy'nin konstrüktivist yaklaşımına çektiği bir fotoğraf.*
İfsak Blog. Erişim: 24.04.2021. <https://www.ifsakblog.org/bauhaus-ve-fotograf/>

Bauhaus fotoğrafçılarının geleneksel olamayan kompozisyonları ve açıları bu tarz fotoğrafları ilk kez gördüğümüzü düşündürmektedir. Ancak, bazı insanlar bu fotoğrafların “saçma, anlamsız ve monoton” olduğunu düşünmektedirler. Fotoğrafçı Haluk Çobanoğlu, Bauhaus üyelerini Rönesans halkına benzeterek şunları söylemiştir: “Çoğu mimar, tasarımcı veya fotoğrafçı ve fotoğrafçılığa yeni boyutlar ekleyerek fotoğraf sanatını el sanatları ile birleştirildi.” (Gözke, 2002).

Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte dışlanmalarının ardından Bauhaus üyeleri, Avrupalı fütüristlerden ve Rus avangartlarından etkilenmişlerdir. Özellikle Rus Devrimi'nin ve sanatçıların etkisi büyük olmuştur. Bauhaus temsilcileri bu süreçten sonra Amerika'ya göç ederek tanıtım fotoğrafçısı olarak çalışmaya devam etmişlerdir. Ayrıca Bauhaus temsilcilerinin dönemin üretim anlayışıyla bağlarının geliştiğini düşünen Çobanoğlu; Bauhaus sanatçıların, dönemin teknolojik gelişiminden ve onunla üretilen eserlerden etkilendiklerini belirtmiştir. Bu akımdan yola çıkan tanıtım fotoğrafçılığı ve endüstriyel fotoğrafçılık da, malların pazarlanması için üretilen kataloglar ve satılık endüstriyel ürünler ile ortaya çıkmıştır (Gözke, 2002).

Bunların yanı sıra Çobanoğlu, iki dünya savaşı arasındaki görkemli sanat döneminde Bauhaus temsilcilerinin “üsluba” büyük önem verdiklerini ve fotoğrafa yeni bakış açıları getirdiklerini şu sözleriyle belirtmiştir;

Ofset matbaa ve baskı çeşitlerinin ilerlememesinden dolayı bu dönemde fotojurnalizm henüz gelişmemiştir. Fotoğraf, sadece sanatsal bir nesne olarak üretiliyordu. Bauhaus üyeleri üçüncü bir yol açtılar. ‘Bu iş bir zanaat, yani ustalık olarak, üretimin yanında yer alabilir, ona yol açabilir’ dediler. O güne kadar sanatsal olan tartışmaları başka bir boyuta taşıdılar (Gözke, 2002).

1920’lerde, Sovyet Rusya’nın Konstrüktivistleri, yeni bir sosyal düzen başlatmak için yeni bir sanat formu benimseme ihtiyacını vurgulamışlardır. Konstrüktivizm, geçmiş ve geleneksel değerlerle tüm bağlantıları koparmak üzere endüstriyel malzemelerin güzelleşmesini, mühendislik estetiğini ve bu teknolojilerin söylemini benimsemiştir. İlk olarak Vladimir Tatlin önderliğinde mimaride ortaya çıkmıştır, aslında tasarlanacak bazı tasarımlar yaratmışlardır ancak hiçbiri uygulanmamıştır. Fakat sonuçta Rodchenko’nun sanatsal çıktısında en önemli rolü oynayan fotoğraf olmuştur. Fotomontaj ve metin kullanımı yoluyla yeni bir kimlik geliştirmiştir artık sadece “sanatçı” değil, aynı zamanda dinamik, sanatsal bir “mühendis” olmuştur (Love, 2021).

Konstrüktivist sanatçılar da propaganda aracı olarak posterler, tipografi ve kitaplar gibi kitle iletişim araçlarına ilgi duydukları için fotoğrafla ilgilenmektedirler. Yeni bir grafik dili yaratmak için fotoğrafın tüm mekanik olanaklarını kullanmak istemişlerdir (Tuncer, 2018, s. 26). Örneğin, Sovyet devriminin ünlü fotoğrafçısı Rodchenko'nun fotoğrafları veya Eisenstein'in filmleri, Bauhaus hareketinin fotoğrafik görüşünü net ve kesin hale getirmiştir. Dönemin etkilendiği Rodchenko'nun göz hizasında çekilmiş, tek kaçışlı perspektif düzlemini yansıtan fotoğraf anlayışının da (Görsel 3), Erich Mendelsohn'ın fotoğrafları gibi, tamamen sarstığı ortadadır (<https://cekimdenonrahayat.wordpress.com>).



Görsel 3. Rodchenko'nun çektiği tek kaçışlı perspektif fotoğraflarına bir örnek
Pinterest. Erişim: 11.09.2020. <https://terricranstoun.weebly.com/exam.html>

Konstrüktivizmin ideallerini gerçekleştirmeye kendini adanmış Alexander Rodchenko'nun posterleri, foto-montajları ve fotoğrafları öne çıkmaktadır. Başka bir Konstrüktivist film yapımcısı Dziga Vertov'un dünyaya yeni bir bakış açısı sunma çabasından etkilenen Rodchenko, bu pratiği en radikal şekilde sürdürmüştür. Göz hizasında dik duran ve

düz görünen geleneksel kamera kullanmayı şiddetle reddetmektedir. Rodchenko 1928 yılında yazdığı “Çağdaş Fotoğrafın Yolu” manifestosunda; insanlara ideal bir eğitim vermek için her gün onlara tanıdık nesnelerin beklenmedik bakışlarla ve beklenmedik durumlarla gösterilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca O’na göre nesnenin tam bir izlenimine sahip olmak için yeni nesneler farklı yönlerden tasvir edilmelidir (Tuncer, 2018, s. 26).

Bazen kamerayı balkondan aşağı doğru indirmesi ve alttan üste bazı çerçeveler koyması, klasik bir fotoğrafın düzleminde görmeye alıştığımız paralel görüntülerden farklı olarak, birbirini kesen çarpılar ve perspektifi kıran çizgilerle fotoğrafa hakim olması onu farklı kılan durumlardır (Vargı, 2010). Rodchenko fotoğraf hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir;

Fotoğrafta eski bir bakış açısı var. Yerde ayakta duran bir kişinin ufuk çizgisine doğru bakması, benim deyimimle göbek fotoğrafları... Ben bu bakış açısıyla, benim gibi yeni fotoğraf için çalışan meslektaşlarımla birlikte savaşıcağım. Günümüzün en ilginç açı çekimleri aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağıya olanıdır (Newhall, 1982, s. 201 aktaran Vargı, 2010).

Rodchenko’nun diğer sanatçılar gibi yaşadığı ve yaşadığı dönemin siyasi ve kültürel ortamına yön verdiğine şüphe yoktur. Fotoğrafçılığa getirdiği farklı bakış açıları, tıpkı fotoğrafları gibi klasik bakış açısını, 20. yüzyılın modern fotoğrafçılığını işaret ediyordu (Vargı, 2010). O, bakış açısını çok beklenmedik bir açıdan kullandığı için fotoğrafları çok benzersiz olarak değerlendiriliyordu. Pek çok açıdan ve farklı bakış açılarından bakıldığında işlerin daha ilginç olacağına inanıyordu. Bauhaus’un etkilendiği sanatçı kendi döneminden etkilenmiş olduğu kültür tarihini dinamik bir şekilde fotoğraflarında kullanmaktan çekinmemiştir. Bu sayede fotoğraflayan gözün görmekten kaçtığı, ya da hapsolmuşluğun koşulu değişmiştir (Vargı, 2010).

Kısaca mevcuttaki modern akımın amacı iletişim kopukluğunun giderilmesidir. Örneğin, modern mimarinin öncülerinden Gropius Bauhaus’ta; mimariyi endüstriyel üretimin gelişimi ile ilişkilendirme çabalarına; Le Corbusier, Marsilya’da bir apartman binası planlayarak, tahmine veya prosedüre dayalı yöntemlerle kentsel yaşamı kontrol edebilecek sosyal ve ekonomik kalkınma çözümleri bulmaya çalışmıştır.

Le Corbusier Fotoğrafçılığı ve Türk Mimarlarına Etkisi

Mimari mekanı temsil etmek için çizimler, üç boyutlu modeller ve bu kullanıma ek olarak, mekanın açıklanmasında fotoğrafın rolü inkar

edilemez. Fotoğraf bir düşünme biçimidir, güzel nesnelere fotoğraflarda rahatsız edici ya da ifadesiz görünebilirler ancak fotoğraflar üzerinde yapılan değişiklikler yeni çalışmalarına ilham kaynağı olabilmektedir. Bu durum öznenin görmek veya sergilemek istediği yapıya göre değişir (Aşkın, 2016). Bu anlamda, modern mimarinin kurucularından Le Corbusier, çalışmalarına eskizlerle başlamıştır ve binaları geleceğe dair görüşlerini yansıtan fotoğraflar çekerek ifade etmiştir (Aşkın, 2016). Birçok mimar ve fotoğrafçı Le Corbusier'in, mekanın fotoğraf aracılığıyla ifadesini fark ederek aynı yapıları kendi objektiflerine farklı zamanlarda yansıtmışlardır (Aşkın, 2016).



Görsel 4. *Le Corbusier. Schwob Villa*
(Yıldırım ve Allmer, 2012, s. 77)

Le Corbusier'in fotoğrafçı yönünü inceleyen pek çok kişi vardır. Ülkemizde bu kişilerden biri mimari fotoğraf sanatçısı Cemal Emden'dir. Cemal Emden'in çektiği fotoğraflar aslında Le Corbusier'in fotoğraf anlayışını yansıtmaktadır. Yapıyı kompozisyon yoluyla çevreden izole edilmiş ideal bir düzlem olarak göstermek istemiştir. Aynı şekilde, Le Corbusier, binalarının görsellerinde onu rahatsız eden kısımlarını spreyleyerek basitleştirmiştir. Örneğin; Schwob Villa'da (Görsel 4), etraftaki karmaşıklık yaratabilecek her şeyi temizleyerek nesnenin keskin şeklini ortaya çıkarmıştır.



Görsel 5. *Le Corbusier. Planeix Evi*

The Modern House. Erişim: 11.09.2020. <https://www.themodernhouse.com/journal/whats-on-the-market-le-corbusiers-maison-planeix-paris/>

Mimar Atilla Yücel'in Le Corbusier'in Planeix House (Görsel 5) üzerine yazdığı "Simetri-Asimetrik Yansıma" başlıklı metinde; fotoğrafın yapıyı bir yüzey bileşeni olarak idealleştirse de, çevrede farklılaşan ölçeğine göre ortadan kaldırdığını savunmaktadır. Bunu da fotoğrafın büyüğü ve aynı zamanda fotoğrafçının yaratıcı alanının bir deformasyonu olarak görmektedir (Aşkın, 2016).

Atilla Yücel'in bu anlatımı ile fotoğrafın izleyiciye seçim hakkı vermediği çıkarımını yapan Aşkın (2016), bu örnekten yola çıkarak, Atilla Yücel'in bu yazıda da belirttiği gibi, farklı fotoğrafçıların aynı kareyi çekmesiyle ortaya çıkan çalışmalarındaki farklılıkları, çeşitli mesafelerden mekanı farklı algılamanın mümkün olduğunu ifade etmiştir. Farklı mesafelerden elde edilen bir başka kare, düzlemsel etkileri olduğu kadar üç boyutlu etkileri de algılayabilmektedir. Ayrıca, Le Corbusier'i tanımadan sergiye katılan herkes, metni okuyarak bambaşka fotoğraflar hayal edebilirler.

Roland Barthes, “Fotoğraf tartışılmaz bir fenomen olarak kabul edilir. Belli bir kompozisyona göre oluşturulmuş ve düzenlenmiş bir nesnedir” diye vurgulayarak, fotoğrafın perspektiften başlayıp göz atılmasına izin vermediğini dile getirmiştir (Aşkın, 2016). Öte yandan verilerin ışığında, Le Corbusier’in kendi fotografik macerasını yarattığını ve inşa edilen nesnelere değiştirerek yeniden üretmeyi tercih ettiğini söyleyebiliriz. O, bunu üretim sürecinin bir parçası haline getirmiştir. Başka bir deyişle Le Corbusier “fotoğrafın özü birikimden çok seçimdir.” diyerek fotoğrafçının aslında kadraj seçimini yansıttığını ifade etmiştir. Dolayısıyla mekana objektif bir bakış açısıyla bakmadığımız için gördüğümüz fotoğrafları bir mekan deneyimi olarak da değerlendiremiyoruz (Aşkın, 2016).

Sonuç

Fotoğrafi transkripsiyon aracı olarak görmek, fotoğrafın sanat olarak tanımlanmasının önündeki en büyük engellerden biridir. Aynı zamanda çeşitli müdahalelerle fotoğrafı resme dönüştürme girişimleri, modernizmin sanat disiplinlerindeki ayırt edici özellikleriyle tutarlı değildir. Ama yine de fotoğrafın kendine özgü bir özelliği olan transkripsiyon yöntemini kendi özerk alanını oluşturması için kullandığını görmekteyiz. Eserlerin fotografik temsilleri ve inşa edilmiş alanlar, değişen ideolojileri ve politikaları yansıtmının yanı sıra gelişen kültürel ve profesyonel ajandalardır. Yapıların fotografik yüzeylere aktarımı çoğu zaman çelişkili bir bağlantıyla, sorunun karmaşıklığı üzerine bir yansıma önermektedir. Kısaca bu çalışmada, bu dinamiğe ışık tutan farklı durumlara ve etkileşim biçimlerine bir yelpaze sunarak, mekana bakış açımızı bir tarihsel süreç içinde, farklı dönemlerde nasıl değiştiğini fotoğraf üzerinden okumak amaçlanmıştır.

Tüm bu gözlem ve tartışmaların ışığında bu çalışmanın cevap aradığı nokta, fotoğrafın mimariyi değerlendirme ve geliştirme için nasıl daha verimli kullanılabileceğini sorgulayarak günümüzdeki fotoğraf enflasyonundan mimari algı, değerlendirme ve geliştirme anlamında nasıl faydalanılabileceğini tartışmak ve bunu belirlenen dönemler üzerinden değerlendirmektir. Bu belgeler üzerinden ana akım tarih anlatılarındaki yüzeysel bakış derinleştirilebilir ve sürece ilişkin daha nesnel bir okuma gerçekleştirilir. Ayrıca hem fotoğraf mimarlık simbiyozuna hem de tarih yazımına ilişkin yeni çalışmalar başlatılabilir.

Ülkemiz için yapılacak bir çıkarımla, Türk fotoğrafında, özellikle mimari fotoğraf araştırmalarını incelerken, son dönem çalışmalarda kişisel üslup dışında sistematik bir yapısal araştırma olmadığı elde edilmiştir. Bu çalışmalar, herhangi bir amaçla üretim öncesi yapılan siyasi tespitler olarak tanımlanmamakta, ancak genellikle Türkiye’de çekilmiş fotoğraflar olarak tanımlanmaktadır.

Son olarak, fotoğraf çekmenin, bütün dünyayı görüntü seçkileri şeklinde kafamızın içine sığdırabileceğimiz duygusunu kazandırdığına dikkat çekmek gerekmektedir.

Kaynakça

- Akın, Akiner. (2018). *Yeni İletişim Ortamlarının Etkisiyle, Tasarım Sürecinde Fotoğraf Sanatının Rolü*. Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Aşkın, Damla. (2016). *Le Corbusier Yansımaları*. Erişim: 18.09.2020.
<https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2016/03/20/le-corbusier-yansimalari/>
- Barthes, Roland. (1992). *Camera Lucida-Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Ankara: Altıkırkbeş Yayınları.
- Bazin, A., ve Gray, H. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13 (4), s. 4-9.
- Boubat, Edouard. (1984). *Fotoğraf Sanatı*. Çev: M. Nejat Özcan, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Clarke, Graham. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*. İstanbul:İnkılap Yayın Evi.
- Colomina, Beatriz. (2007). Introduction: On Architecture, Production and Reproduction. *Architectureproduction*. New York: Princeton Architectural Press, s. 15–16.
- Çekimden Sonra Hayat. Erişim: 25.04.2021.<https://cekimdenonrahayat.wordpress.com>
- Eckert, M. ve Stacey, M. (2000). Sources of Inspiration: A Language of Design. *Design Studies*. 21, s. 523–538.
- Flusser, Vilem. (1983). *Towards a Philosophy of Photography*. U.K: Reaktion Books.
- Gözke, Özge. (2002). *Bauhaus: Fotoğraf ve Zanaatın Buluşması*. 18.09.2020. Erişim:
<http://bianet.org/bianet/print/9976-bauhaus-fotograf-ve-zanaatin-bulusmasi>
- Greenhill, Eilean. (1992). *Museums And The Interpretation Of Visual Culture*. UK: Routledge.
- Gümrükçü, Cengiz Oğuz. *Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığımızın Gelişimi*. Erişim: 24.04.2021. <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/cengiz.html>
- Kanburoğlu, Özer. Mimari Fotoğraf. *Fotografya*, 11. Erişim: 19.09.2020.
http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-11/mimari_fotograf.html
- Love, Rick. Erişim: 24.04.2021. <https://tr.yourtripagent.com/alexander-rodchenko-russia-s-pioneering-modernist-artist-6869> rick love 2021

- Mougenot, C., Bouchard, C., Aoussat, A. ve Westerman, S. (2008). Inspiration, Images and Design: An Investigation of Designers' Information Gathering Strategies. *Journal of Design Research*, 7(4), s. 331–351.
- Newhall, Beaumont. (1982). *Photography and the Book*. California: Kultura.
- Pelizzari, M., A. ve Scrivano, P. (2011) Intersection of Photography and Architecture, *Visual Resources*, 27:2, 107-112, DOI:10.1080/01973762.2011.568142
- Schroeder, Jonathan. (2002). *Visual Consumption*. England: Psychology Press.
- Sunar, Şevket. (1975). Mimarlıkta Bilgilenme Gereği. *Arkitekt*, 359, s. 130-132.
- Tuncer, Egemen. (2018). *60'lardan Günümüze Minimalizm Bağlamında Fotoğraf Sanatı*. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Vargı, Elif. (2010). *Alexander Rodchenko*. Erişim: 19.09.2020. <https://cekimdenonrahayat.wordpress.com/2010/11/18/alexander-rodchenko-elif-vargi/>
- Westerman, S.J. ve Kaur, S. (2007). Supporting creative Product/Commercial Design with Computer-Based Image Retrieval. *Proceedings of the ECCE 2007 Conference*.
- Yıldırım, E. ve Allmer, A. (2012). Le Corbusier Mimarlığı Ve Onun Fotografik Temsili: Foto-Mekan, Foto-Hikaye, Foto-Duvar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(9), 69-86.

Bölüm 7

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE BATERİ KULLANIMI VE ÇALIM YAKLAŞIMLARI¹

Kaan YOL²
Turan SAĞER³

1 Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde devam etmekte olan 'Türkiye'deki Halk Müziği Orkestralarında Bateria Çalım Yaklaşımları' başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

2 Yüksek Lisans, Yıldız Teknik Üniversitesi, kaanyol5@gmail.com

3 Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, trnsager@gmail.com

1. GİRİŞ

Baterinin bir multi perküsyon seti olarak ortaya çıkmasını sağlayan buluşların başında bas davul pedalı gelmektedir ve baterinin tarihsel gelişim sürecindeki en önemli kilometre taşının bu buluş olduğunu söylemek mümkündür. 19. yüzyılın ikinci yarısında ilk denemeleri yapılan bu icadın öncesinde, askeri bandolarda ve New Orleans orkestralarında davullar, trampetler ve ziller farklı kişiler tarafından çalınmaktaydı. Bu kişilerden oluşan perküsyon takımı tarafından icra edilen ritmik kompozisyonların, bas davul pedalının icadından sonra bir kişi tarafından icra edilebilmesi mümkün olmuştur. Bu pedal, bir icracının hem ayağıyla bas davulu hem de elleriyle zil ve trampeti bir bütün olarak çalabilmesine imkân vermiştir. Üç uzvu farklı enstrümanlarda eş zamanlı ya da birbirinden bağımsız olarak kullanabilme olanağı, bir kişinin üç hatlı ritmik kurgular yapabilmesini sağlamıştır. Akabinde ses skalasını genişletmeye yönelik eklemeler yapılmış ve bas davul bu eklemeler için uygun bir zemin olarak kullanılmıştır. Bir metal konsol yardımıyla ‘Chinese toms’, tahta blok ve ‘cowbell’ gibi küçük vurmali çalgılar bas davulun üzerine yerleştirilmiş ve ortaya çıkan bu davul setine ‘trap set’ denilmiştir. ‘Trap’, İngilizce’de mekanizma anlamına gelen ‘contraption’ kelimesinin kısaltması olarak kullanılmıştır (Nicholls, 2008, 15). Günümüzde ‘trap set’ teriminin yerine İngilizce’de ‘drum set’ veya ‘drum kit’ terimleri, Fransızca’da ise vurmak veya dövmek anlamına gelen ‘batterie’ sözcüğünden türemiş olan ‘batterie’ terimi kullanılmaktadır. Türkçe’de kullanılan ‘davul seti’ ve ‘davul kiti’ terimleri İngilizce’den, ‘bateri’ terimi ise Fransızca’dan gelmektedir. Bu çalışmada bateri teriminin yanı sıra ‘davul’ ve ‘davul seti’ terimleri de kullanılmış, bu enstrümanı çalan kişiler için ise hem ‘baterist’ ve hem de ‘davulcu’ terimleri tercih edilmiştir. Anlam karışıklığını önlemek amacıyla, Geleneksel Türk Halk Müziği’nde kullanılan davul için ‘asma davul’, bu davulu çalan kişiler için ise ‘asma davulcu’ terimleri kullanılmıştır.

Baterinin gelişiminde bir dönüm noktası olan bas davul pedalının yapımına ilişkin ilk çalışmalar 19. yüzyılın ortalarına dayanmaktadır. İlk bas davul pedalının, İngiliz bir enstrüman üreticisi olan Cornelius Ward tarafından 1850’den önce üretildiği belgelenmiştir (Nichols, 2012, 11). Bu pedal bir davul setinde kullanılması için yapılmamış olup, Joseph Richardson tarafından üretilen ve ‘lithophone’ adıyla bilinen perküsyonun yanında bir bas davul çalmak için, Richardson Ailesi’nin oluşturduğu müzik topluluğu tarafından kullanılmıştır. Dönemin orkestralarında pedalın bu şekilde kullanımına dair başka bir kayıt bulunmamaktadır (Blades, 2005, 473).

19. yüzyılın ikinci yarısında pedal tasarımı ile ilgili çalışmalar devam etmiştir. 1887 yılında George R. Olney, ‘overhanging’ tabir edilen, tokmağı bas davulun üzerinden sarkan pedalı tasarlamış ve patentini

almıştır (Avanti, 2013, 484). Bu pedalın mekanizmasında ‘clanger’ adı verilen bir çıkıntı bulunmakta ve bas davulun kasnağına takılı olan zili, bas davul ile eş zamanlı olarak çalabilme imkanı sağlamaktadır. ‘Clanger’, yönü değiştirilebilen bir parça olarak tasarlanmıştı ve sadece bas davul sesi alınmak istendiğinde bu parça devre dışı bırakılabilmekteydi. Bateri çalma tekniklerinde kökten bir değişikliğe sebep olan ve modern bas davul pedalları için bir prototip olan pedal ise 1909 yılında William F. Ludwig tarafından üretilmiş ve patenti alınmıştır (Avanti, 2013, 487).

Clanger eklentili bas davul pedalları, davulculara yeni çalım yöntemleri geliştirme fırsatı verdiği için önemli bir gelişmedir. Ancak bu aletlerle bas davul ve zil hep aynı anda çalınmak durumundaydı. İlerleyen dönemlerde bu iki perküsyonu birbirinden ayıracak ve davulcuların bas davul pedalında kullanmadıkları diğer ayakları ile zil çalabilmelerini sağlayacak mekanizmalar icat edilmiştir. Modern ‘hi-hat’ mekanizmasının kısa boylu bir versiyonu olan ve ‘low boy’ adı verilen pedal, Vic Bernton tarafından tasarlanmış ve Walberg and Auge Şirketi tarafından üretilmiştir. Walberg and Auge Şirketi 1927 yılında bu tasarımı geliştirip zilleri trampet seviyesine yükseltmiş ve günümüzdeki ‘hi-hat’ mekanizmalarına en benzer tasarımı üretmiştir (Nichols, 2012, 14). Zil pedalları ile birlikte davul seti artık dört uzuv ile çalınabilir hale gelmiştir. Başlarda ‘kick’ pedalı ile birlikte zamanı tutmak için kullanılan ‘hi-hat’, ilerleyen dönemlerde gelişen çalım yöntemleri ile baterinin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

1930’lu yıllarda davul setindeki önemli gelişme ‘tom-tom’lar olmuştur. Davulcular, bu gelişmeden önce trap setlerde bas davulun üzerine yerleştirilen ‘Chinese-tom’ları kullanıyorlardı. Akortlanması zor olan ‘Chinese-tom’ların yerini ilk önce sadece üst derileri akortlanabilen, daha sonra hem üst hem de alt derileri akort edilebilen yeni ‘tom-tom’lar almaya başlamıştır (Hartigan, 2019). Bir mekanizma ile yine bas davula entegre edilen bu davullar ile birlikte davul çalma yöntemleri ve davulun orkestralardaki konumu gelişmeye devam etmiştir. Zamanı tutma ve eşlik görevinin yanı sıra davulcular artık solo bölümler çalarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Özellikle ‘tom-tom’ları kullanarak solo çalma konusunda bu yılların en önemli ismi Amerikalı baterist Gene Krupa olmuştur.

Caz müziğinin ‘Bebop’ dönemine denk gelen 1940’lı yıllarda orkestraların küçülmesi ve parça sürelerinin uzaması, davulcuların daha geniş ifade alanları bulmalarını sağlamıştır. Enstrümanda virtüözitenin ön planda olduğu ve parçaların tempolarının hızlandığı bu dönemde, ‘ride’ zili temel ritmik yürüyüşün çalındığı enstrüman olarak önem kazanmıştır (Kılıçoğlu, 2018, 5). Bas davulların boyutları küçülmüş, ‘ride’ zillerinin boyutları ise büyümüştür. Müzikte tempoyu ve zamanı belirten sabit vuruşlar, bas davul yerine hihat pedalı ile çalınmaya başlanmıştır. ‘Bebop’

dönemi davulcularının kullandığı davul setleri; bas davul, trampet, iki adet ‘tom-tom’ ile ‘hi-hat’, ‘crash’ ve ‘ride’ zillerinden oluşmaktaydı. Bu kurulum günümüzde de hala birçok baterist tarafından tercih edilmektedir. İlerleyen yıllarda ortaya çıkan yeni müzik türlerinin ve akımlarının ihtiyaçları doğrultusunda, ‘tom-tom’ ve zil sayıları çoğaltılarak, genişletilmiş davul setleri de kullanılmaya başlanmıştır.

1.1. Baterinin Türkiye’ye Girişi

I. Dünya Savaşı’nın bitmesinin ardından başlayan mütareke döneminde İstanbul’a gelen Avrupalı ve Amerikalı müzisyenler aracılığıyla müzikal anlamda bir kültür transferi gerçekleşmiştir. 1920’lerin başından itibaren, erken dönem caz stilleri (ragtime) ve tango, samba, vals gibi dans müzikleri çalan, yerli ve yabancı müzisyenlerden oluşan orkestralar İstanbul sahnelerinde görülmeye başlamıştır.

Mütareke döneminde ve Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra caz ve dans müziklerinin çalındığı eğlence mekanlarının sahibi olan Frederick Bruce Thomas, bu türlerdeki müziklerin çalınmasına uygun ortam sağlamış ve vefatının ardından Amerikan gazetelerinde ‘Konstantinapolis’in Caz Sultanı’ olarak anılmış bir isim olarak önem arz etmektedir. Daha önce Rusya’ya göç etmiş ve Moskova’da orkestraların sahne aldığı eğlence mekanları açmış olan Mississippi doğumlu siyahi Amerikalı Thomas, 1919’un Nisan ayında Bolşevik Devrimi’nden kaçıp İstanbul’a gelmiştir. Aynı yılın Haziran ayında Şişli’de orkestraların ve dansçıların sahne aldığı, ‘Kulüp Stella’ olarak da bilinen, ‘Anglo-Amerikan Garden Villa’ ve 1920’de ‘The Royal Dancing Club’ isimli eğlence mekanlarını açmıştır. 1921 yılında ise, ilerleyen yıllarda ‘Maksim Gazinosu’ olarak anılacak olan, ‘Maxim’i açmıştır. Thomas, Maxim’de sahne alacak olan ‘Shimmie Orkestrası’nı yönetmesi için, davulcu Harry A. Carter’ı işe almıştır. (Alexandrov, 2015). Carter, kaynaklarda ulaşılabilen en eski davulculardan birisi olması nedeniyle tarihsel olarak önemli bir noktada bulunmaktadır. Sonraki yıllarda Maxim’de sahneye çıkan bir diğer davulcu ise, ‘7 Palm Beach’ isimli orkestranın 1925 yılındaki kadrosunda bulunan, Creighton Thompson’dır (Miller, 2005, 188’den aktaran Uyar, Karahasanoğlu, 2016, 131). Fikret Adil (1990), İstanbul’un gördüğü ilk gerçek caz orkestrasının 7 Palm Beach olduğunu, bölgedeki yerel müzisyenlerin cazın anlamını ve temposunu bu orkestradan öğrendiğini ifade etmiştir.

Araştırmanın konusu olan halk müziği ve bateri ilişkisi bağlamında önem arz eden önemli bir performans da yine Maxim’de gerçekleşmiştir. Halk müziği icracısı Tamburacı Osman Pehlivan’ın zeybek kostümü giyerek bağlaması ile Maksim sahnesinde bir koşma çalması ve icrasını bitirdikten sonra orkestranın çaldığı bir zeybek havasında zeybek

oyunu oynaması, belki de bateri ile halk müziği karşılaşmalarının ilk örneklerinden sayılabilecek bir performanstır (Adil, 1990, 29).

Baterinin Türkiye’ye gelişi ve icra alanları başlarda İstanbul merkezli olsa da 1930’lu yıllarda Anadolu’nun farklı şehirlerinde kurulan ve ‘cazband’ veya ‘cazbant’ tabir edilen orkestralarda da bateriler yer almaya başlamıştır. Bateri ile birlikte saksofon, trompet ve trombon gibi bakır nefeslilerin de yer aldığı bu orkestraların hedefi yalnızca aslına uygun bir caz müziği icrası ortaya koymak değil; dönemine göre modern kabul edilen bu çalgıları, icra edilen yerli veya yabancı popüler müziklerin içerisine yerleştirmektir. Keza aynı dönemde İstanbul’da da benzer bir durum vardır. Böylece dinleyiciye hem duyum hem de görünüm açısından modernize edilmiş bir orkestra sunulmaktadır (Ercal, 2014, 31). Bateri ve Türk Halk Müziği’nin temasları bu orkestralar ile başlamış, bu temasların geniş çapta etki uyandıran yaratımları ise 1960’lı yıllarda başlayan Anadolu Pop akımı ile ortaya konulmuştur.

2. ANADOLU POP VE TÜRK HALK MÜZİğİNDE BATERİ

Anadolu Pop, halk türkülerinin batı armonisi ile düzenlenip batı enstrümanları ile yeniden icra edilmesiyle 60’lı yıllarda ortaya çıkmış bir müzik akımıdır. Bu akımın en önemli temsilcilerinden olan Moğollar grubunun üyesi Cahit Berkay, Anadolu Pop’u şöyle tanımlamaktadır: “*Anadolu Pop; Türk folklor temaları, çalgıları ve şiirleri ile pop müziğin elektronik imkanları ve sistemlerinin birleştirilmesiyle meydana gelen bir stildi.*” (Hasgöl, 1996, 60). Bu akımla birlikte Anadolu ezgileri, popüler kent müziklerinde kullanılan enstrümanlar aracılığıyla yeniden yorumlanmaya başlanmıştır. ‘Anadolu Pop’ tabiri, Moğollar grubunun bas gitaristi olan Taner Öngür tarafından, ilk kez 1969 yılında kullanılmıştır. Bu akımın öncüsü kabul edilen çalışmalar 60’lı yılların ilk yarısında Erol Büyükburç, Alpay ve Tülay German tarafından ortaya konulmuştur. Kentli dinleyicinin beğenisi kazanan bu çalışmaların ardından birçok müzisyen bu yönde düzenlemeler yapmaya yönelmiştir. “Altın Mikrofon” yarışması ile genç müzisyenler de modernize ettikleri türkeleri geniş kitlelere duyurma şansı yakalamış ve Anadolu Pop akımına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Anadolu Pop, dönemin toplumcu gerçekçi köy edebiyatının müzikteki karşılığıdır. Özellikle 68 kuşağına mensup müzisyenler, batıdaki folk müzik yönelimlerinin de etkisiyle kendi halk müziklerine sahip çıkmışlardır (Canbazoglu, 2009). Yerel kültürel malzemeyi, popüler müzikte kullanılan elektrik gitar, elektrik bas gitar, klavye ve davul seti gibi batı enstrümanları ile sunarak seslerini dünyaya duyurmayı amaçlamışlardır. Araştırmanın öznesi olan bateri ise başlı başına bir batılılaşmayı temsil etmektedir. Kökeni New Orleans’a ve caz müziğine dayanan bateri, caz müziğini; caz müziği de batı kültürünü

ifade etmektedir. Özellikle 30’lu yıllardan itibaren bateri ve saksofon gibi çalgıların dahil olduğu, “cazbant” tabir edilen, düğün orkestralarında davul seti ‘caz’ olarak adlandırılmıştır (Erkal, 2014, 31). Bununla birlikte, Türk Halk Müziği’nde önemli bir unsur olan ve zengin bir çeşitlilik içeren halk müziği ritimlerinin bateri ile icra edilmesi hem icradaki ifadeyi güçlendirmiş hem de ses yelpazesinin genişlemesini sağlamıştır. Cumhuriyet Canbazoglu, bu durumu şu sözlerle anlatmıştır: *“Plak üretiminin arttığı, pikapların ülke çapına yayılmaya başladığı, hatta dolmuşlarda, minibüslerde bile yaşamımıza girdiği günlerde insanlar tempolu parçaları sever ve Anadolu Pop’un gümbür gümbür soundu kulaklarına daha bir hoş gelir. Büyük kentler dışına düzenlenen turneler sırasında halkın, çok iyi bildiği türkülerini, batılı sazlarla dinlemekten büyük zevk aldığını saptılar; tabii darbukadan çıkan ritim başkadır, bateriden çıkan başka...”* (Canbazoglu, 2009, 26).

Bir icracının 4 hatlı ritmik yapılar kurabilmesine imkan sağlayan bu enstrüman, görsel ihtişamı ile de orkestralara katkı sağlamıştır. Araştırmamız bağlamında sözlü görüşme yapılan ve uzun yıllar halk müziği orkestralarında keman sanatçısı olarak yer almış olan Bekir Öztürk, 80’li yıllarda baterinin Anadolu’daki orkestralara etkilerini şu sözlerle ifade etmiştir: *“Baterinin gelmesiyle çalgı gruplarına artık orkestra deniliyordu. Daha önce çalgıcı veya müzik grubu olarak anılıyorduk. Bateri, müzik grubuna bir ağırlık kazandırdı. Görüntü açısından da daha zengin ve daha kalabalık gösterdiği için tercih ediliyordu. Seyirciyi hem görsel hem de müzikal anlamda doyuruyor.”*(Bekir Öztürk ile yapılan sözlü görüşme).

Anadolu Pop akımının öncesinden günümüze kadar uzanan türkülerini modernize etme yaklaşımında kullanılan bateri ve diğer elektrikli çalgılar hem o dönemin hem de günümüzün popüler kültürünün ürünü olan popüler müziklerde kullanılan enstrümanlardır. Bu noktada öncelikle popüler kültür ve halk kültürü kavramlarına değinmek faydalı olacaktır.

Popüler sözcüğü, filolojik temelini dayandığı Geç Orta Çağ’da ‘halka ait olan’, ‘halktan gelen’ olarak tanımlanmıştır. Günümüzde ise bu tanım yerini ‘çoğunluk tarafından beğenilen, sevilen ve tercih edilen’ tanımına bırakmıştır (Erdoğan ve Alemdar, 2005, 29-30). Çoğunluğun tasvip ettiği popüler tanımlaması, Sanayi Devrimi’yle birlikte değişen ve dönüşen kültürel değerlerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak popüler kültür ve halk kültürü iki farklı kavram haline gelmiştir. Halk kültürü ise halkın istek ve ihtiyaçları doğrultusunda yine halk tarafından üretilen ve halkın edimsel birikimlerinin örüntüsü sonucu ortaya çıkan değerlerdir. Popüler tanımının değişimiyle birlikte popüler kültür ürünleri halkın üretimi olmaktan çıkmış, teknolojik araçlarla üretilen ve halkın tüketimine sunulan ürünler haline gelmiştir. *“Popüler*

kültür kendi biçimlerinin birçoğunu halk/folk kültüründen almış ve işlevsel dönüşümlere uğratarak kendine mal etmiştir” (Erdoğan ve Alemdar, 2005, 48).

Türküleri modernize etme yaklaşımında geleneksel vurmali algılar yerine veya bu algılar ile birlikte davul seti kullanılmasının amacı, dönemin popüler yerli ve yabancı mziklerindeki ritmik yapıyı ve ritimsel ses dünyasını halk müziğine aktarabilmektir. Böylece halk kültürünün ürünleri olan türküler, popüler müzik enstrümanları vasıtasıyla hem işitsel hem de görsel açıdan popüler olana yaklaşmakta ve daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşabilmektedir. Popüler bir pratiğin, o pratiği yapan kişiye de popüler hale getirdiğini belirten Erdoğan’ın şu ifadesi bu durumu özetler niteliktedir: “Poplerden geçerek kişi kendi gözünde ve diğerlerinin karşısında değerini bulur.” (Erdoğan, 2004). Nitekim halk müziği, pragmatist sayılabilecek bir anlayışla, kentli dinleyicinin alıcısı olduğu popüler müziklerdeki ses dünyasının öğeleriyle harmanlanarak popüler olanın değerine yakınladıştır. Bu akımın büyük ses getirmesi ve dinleyici tarafından beğenilmesi zerine Anadolu Pop slubu ile düzenleme yapmak popüler hale gelmiş, dönemin birçok müzisyeni ve grubu bu üsluba yönelmiştir.

Popüler kültür, Güngör tarafından; “*kaynağını toplumların geçmişteki yaşam deneyimleri ve kültürel birikimlerinden alan; gündelik yaşam pratiklerini içselleştirerek güncel haline gelen; üretim ve tüketim açısından toplumun en ala kesiminden en üst kesimine kadar tüm tabakalarını, farklı derecelerde de olsa, temsil eden; bir yandan egemen glerin toplumu yönetmesi ve yönlendirmesi için imkan sağlarken; bir yandan da kültürel etkinlik alanı içerisinde temsil olanağı bulamayan kesimlerin kurulu düzene karşıt tavırlarını sergileyebildikleri bir mücadele alanı”* olarak tanımlanmıştır (Tellan, 2004). 1934-1936 yılları arasında tepeden inme bir batılılaşma anlayışı ile radyoda yasaklanan geleneksel halk müziği, otoriteden bağımsız olarak ortaya çıkan Anadolu Pop akımı ile daha organik bir batılılaşma süreci yaşamış ve bu mücadele alanında yeni biçimi ile temsil edilmiştir. Seçkin kitlenin dinlediği caz ve dans müziklerinden gelen bir enstrüman olan davul seti ise batılı anlayışın egemen olduğu kültür alanında otantik hali ile temsil imkanı bulamayan halk müziğinin bu yeni biçiminde batılı bir imge olarak yer almıştır. Buna ek olarak kentleşme ile birlikte yaşam pratikleri giderek kompleks hale gelen, günlük hayatta maruz kaldığı ses yoğunluğu ve yüksekliği artan dinleyiciye kompleks ve baskın bir ritmik yapı sunmaktadır.

Anadolu Pop 70’li yıllarda siyasi nedenlerle söylem ve biçim açısından sertleşerek Anadolu Pop-Rock olarak, 90’lar ve sonrasında ise Anadolu Rock olarak adlandırılmıştır. Farklı dönemlerde aynı amaca hizmet eden yapıtların ortaya konulduğu bu akımlara paralel olarak 80’li

yıllarda geleneksel halk müziği sanatçılarının albümlerinde de modern bir 'sound' ortaya koymak adına bateri ve elektrik bas gitar kullanılmıştır. 90'lı yıllar ve sonrasında yapılan modernize edilmiş türkü albümlerinde ise bateri, elektrik bas gitar ve klavye gibi çalgılar ile geleneksel halk müziği çalgıları girift bir hal almıştır. 80'lerde Güler Duman ve Aysel Şeker; 90'larda Kubat, Sümer Ezgü ve Tolga Sağ gibi isimlerin ortaya koyduğu çalışmalar, bu duruma örnek niteliğinde çalışmalardır.

Günümüzde gerek canlı performanslarda gerekse albümlerdeki halk müziği icralarında sıklıkla bateri kullanılmaktadır. Geleneksel halk müziği icrasına aykırı olduğu gerekçesiyle 70'li yıllarda Anadolu Pop düzenlemelerini yasaklayan TRT dahi televizyondaki halk müziği programlarında, geleneksel enstrümanlarla birlikte bateri, elektrik bas gitar ve klavye gibi çalgılara yer vermektedir. Bu durum 'piyasa' tabir edilen özel müzik sektöründeki halk müziği yapıtlarında uzun zamandır yer verilen baterinin, Türk Halk Müziği'ndeki konumunun devlet tarafından da onaylandığını kanıtlamaktadır.

3. YÖNTEM

Araştırmada yöntem olarak kaynak taraması ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Görüşmeler için hazırlanan sorular halk müziği orkestralarında yer alan dokuz baterist (Ahmet Kaplan, Arda Varol, Ayaz Ayana, Bülent Ay, Cengiz Tural, Harun Yazgeç, Mehmet Yüzgeç, Volkan Öktem, Yavuz Güney), bir keman sanatçısı (Bekir Öztürk), bir asma davul sanatçısı (Özcan Gök), bir solist (Oktay Ceviz) ve bir gitar sanatçısına (Ramazan Kalalı) yöneltilmiştir. Görüşmelerden elde edilen veriler dikte edilerek araştırmanın amacına uygun şekilde yorumlanmıştır.

4. BULGULAR

Baterinin halk müziği orkestralarında tercih edilme nedenlerini ve çalım yaklaşımlarını ortaya koymak amacıyla hazırlanan görüşme soruları, halk müziği orkestralarında yer alan 13 müzisyene yöneltilmiştir. Araştırmanın bulguları, görüşmelerin sonucunda elde edilen verilerden oluşmaktadır.

1- Halk müziği orkestralarında baterinin tercih edilme nedenleri nelerdir?

Ahmet Kaplan: Bateri, halk müziği vurmali sazlarına göre daha modern bir çalgı. Bence gençlerin de ilgisini çekiyor ve halk müziğinden haz almalarını sağlıyor. Mesela sadece bendir ve bağlama ile çalınan bir parçaya bas gitar ve baterinin de eşlik ediyor olması, o parçayı daha güzel hale getiriyor. Bence bas gitar ve bateri müziğin belkemiğidir. Bunlar sadece halk müziğine değil, tüm müziklere lazım olan enstrümanlardır.

Arda Varol: Zamana ayak uydurmak zorunda kalıyoruz. Günümüzde popüler müzik çok önde olduğu için türküler de modern çalınmaya çalışılıyor. Yıllar evvel halk müziğinde bas gitar da yokmuş. Dedemin zamanında halk müziğinin içinde kontrbas yer almaya başlamış. Dedem Alper Sözman, 1960'lı yıllarda Radyo Evi'nde kontrbas kullanılan kayıtlarda çalmaya başlamış. 1980'e kadar devamlı çalmış. Dayım Cüneyt Sözman de 1990'ların başından, neredeyse 2010'a kadar birçok türkü albümünde bas gitar çaldı.

Ayaz Ayana: Bateri çok çeşitli ritimleri, süslemeleri ve stilleri çalabilme imkanı veren bir çalgı olduğu için tercih ediliyor diye düşünüyorum.

Bekir Öztürk: Bence baterinin tercih edilme sebepleri, görüntüsü ve sesinin yüksek oluşudur. Önceden keman, klarnet, darbuka ve cümbüşten oluşan 4 kişilik aksutik bir çalgı grubunda ud yerine cümbüşün tercih edilme nedeni de cümbüşün sesinin yüksek oluşuydu. Darbuka da bu grupta sönük kalmıyor, kemanın sesini bastırabiliyordu. O çalgı grubunun 'volume' dengesini darbuka belirliyordu. İster istemez, diğer müzisyenler hep 'forte' çalmak zorunda kalıyordu. Daha sonra amfi ve hoparlör gibi elektronik cihazların gelmesiyle ses sistemleri kullanılmaya başlandı. Cümbüş yerine kablo ile sisteme bağlanan bağlama geldi. Keman, mikrofon ile kullanılmaya başlandı. Klarnet yerine org geldi. Tüm bunlar farklı süreçlerde oldu tabii. Darbuka mikrofonlanırsa hoparlörlerin patlayacağı ve akustik sesinin yüksek olmasından dolayı mikrofonun gerekli olmadığı düşünülerek, darbuka mikrofonlanmadı. Uzaktan dinlendiğinde darbukanın sesi duyulmuyordu. Bu noktada, akustik sesinin yüksek olması sebebiyle, bateri tercih edilmeye başlandı. Aslında bateri bir ihtiyaç oldu, ama çalınışı konusunda sıkıntılar oluyordu. Darbuka veya asma davul çalan bir kişinin, beş tane vurmali çalgıdan oluşan bateri ile ritim çalması bekleniyordu. Bu kişiler, bildikleri darbuka ritimlerini veya asma davul tavrını bateriye uygulamaya çalıştı. Bateri, çalınması gerektiği gibi değil, kolay bir yöntemle çalındı. Usta-çırak ilişkisi de yoktu. Baterisi olmayan bir müzik grubu; "A grubunun baterisi var, bizim neden olmasın?", diyerek bateri alıyordu. Düğünlerde çalan gruplar arasında bu açıdan da bir rekabet vardı. Bu çalgıyı, çalamasalar bile, süs olarak kullanan gruplar olduğunu söyleyebilirim. Ritmi, org üzerinden açıyorlardı. Düğün sahipleri veya misafirler şikâyet etmesin diye bateriyi mutlaka orada bulunduruyorlardı. Taşması ve kurması zor, ama işi kurtarıyordu. Baterinin gelmesiyle, çalgı gruplarına artık orkestra deniliyordu. Daha önce çalgıcı veya müzik grubu olarak anılıyorduk. Bateri, müzik grubuna bir ağırlık kazandırdı. Görüntü açısından da daha zengin ve daha kalabalık gösterdiği için tercih ediliyordu. Seyirciyi hem görsel hem de müzikal anlamda doyuruyor.

80’li yıllarda bazı Türk Halk Müziği sanatçılarının albümlerinde bendir, koltuk davulu veya darbuka gibi enstrümanlar yerine bateri kullanıldı. Bu hususta aklıma gelen isimler, Güler Duman ve Aysel Şeker’dir. Özellikle “Derdi Yoklar” ekibi bateri ve elektro bağlamayı birlikte kullandılar. Bateri, ritimsel anlamda bir gelişmişlikti. Tek kişi birden fazla vurmali çalgıyı çalıyor ve daha profesyonel bir izlenim bırakıyordu. Bateri çalan kişiler daha bilgiliydi. Her bateri çalana da baterist denmiyordu. 80’li ve 90’lı yıllarda bir ildeki baterist sayısı 3-5 kişiyi geçmiyordu. Daha önce bir parçanın ritminden bahsedilirken 8/8’lik veya 4/4’lük gibi ifadeler kullanılmazdı. “Şu türkünün varyasyonu gibi çal” veya “Barış Manço’nun Dağlar Dağlar parçasının ritmini çal” gibi örnekler verilirdi. Bateri gelince bir ritim kalıbı oluştu. Bu enstrümanın geçmişinin gelişigüzel olmadığı anlaşıldı. Hatta bir akorun seslerine göre -do,mi,sol gibi- akortlanabildiğini yıllar sonra duyduk. Çalan insanlar da “Neden sesler böyle birbirine uymuyor? ‘Düm’ ve ‘tek’ vuruşlarımız neden birbirine karışıyor?” diye kendi kendilerine sorarlardı.

Bülent Ay: Bir müziğin içerisinde davul varsa onun yanında olmazsa olmaz enstrümanlar var: Bas gitar, gitar, keyboard. Bu dörtlü, balanslı bir şekilde hareket ederek, içerisinde bulunduğu müziğe faydalı olur. Geleneksel müzikler sadece geleneksel enstrümanlarla yapılmamalı diye düşünüyorum. Bu enstrümanlar, modern bir orkestra ile dünyaya kendimizi kendi müziklerimizle anlatabilme lüksünün kapılarını bize açmış olur.

Cengiz Tural: Kubat’ın, özellikle Cihan Sezer aranjörlüğündeki, albümlerinin bu konuda bence çok büyük etkisi var. Türkülere funk davulu çalmak gibi bir gelenek oluştu. Funk müziği demek, davul ve bas gitarın öncü olduğu müzik demektir. Yöresel salınım ve partisel seçim açısından davul seti halk müziğine doğru bir yerden girmedigi için bence burada bir hataya düşülüyor. Davul halk müziğinde çoğu yerde eşlik enstrümanı olması gerekirken lokomotif görevi görüyor. Bir de davul, ses gücü sebebiyle tercih ediliyor olabilir. Diğer vurmali çalgılara göre çok güçlü bir enstrüman. Sahnedeki etkisinin de kuvvetli olduğu dikkate alınarak böyle bir tercih yapıldığını düşünüyorum.

Harun Yazgeç: Bateri denildiğinde, ilk etapta, akla rock müzik ve metal müzik geliyor. Benim için vurmali çalgıların her müzikte ayrı bir tadı var. Bana göre bateri, halk müziğine zenginlik katıyor. Görsel olarak da ayrı bir renk katıyor.

Mehmet Yüzgeç: Bu tercihi birlikte çalınacak soliste göre yapmak gerekiyor. Örneğin, Bedia Akartürk şarkı söyleyecekse arkasında bateri olmamalıdır. Çünkü o, öyle bir gelenekten gelmiyor. Batı müziği sentezli halk müziği aranjelerini seslendiren solistlerin arkasında çalınmasının

uygun olduğunu düşünüyorum. Davul seti ve geleneksel vurmali ęalgılar bir arada tercih edildiğinde ‘lineer’ şekilde ęalınırsa ortaya güzel bir ritmik kompozisyon çıkacaktır. Dolayısıyla bu ritmik kompozisyon, batı müziği ile türkünün harmanlandığı müziğe de hizmet edecektir. Kullanılma sebebinin de halk müziğini modernize etmek olduğuna inanıyorum.

Oktay Ceviz: Geleneksel ęalgıların otantik müzikteki yeri tartışılmaz. O zaten devam eden bir gelenektir. Ancak zamanla baterinin halk müziğinde kullanılmasını ritmik açıdan bir zenginlik olarak yorumluyorum. Baterinin ritim duygumuzu çok daha netleştirdiğini ve müziğin etki gücünü artırdığını düşünüyorum. Bateri ve bas gitar gibi modern enstrümanlar halk müziğinde ustaca kullanılırsa müziği zenginleştiriyor. Bu enstrümanların kullanımı, günümüzdeki müzik teknolojisi imkanları ile desteklendiğinde, gelişmiş bir müzik algısı yaratıyor. Bununla birlikte hem diğer icracılara hem de soliste destek verdiğini düşünüyorum.

Halk müziğini zenginleştirirken özünün, doğasının ve orjinalliğinin bozulmaması önemlidir, ama gerekirse yeni bir orijinalite ortaya konulabilir. Gelenekselliği yaşatmak önemlidir, ama her zaman geleneksel düşünmek zorunda değiliz. Geleneksel olanın üstüne bir şeyler koyarak müziğin dengeli bir şekilde geliştirilmesi, ortaya yeni bir yapı çıkarılması ve bu yapıya yeni bir isim verilmesi de mümkündür.

Özcan Gök: Benim ęalıştığım TRT İstanbul Radyosu’ndaki halk müziği icralarında bateri tercih edilmiyor. TRT’nin televizyondaki müzik programlarında veya piyasadaki ęalışmalarda böyle bir tercih olabiliyor. Hem bu programlarda hem de piyasadaki ęalışmalarda yer aldım. Bendir ve baterinin birlikte kullanıldığı televizyon programlarının kayıtlarını dinlediğimde bendirin duyulmadığını, müziğin içinde bir fonksiyonu olmadığını farkediyorum. Davul seti, bas gitar, gitar, klavye gibi enstrümanların daha güçlü bir “sound” elde etmek, daha popüler ve etkileyici olabilmek için tercih edildiğini düşünüyorum. Çünkü bir açık hava konserinde geleneksel sazlardan oluşan üç, dört veya beş kişilik bir ekip ęaldığı zaman pek umursanmıyor. Müzik piyasasında da Anadolu kültürünü küçümseyen, tepeden bakan, öteleyen bir kesim var. Tabii ki herkesi aynı potaya koymuyorum. Ancak geleneksel müziği, “köylü müziği” veya “tezek kokuyor” diyerek, küçümseyen ve hor gören insanlarla ben çok karşılaştım. Batı enstrümanları eklenerek, piyasada halk müziği adı altında yapılan ęalışmaları gerçek halk müziği olarak görmüyorum. ęeşitlilik yaratmak için farklı ülkelerin geleneksel vurmali ęalgılarının Türk Halk Müziği’nde kullanılmasını da doğru bulmuyorum.

Ramazan Kalahı: Bateri, bas gitar ile kardeş bir enstrüman ve ikisi birlikte sahneyi dolduruyorlar. Düzenleme iyi yapıldıktan sonra bence

bateri, halk müziği orkestralarında olması gereken bir enstrümandır. Bu konuda tutucu değildir. Neşet Ertaş, Aşık Mahzuni Şerif, Ali Ekber Çiçek, Halit Arapoğlu gibi bir tavır ve tarz temsil ediliyorsa elbette gelenekçi olunabilir. Ancak radyo ve piyasa türkülerinin çağdaş anlamda yorumlanabilmesi için davulun, bas gitarla birlikte, şart olduğunu düşünenlerdenim.

Volkan Öktem: Halk müziğini güncellemek adına ve dönemin popüler müziklerinin ‘sound’larına uyum sağlayabilmek için davulun tercih edildiğini düşünüyorum. İyi yorumlanmış ve miks edilmiş davulun, yapılan müziği daha etkileyici kıldığı bir gerçektir.

Yavuz Güney: Davul ve bas gitar gibi enstrümanlar bu müziğin içine girdiği zaman parçaları güçlendirdiği için tercih ediliyor. Tabii halk müziğindeki farklı ritimleri düzgün çalmak lazım. 1996-1997’lerde Fatih Abi’ye de çaldım; Fatih Kısaparmak. Konserlerde halk müziği sazlarının arkasında klavye, bas gitar, davul, perküsyon olarak 4 kişi çaldık. Tabii onlardan talep geldiği için çalışıyorduk. Bize, “Çalar mısınız?” diyordu; “Çalarız.” diyorduk. Bizim işimiz bu, biz müzisyeniz, ekmeğimizi buradan yiyoruz. Bizim için halk müziği veya Anadolu Pop farketmiyordu. Örneğin, Sibel Tüzün ile rock çalışıyorduk. Sonuçta davulla her türlü şeyi çalabiliyorsun. Zengin bir enstrüman, ama yerinde ve doğru çalmak gereklidir.

2- Ritimlerin geleneksel vurmali çalgılardan bateriye aktarımında dikkat edilmesi gereken konular ve uygulanan yöntemler nelerdir?

Ahmet Kaplan: Mesela bendir ile sadece ana vuruşları çalınan 5/8’lik bir ritmi biz daha aksak çalarız. Bendir ile çalınan ritmik kalıptan yola çıkıp hem parçanın yürüyüşüne uygun olacak hem de ölçüye sığacak şekilde hesapladığım modern bir ritim çalarım.

Arda Varol: Parçanın tonuna göre akort yapıyorum. Etnik sesler elde edebilmek için davul setine arada bir bongo ve kudüm ekliyorum. Türküleri, rock veya pop türlerinde çaldığım gibi değil, daha perküsif ve etnik bir şekilde çalmaya çalışıyorum.

Ayaz Ayana: Öncelikle parçanın kaç zamanlı olduğunu bilip ona göre çalmak gerekiyor. Orkestradaki enstrüman sayısı çok ise seslerin birbirine karışmaması için, kick ve trampetle, ana vuruşları içeren sade bir ritim çalışıyorum. Altolarla süslemeler yapmaya fazla gerek duymuyorum. Örneğin, orkestrada darbuka çalan birisi varsa ben altoları pek kullanmıyorum. Az enstrüman olduğunda ise zilleri ve tomları dahil ederek daha canlı ve çeşitlenmeli çalışıyorum.

Bekir Öztürk: Halk müziğindeki aksak ritimlerin bateri ile çalınması çok zordu. Bunları çalabilmek belli bir seviye gerektiriyordu. Bu sebeple,

bu ritimleri tam anlamıyla bateriye adapte edemedik. M¼dahale de edemedik veya baterist bize uyum sağlamadı. Ritmin temel vuruşlarını aldık, süslemelerini güzel yapamadık.

B¼lent Ay: Geleneksel vurmali sazlarla birlikte çalınırken onları gölgelemeyecek şekilde çalmak, onlara hizmet etmek gerekir. Yaptığımız enstrümantal müziklerde bunun tam tersi de mümkün olabiliyor. Geleneksel sazları yardımcı rolde kullanmak da bir yöntemdir. Bunları karıştırıp, harman yapıp güzel aranjmanlar ortaya koymak çok keyiflidir. Üretmeye çalıştığımız müzikte hangi enstrümanların önde olması gerekiyorsa ona göre hareket etmekte fayda var. Geleneksel vurmali çalgıların olmadığı halk müziği eserlerinde davulu, perküsyon mantığıyla kullanmaya çalışıyorum. Alternatif sesler elde etmek için zaman zaman trampetin kordunu kapatıp mallet veya fırça bagetlerle çalışıyorum. Yanımızda başka vurmali çalgı olmadığına, müziğin ritmik yapısını ve ritim kalıplarını biliyorsanız, davul seti bu yükün altından kalkabilecek bir enstrümandır. Çünkü ses çeşitliliği açısından geniş bir yelpazeye sahip; askı davul, bendir, darbuka seslerinin hepsi davul setinin içinde var. Örneğin, çaldığımız parça askı davul ile çalınan bir zeybek ise önemli olan doğru baget seçimi ile davul seti üzerinde askı davul seslerine en yakın sesleri bulup, o seslerle askı davulu anımsatıp o havayı koklatmak ve o ritmik yapıyı ortaya koymaktır. Ritmik yapıyı korumak da çok önemlidir. Çünkü geleneksel müziklerimizde ritim sazlar tek bir kalıp çalar ki melodi çalan sazlar onlara sırtını yaslayarak daha oturaklı bir şekilde ve doğru tempoda melodi çalabilsinler.

Cengiz Tural: Bazı türkülerde ritmin iskeletini oluşturan sabit darplar oluyor. Böyle durumlarda o darpları çalan enstrümanı referans alıyorum. Mesela, zeybeklerdeki darpları ve hangi darpların etrafında nasıl cümleler çalındığını bilmek gereklidir. Yani burada partisel bir analiz oluyor ve bu durumda asma davulcuya bakıyorum. İç Anadolu türküsü olduğu zaman vuruşların yerleri farklı şekillerde kurgulanabilir. Çünkü, bence orada müziği taşıyan şey kick ve trampet sekansı değildir. Orada önemli olan; müziğin, salınımıyla birlikte yuvarlanması ve döngüsünün devamlılığıdır. ‘Groove’un içine girebilmek önemlidir. O yüzden de groove’u kim veriyorsa ona bakarım; bu kişi bağlamacı, tefçi ya da bendirci olabilir. Mesela, bendirci varsa on altılık vuruşlarının salınımına bakıyorum, partisine bakmıyorum. Bu konuyu, çok spesifik partiler çalmak gereken müzikler ve çok spesifik salınımlar çalmak gereken müzikler olarak ikiye ayırabiliriz.

Türkiye’de türkü albümlerine davul çalınıyor, ama yöresel yaklaşımla davul partisi yazmak ve çalmakla ilgili çok büyük eksiklikler var. Büyüklerimi de eleştirmiş gibi olmayayım, ama öyle düşünüyorum. Şöyle anlatayım: Afrika-Küba odaklı Latin ritimlerinin davul setine

uyarlanmasıyla ortaya çıkmış, “Afro-Cuban” davulculuğu diye bir şey var. Bu ritimlerin; samba, salsa, songo, cha-cha, rumba gibi birçok çeşidi var ve bu ritimlerin çalındığı müziklerin geçmişinde davul seti yoktur, sonradan apartılmıştır. Surdo, conga, bongo, cowbell gibi birden çok perküsyonu 2-3 kişi çalıyor. Bu perküsyoncular daha sonra davul setine geçiyor. Bu ritimleri davul setine uyarlama konusunda, “hangi perküsyon partisini, davul setindeki hangi parça ile çalalım?” gibi, çok basit bir çıkış noktaları olsa da bir şekilde başlamışlar. Türkiye’de, içinde davul bulunan halk müziği kayıtları ise öyle değil; batılı bir ritim ve batılı bir armoni üzerine türkü çalarak yapılıyor. Cihan (Sezer) Abi’yi tanırım ve severim. Onun, aranjör olarak, Kubat’a yaptığı işler veya Laço Tayfa’nın işleri bu duruma birer örnektir. Latin ritimlerinin uyarlanmasındaki çıkış noktasına göre bizim çıkış noktamız biraz tersine mühendislik oluyor. Yapılması gereken; asma davul, erbane vb. öğeleri ele alıp bu öğelerden yola çıkarak bir davul partisi yazmaktır. ‘Düm’leri kick ile çalmak, ‘tek’leri trampet ile çalmak gibi yine çok basit bir başlangıç noktası var ama yeterli değil. İlk olarak, Türk Halk Müziği’nde sağ el ostinatosu yok ve onu nereden alacağını bilmiyorsun. Sekizlik mi çalacaksın, yoksa başka bir ostinato mu? Hangi yöre için nasıl bir ostinato çalacaksın? İç Anadolu için birinci, üçüncü ve dördüncü 16’lıklardan oluşan motifi çaldık diyelim, ama başka bölgeye ne çalacaksın? Efe’ye nasıl bir zil yürüyüşü çalacaksın? Bununla ilgili akademik bir çalışma yapılması lazım. Bu çalışmayı yapan kişinin de davul seti çalan birisi olmaması, yörelere göre tavırları çok iyi bilen ve bunları asma davul ile çalabilen birisi olması gerekir. Örneğin, zeybeği çok iyi bilen ve onu asma davulda salınımla, ‘quantize’ edilmemiş haliyle çalan biri olması lazım. Mesela, Samba da eşit bölünmelerle çalınmıyor. Onu otantikleştirilen de o salınımdır. Halk müziğimizde de o salınım var.

Harun Yazgeç: İlk olarak bir ritmi ellerimle masa veya başka bir şey üzerinde çalıyorum. Sonra bu ritmin nasıl uyarlanabileceğini tasarlarım. Daha sonra beynimi ikiye bölerek bu ritmi ellere ve ayaklara aktarırım. Bu şekilde farklı ritimler ortaya çıkararak yola devam ediyorum.

Mehmet Yüzgeç: Öncelikle bendir ile çalınan ritmi temel olarak alıyorum. Onun üzerine doğaçlayarak geliştiriyorum. O ritmi ‘shuffle’, ‘swing’ veya ‘tight’ olarak çaldığım zaman bir zenginlik ortaya çıkıyor. Perküsyonistlerin olmadığı orkestralarda biraz daha perküsif çalıyorum.

Oktay Ceviz: Sadeliği ve bütünlüğü bozmadan, otantik müziğin tadını bastırmadan çalınması önemlidir. Bateria ile müzik modernleşiyor, ancak özü bozmadan dengeyi korumak gereklidir. Yerine göre geleneksel vurmaları çalgıları bastırabilir, ama bence müziğin önüne geçmemelidir. Ancak sürekli geleneksel düşünmek zorunda değiliz. Gelenekselliği yaşatalım, ama üstüne yeni bir şeyler de koyabiliriz. Ben ona da açığımdır.

Gerekirse yeni bir orijinalite ortaya çıkabilir. Hatta buna yeni bir isim de verilebilir.

Özcan Gök: Bence halk müziği ters vuruşları (off-beat) kaldırmıyor. Birinci vuruşlar belirgin olacak şekilde, “köşeli” çalınması gerektiğini düşünüyorum. Zeybek oyunu oynayan bir kişi ilk darpla birlikte ayağını yere vuracakken o darp alınmazsa o kişinin dansı da bozulur.

Ramazan Kalalı: alınacak eserin düzenlemesinin nasıl olacağına kim karar veriyorsa ona göre değişiyor. Sanatçı mı karar veriyor, orkestra şefi mi karar veriyor? Ritmik yürüyüşler ve dinamikler ona göre şekilleniyor. Bana göre; forte almadan, diğer enstrümanları bastırmadan, zaman zaman küçük ıkışırlarla alınmalıdır. Ritimler aksak çalınabilir. 2/4'lük ritimlerde ters yürüyüşler çalınabilir. Bu şekilde güzelleştirilebilir. Bu, müzisyenin kabiliyetine bağlıdır. Ancak daha önce de dediğim gibi; bu, orkestra şefinin veya solistin isteğiyle de alakalıdır. Ritim çalan arkadaşlar kendini ona göre konumlandırır.

Volkan Öktem: Yaptığım en önemli şey; küçüklüğümde sahnelerde yer alarak, duyarak ve aynı zamanda içgüdüsel olarak bende var olan bu topraklara ait müziklerden öğrendiğim bilgileri, batı kökenli müziklerden öğrendiklerimle ortak paydada buluşturmak. Örneğin, darbukadaki ‘Haliç’ ritmik kalıbına ‘reggae’ tarzını çok yakıştırıyorum. Bu ikisi bir araya geldiğinde de çok güzel bir ritmik duyum ortaya çıkıyor. Aynı şey ‘Vahde’ ritmik kalıbı için çaldığım ‘hihat’ yürüyüşü için de geçerli. Bunu yapmak için biraz fazla tarz bilgisine ihtiyacımız var. Çünkü, aslında dünyadaki müzik türleri her ne kadar farklı olsa da aslında birbirlerine benzer çok fazla ortak ifadeleri var. Tek yapmanız gereken, bunları bilmeniz ve yakışanları bularak bir araya getirmenizdir.

Yavuz Güney: Davul ana vurguları çalarken, halk müziği vurmali sazları aradaki notaları alar. Davulla akışmaz. Ritmik kalıp neyse onu alarız. Mesela 7/8'lik bir ritim, ‘1-2-1-2-1-2-3’ şeklinde veya ‘1-2-3-1-2-1-2’ şeklinde bölünebilir. Bunları bilip, ona göre eşlik ederiz. Metronomu kaırımadıktan sonra arada süslemeler de yapılabilir. Bu, çalan kişinin ruhuna kalmış, orada ne hissediyorsa onu yapabilir. Tabii bu arada gereğinden fazla alıp solistin alanını kısıtlamamak lazım. Solisti takip ederek gerektiğinde piano, gerektiğinde forte alınmalı. Bu da profesyonellik gerektiriyor. Ben de yaptım bu hatayı zamanında; solist girdiğinde paldır küldür çalardım. Sonra anladım ki solist girdiğinde parçayı ona teslim ederek düşük dinamikte çalmak lazım.

3- Halk müziği orkestralarında yer alan davulcuların aldıkları veya dinledikleri farklı türlere ait müziklerdeki ritmik yapıların, halk müziğindeki performanslarını kurgulamalarına etkisi var mıdır? Varsa bu etkiler nelerdir?

Ahmet Kaplan: Olumlu anlamda etkileri oluyor. Örneğin, 2/4'lük bir türküde latin ritimleri çalabiliyoruz. Önemli olan ölçünün içine sığdırabilmek ve parçaya yakıştırabilmek.

Arda Varol: Hiç etkisi olmuyor. Benim için her tür apayrı bir dünya. Çaldığım tür ne ise ona göre düşünüyorum. Her müzik türünde ataklar, 'kick line'ları ve trampetin vuruş yerleri çok farklıdır.

Ayaz Ayana: Parçanın duygusuna ve temposuna göre bazen 2/4'lük ritimleri pop-rock tarzı çalabiliyorum.

Bekir Öztürk: Tabii ki oluyordu. Kalıplaşmış ritimlerin varyasyonlarını yaparken bu etkiler görülüyordu. Ersen ve Dadaşlar, Cem Karaca, Moğollar veya Barış Manço'yu dinleyen bir baterist, ritmik kalıbı süsleyerek daha heyecanlı, dinleyiciyi coşturan ve dikkatini çeken bir şekilde çalıyordu. Bazen bateristlere solo verilir. Müzik durur, baterist iki-üç dakikalık bir solo yapar, maharetini gösterirdi. Bir düğünde çalmıyorsa düğün sahibi gelip baterinin üstüne para yapıştırır veya atardı.

Bülent Ay: Kesinlikle var. Bu etkiler aranjmanlara da çok yenilikçi çalınlar katar. Başka müziklerin ritim kalıplarını ya da farklı zamanlarında çalınan aksanlarını halk müziğimizdeki aksanlarla birleştirip farklı sentezler elde etme yöntemi, geçmişte olduğu gibi, bugün de hala yapılıyor. Bu konuda, yapılan aranjman belirleyici oluyor. Batı formatında bir aranjman yapıldıysa çalacağınız kalıplar oradan (batıdan) esinlendiğiniz ritimler üzerine olmalıdır. Örneğin, 120-130 bpm civarındaki bir deyiş üzerine disko, samba, songo veya rock ritimleri çalınabilir. Bu konuda size danışılıyorsa bu ritimlerden parçaya uygun olanı çalarsınız. Eğer adı konmuş, net bir şey varsa aranjör bunu söyler; " Bu Alevi Deyişi'nin üstüne samba ya da songo stilinde bir ritim istiyorum.", diyebilir.

Cengiz Tural: Bire bir kopyalıyorum diyebilirim. Çünkü O Ses Türkiye'de düşünecek pek zamanım yok ve genelde bu yöntem işler. Başka bir müzikte çaldığımız 7/8'lik ritmi halk müziğinde de çalabilirsiniz. Genel olarak bu konuda çok deneme yaparım, ama bu denemelerin tarihsel ya da kültürel bir miras olabileceğini düşünmüyorum.

Harun Yazgeç: Tabii mutlaka etkisi oluyor. Gerek internet üzerinden gerekse televizyondan dinlediğim pop, caz, arabesk ve fantezi türlerindeki müziklerin ritimlerinden, senkoplarından ve bunları çalan bateristlerden, daha sonra halk müziğinde kullanmak üzere, kendime bir şeyler alabiliyorum.

Mehmet Yüzgeç: Eskiden gece kulüplerinde Halk Müziği, Sanat Müziği ve Arabesk'in ayrı ayrı orkestraları vardı, batı orkestrası da ayrıydı. Batı orkestrasındaki klavyeci, basçı ve davulcudan, eşlik etmeleri için rica ederlerdi. Biz de belirli bir ücret karşılığı halk müziği orkestrasına eşlik

ederdik. Bu eşlikler, halk müziği orkestrasının içinde repertuvar edinmeme vesile oldu. Yanı sıra sanat müziği orkestrasıyla çıktığım zaman da sanat müziği repertuvarı edinmeme vesile oldu. Bu durum eşlik davulculuğunda bir zenginlik yaratıyor, ama branş davulculuğunda zenginlik yarattığını düşünmüyorum. Sevdiğin herhangi bir branşı seçip o müziği çalmakta yarar var, onu da söyleyeyim. Yani ondan azıcık, bundan azıcık derken güzel bir zenginlik yaratıyor, fakat örneğin; latin çalmaya başladığında, eğer spesifik olarak latin ile ilgilenmemişsen sorun yaşama ihtimalin var. Latin çalarken, çaldığın sanat müziklerini ve türkülerini unutmaman gerekiyor. Gelelim zenginlik tarafına; halk müziğinde Türkiye'nin ileri gelen birçok ismiyle çaldım. Yavuz Bingöl, Hüseyin Turan ve Suavi ile çaldım, ama bunların arasında en spesifik olan Kubat'tır. Kubat'ın müziği de hakikaten çok disiplinlidir, güzeldir ve zordur. Oradaki zorluk şudur; aranjeyi albümlerde kim çalmışsa, daha çok Volkan (Öktem) çalıyordu, o kayıtlar sahnede birebir çalınıyordu. Yani insanlar CD'de ne dinliyorsa ondan bir farkı yoktu. Bunu çalabilmek için şöyle bir harman gerekiyor; örnek veriyorum, sen daha önce Bossa Nova çalmış olmalısın ve Bossa Nova türevlerini bilmelisin ki herhangi bir türküye Bossa Nova türevini kullanabilesin veya Soul ya da Funk ritimlerinden haberdar olmalısın ki türküye onu uygulayabilesin. Şu anda türkü çalıp da Amerikan davulculuğunu uygulayamayan insanların karşılaştığı handikap budur. Stil ve form bilmedikleri için, daha önce yabancı parçaların içinde çalmadıkları için türkülere bu ritimleri uyarlayamıyorlar. Yani uyarlıyorlar da bazısı yavan kaçıyor, tam oturmuyor. Eğer bu form ve stiller bilirse, örnek veriyorum, Acem Kızı türküsü bendir ile çalındığı gibi değil; ritimler davulda çevrimleriyle birlikte çalınabilirse, Amerikan davulculuğunu uygulayıp doğru ritimler çalınır ve o ritimlere uygun ataklar kullanılırsa işte o zaman türkünün içerisinde bir sentez oluşuyor. Biz neticede davulculuğu Amerikalılar'dan öğreniyoruz. Oradan öğreneceğim şeyi imkanım elverdiği kadar öğrenmeliyim. Bizim imkanlarımız zordu. Düğün salonlarında Songo öğretmezler, ama analitik yapın varsa o zamanlarda orada çalınmayan ritimleri öğrenebiliyordun. Kişinin kendini yetiştirmesi, türkü davulu çalacak olan arkadaşlarımızın Amerikan davulculuğunu öğrenebilecekleri repertuvarları dinlemesi, tam olarak olmasa da stilleri ve formları öğrenip çalışması, bu bilgileri etüt ederek vücuduna geçirip sindirmesi gereklidir. Daha sonra bu bilgileri türkünün içerisinde rahatlıkla çalabilir ve kullanabilir. Benim yolum budur. Sentezliyorum, harmanlıyorum. 'Time Table' bilmiyorsan, türkülerdeki birleşik usulleri çalmak da zordur. Birleşik usulleri Amerikan davulunda tınlamak için bu bilgiye sahip olmanın yanında ritimleri melodik açıdan da algılamak gereklidir. Atakları 'Unison' çalmaktan bahsetmiyorum. Böyle bir yanılgı var. Her şeye atak ile cevap vererek, atak yapabilmek kabiliyetini gösterircesine, türkü çalabilmek maalesef zor. Kemancının

veya bağlamacının çaldıklarına ‘unison’ cevap vererek çalmak maharet değildir. Maharet; 5/8 bir ritmi, swing veya ‘tight’ olarak çalmak gibi, çeşitli versiyonlarda davula uygulayabilmektir.

Oktay Ceviz: Bence vardır. Almanya’dan Malatya’ya bir performans için gelen Derdi Yoklar Grubu’nun davulcusu, halk müziğini farklı bir yorumla çaldı. Kendi performanslarının yanında bize de eşlik ettiler. Farklı etkilerin ve yorumların farklı tatlar katabildiğini gördüm. Bunun batı etkisi olduğunu düşünüyorum. Almanya’daki yaşamın, müzik piyasasının, etkileşimlerin ve orada dinlenen müziklerin etkisiyle bizim müziğimize farklı bir yorum getirdiklerini gördük ve bu hoşumuza gitti. O dönemde internet ve cep telefonları olmadığı için, Malatya’ya dışarıdan biri gelmemişse yeni bir şey göremiyorduk ve öğrenemiyorduk.

Özcan Gök: Böyle etkileri görüyorum. Farklı türlerin ritmik yürüyüşlerinin çalınması beni rahatsız ediyor. Bu şekilde çalan arkadaşlarımız var.

Ramazan Kalalı: Kesinlikle etkisi olur. Bunu ayrıştırabilenlerin sayısı çok azdır. Ustalık da burada devreye giriyor zaten. Türk Halk Müziği içerisinde, ‘blues’ veya ‘rock’ stilinde çalınan bir atağı çalmaya çalışmak bence sıtırır.

Volkan Öktem: Sadece halk müziğine değil, bu topraklara ait diğer müzik tarzlarına da bildiğim başka stilleri uyarlayabiliyorum. Fakat daha önce de dediğim gibi mutlaka müzikal bir çizgide olması şart. Bunun için de çok fazla müzik tarzı dinlemek ve ifade biçimlerinden haberdar olmak gerekiyor.

Yavuz Güney: Tabii ki yansıması oluyor. Bir orkestrada 9/8’lik bir ritmi batı formunda çalardık. Parçanın içinde ritimle oynardık. Sağ elimle dörtlük notaları çalarken, trampet ve kick ile 9/8’lik kalıbı çalmaya devam ederdim. 4/4 gibi duyulurdu, ama aslında 9/8 çalıyorduk.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra İstanbul sahnelerinde görülmeye başlayan davul setinin Türk Halk Müziği’nde yer alması 1930’lu yıllara dayanmaktadır. Davul seti, Anadolu Pop hareketi ile başlayan türkülerini modernize etme yaklaşımında ise batılı bir figür olarak önemli bir noktada bulunmaktadır. 80’li yıllardan itibaren geleneksel halk müziği enstrümanları ile bir arada kullanılmaya başlanmış ve bu kültürel harmanlama günümüze kadar süregelmiştir.

Görüşmelerden elde edilen veriler baterinin, halk müziğinde ritimsel açıdan modern bir duyum yaratmak hususunda önemli bir işlevi olduğunu ortaya koymaktadır. Gerek ses yüksekliği gerekse birden fazla vurmali

çalgının bir kişi tarafından çalınabilmesine olanak sağlaması, davul setinin tercih edilir olmasındaki etmenlerdir. Güçlü bir ‘sound’ elde etmek ve halk müziğini popüler müziklere paralel bir noktaya taşımak gibi amaçlar, bu tercihleri etkileyen faktörlerdir. Çalgı topluluklarının, baterinin katılımından sonra ‘orkestra’ olarak adlandırıldıkları görülmüştür. Bununla birlikte görüşmelerin birçoğunda bateri, bas gitar ile birlikte anılmış ve ayrılmaz iki enstrüman olarak nitelendirilmişlerdir.

Türk Halk Müziği ritimlerinin bateriye uyarlanmasında farklı yaklaşımlar olduğu görülmüştür. Kaynağını direkt geleneksel ritim çalgılarından alan yaklaşımların yanı sıra, dünya müziklerinin ritimsel öğelerinden faydalanan yaklaşımlar da bulunmaktadır. Geleneksel vurmali çalgılarla birlikte gerçekleştirilen icralarda, bateristlerin daha sade bir çalım yaklaşımını benimsendiği anlaşılmaktadır.

Halk müziği orkestralarında yer alan davulcuların dinledikleri ve çaldıkları diğer müziklerin, çoğunlukla halk müziği icralarını etkilediği sonucuna varılmıştır. ‘Latin’, ‘Rock’, ‘Funk’ ve ‘Pop’ türlerine ait müziklerdeki ritmik kalıpların, Türk Halk Müziği icralarında da kullanıldığı görülmüştür.

Tarihsel gelişimini Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa’da tamamlayan davul setinin çalım metodu da doğal olarak bu coğrafyalara ait müziklerin ritmik yapısına ve ritimlerin çalınma yöntemlerine dayanmaktadır. Bu çalışma, günümüzde halk müziği albümlerinde sıklıkla icra edilen yabancı kökenli ritim kalıplarına alternatif olarak, geleneksel vurmali çalgıları ve halk müziğinin ritmik salınımlarını temel alan bir bateri çalım metodunun eksikliğini de ortaya koymaktadır. Bu yönde yapılacak bir çalışma sayesinde Türk Halk Müziği’ndeki bateri icrasının, yöntem ve hissiyat açısından otantik bir icraya yaklaştırılması mümkündür. Ülkemizde halk müziği ve bateri bağlamında bir araştırmanın daha önce yapılmamış olması sebebiyle bu araştırmanın literatürdeki boşluğu dolduracağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adil, F. (1990). *Gardenbar Geceleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alexandrov, V. (2015). *Siyah Rus*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Avanti, P. (2013). *Black Musics, Technology, and Modernity: Exhibit A, the Drum Kit. Popular Music and Society, Vol. 36, No. 4: 476-504*. London: Routledge.
- Blades, J. (2005). *Percussion Instruments And Their History, 2.bs*. Westport, Connecticut: The Bold Strummer.
- Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erdoğan, İ. (2004). Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*(57), 7-19.
- Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Erk.
- Erkal, G. E. (2014). *Türkiye Rock Tarihi 1*. İstanbul: Esen Kitap.
- Hartigan, R. (2019). Evolution of the Drumset in the African-American Tradition. *Percussive Notes. Vol.57, No.1*, 10-17.
- Hasgöl, N. (1996). Türkiye Popüler Müzik Tarihinde “Anadolu Pop” Akımının Yeri. *Folklorla Doğru Dergisi*(62), 51-74.
- Kılıçoğlu, H. (2018). *Türkiye’de Popüler Müziğin Tarihsel Gelişiminde Davul Çalım Yaklaşımları*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Miller, M. (2005). *Some Hustling This! Taking Jazz to the World, 1914-1929*. Toronto: The Mercury Press (Aktaran: Uyar, Y. Melike, Songül Karahasanoğlu. 2016. The Early Performance of Jazz Music in Turkey. *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. s. 2: 129-139).
- Nicholls, G. (2008). *The Drum Book: A History Of The Rock Drum Kit. 2. bs*. Milwaukee: A Backbeat Book.
- Nichols, K. A. (2012). *Important Works For Solo Drum Set As A Multiple Percussion Instrument. The University of Iowa*. Ann Arbor: UMI Dissertation Publishing.
- Tellan, B. (Kasım 2004). Üretim ve Tüketim Süreci Açısından Popüler Kültür ve Medya İlişkisi: Kurtlar Vadisi Örneği. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*(57).

Bölüm 8

ESKİ AHİT'İN 'EN KÖTÜ' KADINI İZEBEL'İN
RESİM SANATINDA TASVİRLERİ

Sanem SOYLU YILMAZ¹

¹ Dr. Öğretim Görevlisi, Şişli Meslek Yüksek Okulu, sanem.soylu@sisli.edu.tr

Giriş

Eski ve Yeni Ahit'e bakıldığında çok sayıda kadın adının geçmekte olduğunu görülmektedir. Bu kadınlardan bazıları, özellikle Eski Ahit menkıbelerinde kahramanlaştırılarak, İsrail Krallıklarına yaptıkları hizmetler ile öne çıkmışlardır. Bazı kadınlar ise kötülüğün¹ timsali olarak tanımlanmışlardır. Potifar'la evli olan Züleyha ya da Delilah yaptıkları kötülüklerle, aldıkları kararlarla Antik çağdan günümüze ulaşan hikâyeleriyle okuyanları etkilemektedir. Ancak tüm bu anlatılan 'kötü' kadınlardan daha kötü olarak kabul edilen 'İzabel' tüm yaşamı ile günümüzde dahi Eski ve Yeni Ahit inananları için 'en kötü' olarak kabul edilmektedir. Bu makale, İzabel²'in yaşam öyküsünden yola çıkarak, ona atfedilen özelliklerin zaman içinde değişen algılamaların, resim sanatına yansımaları hakkında bir okuma geliştirmeyi hedeflemektedir. İzabel, Eski Ahit'in Krallar bölümünde adı geçmekte olan Fenike prensesidir. Eski Ahit'in Krallar 1 ve Krallar 2 bölümlerinde adından sıkça bahsedilen İzabel, Yeni Ahit'te ise sahte peygamber'in adı olarak geçmektedir.³

Eski Ahit'te Kraliçe sıfatı ile tanımlanmamış olmasına karşın, Kral Ahav ile evli olduğu için Kraliçe İzabel olarak anılmaktadır. İzabel, günümüz Lübnan sınırları içinde Sayda kentinde doğmuştur. Krallar Kitabında İzabel'in yeni kral olan Omri'nin oğlu Ahav ile evlenmek üzere Kuzey İsrail Krallığına geldiği yazılmaktadır(1 Krallar 16:31). İzabel'in babası Fenike Kralı Ethbaal (Eth·ba'al)'dır. Adı 'Baal ile birlikte' anlamına gelmektedir. Kızını, Ahav ile evlendirerek politik bir anlaşma yoluna gitmiştir (wol.jw.org, 2019).

Kral Ahav, İzabel'in isteğiyle Tanrı Baal için tapınaklar inşa ettirmiştir. Samiriye'de Tanrı Baal adına açılan tapınakta ise Tanrı Baal'a tapınma serbest bırakılmıştır (Akalin, 2010, s. 65). Samiriye Kenti'nde yaşanan yabancı kültürlerle açık tavır, Eski Ahit Peygamberlerinden İlyas⁴ ve Yehu peygamberler tarafından çok rahatsız edici bulunmuş ve lanetlenmiştir. İzabel, Ahav'ı kandırarak inancından uzaklaştırdığı gerekçesi Eski Ahit'te ile 'fahişe' olarak adlandırılmıştır.⁵

İzabel, bir kraliçe olarak yönetimde de söz sahibi olmuştur ve zaman zaman zor kararlar almıştır. Örneğin, MÖ. 9. yüzyıl ortalarında, kralların

1 'Kötü' kelimesi Türk Dil Kurumu tarafından : Zararlı, tehlikeli olarak tanımlanmaktadır. (<https://sozluk.gov.tr/>)

2 Yeni Açıklamalı Kutsal Kitap referans olarak alınmıştır. Burada geçtiği haliyle İzabel olarak isim kullanılmıştır. Bazı Türkçe kaynaklarda İzabel ya da İzabel görülebilmektedir. İzabel; İng. Jezebel, (Hebrew: יְזַבֵּל: İzhebel) (Oxford English Dictionary)

3 Vahiy 2:20 'Ne var ki, bir konuda sana karşıyım: Kendini peygamber diye tanıtan İzabel adındaki kadını hoşgörüyü karşılıyorsun. Bu kadın öğretisiyle kullarımı saptırıp fuhuş yapmaya, putlara sunulan kurbanların etini yemeye yöneltiyor.'

4 <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilyas/18.02.2020>. (<https://islamansiklopedisi.org.tr>)

5 İsrail ve Yahve'nin sembolik evliliği ile ilişkili bir benzetmenin neticesinde İzabel'de bu sadık ilişkiyi bozan taraf olarak değerlendirilmiştir.

kamulaştırma yetkisine sahip olmadıkları bilinmektedir. Buna rağmen, Kral Ahav'a bağıni satmak istemeyen Navot adındaki adam ile ilgili Eski Ahit anlatısında, kocasının almak istediği toprağı alamadığı için üzüldüğünü gören İzebel, İsraili Navot'u yargılatmaya karar vermiştir. Yapılan yargılamada suçlu bulunan adamın tüm mülkleri elinden alınmış ve ardından Navot'u öldürtürülerek cesedi ise köpeklere parçalatılır (Krallar 1:21) (Ste.Croix, 2014, s. 198).

Kocası Ahav'ı, aldığı kararlar konusunda yanına alan, peygamberleri kentten sürerek, kocasını kışkırtan İzebel, İlyas peygamberin ve Yehu'nun düşmanlığını kazanmıştır.

Politik iklimin gerginliğine karşılık vermek isteyen İlyas Peygamber ve Yehu ise bir hile ile 'İzebel'in masasında yemek yiyen, 450 Baal Rahibi ve 400 Aserah Rahibini' tapınakta toplayacak ve hepsini kılıçtan geçirecektir.(1 Krallar 18:19). İzebel, Baal rahiplerinin öldürüldüğünü duyduğunda kendisini, İlyas Peygamber ile eşit tutarak, '...senin peygamberlere yaptığını ben de sana yapmazsam...' demiş ve intikam yemini etmiştir(1.Krallar 19:2). Bunun üzerine İlyas Peygamber, şehirden kaçarak, daha güvende olacağı topraklara seyahat etmiştir.

Ahav'ın ölümü üzerine sırası ile iki oğlunu tahta geçiren İzebel, her ikisinin de ölmesi ya da öldürülmesiyle iktidarı kaybetmiştir. Bir zaman sonra, kendisini öldürmek için Yehu'nun kente gelmekte olduğunu öğrendiğinde, saçlarını taramış ve gözlerine sürme çekmiştir(2.Krallar 9:30)⁶. Öldürüleceğini bilerek, ölümü beklerken metanet içinde en büyük düşmanı ile karşılaşmak üzere hazırlanmıştır. İzebel'in hazırlanma sahnesi binlerce yıldır farklı anlamlarla yeniden okunmuştur. Kadınlığını kullanarak, Yehu'yu ayartmak, ölümden kurtulmak için hazırlandığını düşünenler olduğu gibi yenilmediğini, hala güçlü olduğunu anlatmak istemiş olabileceğini savunanlar da bulunmaktadır. Ancak en sade haliyle, tüm ailesi ölmüş, gücü elinden gitmiş ve yaşamının son anlarını yaşadığı bilen bir kadın olarak, ölümü beklemektedir. '*Ve Görevliler geldi, Yehu 'Atın onu aşağıya' dedi, şehir kapısından, Yehu'nun hadımları tarafından aşağıya atılan İzebel'in , 'kanı surların ve bedeni çiğneyen atların üzerine sıçradı.'* (2.Krallar 9: 33). Bedeni, atlar tarafından parçalanmış, köpekler tarafından yenmiş, İzebel'den geriye sadece başı ve elleri kalmıştır (2.Krallar 9:35-36).⁷ Mezarının kimse tarafından bilinmemesi

6 'Sonra Yehu Yizreel'e gitti. İzebel bunu duyunca, gözlerine sürme çekti, saçlarını tarayıp pencereden dışarıyı gözlemeye başladı.'(2.Krallar 9:30).

7 35 Ama İzebel'i gömmeye giden adamlar başından, ayaklarından, ellerinden başka bir şey bulamadılar.

36 Geri dönüp durumu Yehu'ya bildirdiler. Yehu onlara şöyle dedi: "Kulu Tişbeli İlyas aracılığıyla konuşan RAB'bin sözü yerine geldi. RAB, 'Yizreel topraklarında İzebel'in ölüsünü köpekler yiyecek demisti.

37 'İzebel'in leşi Yizreel topraklarına gübre olacak ve kimse, bu İzebel'dir, diyemeyecek.'

için İzebel'den kalanlar bilinmeyen bir yere gömülmüştür (2.Krallar 9:37). Yehu, Rab adına önce Ahav'ı ardından, İzebel'in oğlunu ve İzebel'i öldürmüş ve iktidarı ele geçirmiştir (2.Krallar 9:22)⁸. Yehu, Ahav'ın tüm akrabalarını, kral ve kraliçeye saygılarını sunmaya gelenleri de öldürtmüştür (2Krallar 10:15).⁹ İsrail'in kralı olarak Samiriye'de yirmi sekiz yıl krallık yapmıştır (2.Krallar 10).



Resim 01: Baal Rahipleri sunağın başında, MS 3.yüzyıl, Dura Europos, Suriye. (biblicalarchaeology.org, 2019)18.02.2020. (1.Krallar 18-29)

Ortaçağ boyunca, sosyal ve sanatsal yaşamın kilise egemenliğinde olduğu bilinmektedir. Kilisenin iktidarı tüm yaşamın üstünde bulunmaktaydı (Guryeviç, 1995). İzebel, bu dönemde, Tanrı'nın sözünden çıkan, arabozan 'fahişe' ve tüm kötülüklerin anası olarak kabul edilmiştir. Günümüze ulaşan az sayıda İncil resminde, İzebel'in yaptığı kötülükler sonucunda cezalandırıldığı, ölüm ve ölümden sonrasına ait tasvirler bulunmaktadır. İzebel, hayatı boyunca yaptıkları neticesinde, 'Rab'in isteğiyle' cezalandırılmıştır (2.Krallar 9:33). İzebel'in kocasının ölümünün ardından iki oğlu ardı ardına ölmüş- öldürülmüştür (Martin, 2018). Eski Ahit'in 'kötü' kadını sadece yaşamı ile değil aynı zamanda, ölümü beklerken 'saçlarını taraması' 'gözlerine sürme çekmesi' ile de kilisenin nefretini kazanmıştır. Bu hareketi özellikle din adamları tarafından, kendisini öldürmek için gelen Yehu'yu ayartmak gibi yorumlanmış, cinsel bir ayartma gücü ile ilişkili olarak lanetlenmiştir (Martin, 2018). Puriten

⁸ 'Yoram Yehu'yu görünce, "Barış için mi geldin?" diye sordu. Yehu, "Annen İzebel'in yaptığı bunca putperestlik ve büyücülük sürüp giderken barıştan söz edilir mi?" diye karşılık verdi.' (2. Krallar 9:22)

⁹ 'Sonra Yizreel'de Ahav'ın öteki akrabalarının hepsini, bütün yüksek görevlilerini, yakın arkadaşlarını ve kâhinlerini öldürdü. Sağ kalan olmadı. 12 Yehu Yizreel'den ayrılp Samiriye'ye doğru yola çıktı. Yolda çobanların Beyteket adını verdiği yerde, 13 Yahuda Kralı Ahazy'a'nın akrabalarıyla karşılaştı. Onlara, "Siz kimsiniz?" diye sordu. "Biz Ahazy'a'nın akrabalarıyız" diye karşılık verdiler, "Kralın ve ana kraliçe İzebel'in çocuklarına saygılarımızı sunmaya gidiyoruz." 14 Yehu adamlarına, "Bunları diri yakalayın!" diye buyruk verdi. Onları diri yakalayıp Beyteket Kuyusu yakınında kılıçtan geçirdiler. Öldürülenler kırk iki kişiydi. Sağ kalan olmadı.'

Hristiyanların kadınların makyaj yapmaktan uzak durmaları gerektiğine ilişkin referans aldıkları ve örnek olarak gösterdikleri en önemli referans İzebel'in ölüme gitmeden önce makyaj yaptığı ve hazırlandığı sahne olmuştur (Oxford English Dictionary). Aynı zamanda, İzebel'in öleceğini bilmesine rağmen saçlarını taraması, makyaj yapması da yaptıklarıyla ilişkili olarak pişmanlık duymadığı, boyun eğmediği gibi yorumlanmış olmalıdır.

Melissa Jackson yazmış olduğu makalesinde, İzebel'in Eski Ahit'te 'öteki' olarak temsiline değinmektedir. Özellikle Eski Ahit metinlerinde çok baskın olan, biz ve 'öteki' kavramına ilişkin gözlemlerinde, İzebel'in bir kadın ve bir 'öteki' olarak varlığını konu etmektedir (Jackson, 2015). Yabancı bir ülkeden politik anlaşma yoluyla, başka bir ülkeye evlilik yoluyla göç eden bir kadın olarak İzebel'e bakıldığında, yeni yaşamına uyum sağlamaya çalışan bir kadın olduğu görülmektedir. Aslında kendi inancını yeni ülkesine taşıyabileceğini sanması onun sonunu hazırlayacaktır. Yaşadığı döneme denk gelen ve İsrail'in kuraklıkla mücadele ettiği günlerde, kraliçenin yeni yaptırdığı Baal Tapınağı kuraklığın ve yaşanan felaketlerin sebebi olarak görülmüştür(1.Krallar 18:2)).

Yabancı olmasının yanı sıra Ahav'ın sadece karısı olarak kalmayan toplumsal rolünün dışında davranan ve bir kral kızı olarak iktidarını vurgulayan İzebel, aynı zamanda bir 'erkek' gibi insanlarla konuşabilmektedir. Bu konuyu değerlendiren Laura Hare, 2018 yılında vermiş olduğu bildirisinde Antik dönemde kullanılan dilin kadın ve erkek hitap şekillerini dil bilimi açısından açıklamıştır. Krallar Kitabı'nın yazarının bu tavrı bilinçli olarak yaptığını böylelikle diğer İsraili kadınlardan İzebel'in farkının vurgulanmak istendiğini örneklerle açıklayarak değerlendirmiştir (Hare, 2018).



Resim 02: İzebel'in iki asker tarafından, şehir surlarından atılışı, (Bondol, Jean/ Jean de Sy incili, 2010), www.europeana.eu/18.02.2020.



Resim 03: İzebel'in Ölümü, Köpekler tarafından parçalanışı, Holburne Müzesi, 17.yüzyıl, ipek dokuma, Bath, İngiltere, Bridgeman Art Library. (biblicalarchaeology.org, 2019), 15.02.2020.

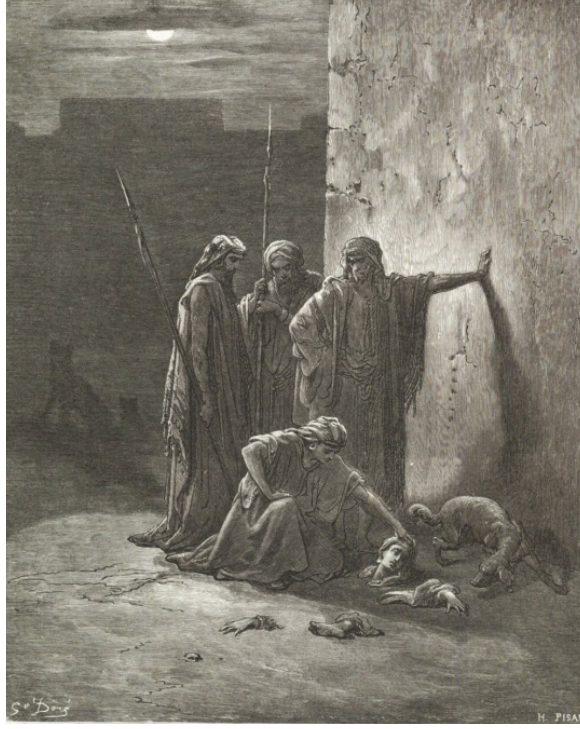


Resim 04: Andrea Celesti, İzabel'in Ölü Bedeni köpekler tarafından parçalanırken, 17.yüzyıl, 99cmx152 cm., Özel Koleksiyon. (www.sothebys.com, 2005), 15.02.2020.

Gustave Dore tarafından 1866 yılında Dore İncili adını da almakta olan La Grande Bible de Tours için çizilmiş olan 241 adet illüstrasyonda İzabel'in Ölümü ve Öldürüldükten Sonra Cesedinin Köpekler tarafından parçalanışını anlatan çizim bulunmaktadır.



Resim 05 :Gustave Dore, İzabel'in Ölümü, 1866. La Grande Bible de Tours'dan İllüstrasyon (Society of Biblical Literature)



Resim 06 :Gustave Dore, İzebel'in Ölümünden sonra köpekler tarafından parçalanmış cesedinin başında Yeşu Peygamber, 1866. (eBay Headquarters, 2020)

18.yüzyılın Aydınlanma Çağının akılcılığından sonra, 19.yüzyılın ikinci yarısında değişen algı dinselliği, coşkulu bir dışa vurumu, melankoli, iyilik ve kötülük kavramlarının tartışılabilmesi gibi yeni bir tavır oluşturmuştur. Tüm bu düşünsel değişimler, İzebel'in tasvirlerinde de kendini göstermektedir. Özellikle, duygusal taşkınlığın, intihar ve ölüm karşısında ki çaresizlik gibi konuların, resmin konusu olduğu 19.yüzyılda, İzebel'in ölmeden önce ki makyajı ya da kocası ile birlikte gösterildiği sahneler ele alınmaya başlanmıştır.



*Resim 07 : John Byam Liston Shaw, İzabel, (148 cm.x 81 cm., tvl üz.y.b.) 1896.
Russell-Cotes Sanat Gallerisi&Müzesi. (artuk.org)*



Resim 08: İlyas Peygamber'in Jezebelve Ahav ile karşılaşması, Lord Frederic Leighton, 1862/1863, 232 cm.x239 cm., tvl üz. Yb, Scarborough Sanat Galerisi. <https://artuk.org/26.02.2020>.

Leighton'un yapmış olduğu resimde ise İzebel, hasta ve yorgun kocasının hemen yanında, kızgın ve endişeli bir ifade ile kapıdan içeriye giren İlyas Peygamber'e doğru bakarken resmedilmiştir. İlyas Peygamber resimde diğer figürlerden daha büyük olarak resmedilmiştir. Kazandığı zaferin sembolizmi ile son derece görkemli ve güçlü bir ifade ile gösterilen İlyas Peygamber'in elinde bıçak tuttuğu görülmektedir.



Resim 09: İzabel, Henry John Stock, 1882, 111.49 cm.x143.51 cm., tvl üz. yb, özel koleksiyon. <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=173808/24.02.2020>.

Yukarıda 09 no’lu resimde görülmekte olan 19. Yüzyıl tablosunda ise İzabel kırmızı elbise giymiş genç ve güzel bir kadın olarak resmedilmiştir. Etrafında karanlık düşünceleri simgeleyen karanlık figürler, dalgın bakışlı genç kadınına ulaşmaya çalışan eller görülmektedir.

20.yüzyıla geldiğinde ise yeni düşüncelerin etkisiyle ve feminizmin literatüre getirmiş olduğu anlayış ile farklı okumalarla yeniden değerlendirilmeye başlanan İzabel’in hikâyesi, çok sayıda film, kitap hatta müziğin konusu olmuştur.¹⁰ Çok çeşitli araştırmaların, resim ve edebiyat gibi çok çeşitli disiplinin konusu olarak ele alınmıştır. Günümüzde gerek popüler kültürün gerekse akademik çevrelerin dikkatini çeken bir konu olarak gündemde kalmaya devam etmektedir.

Sonuç

MÖ 9.yüzyıldan günümüze dek uzanan, Eski Ahit’in ‘kötü’ kraliçesi, her dönem ilgi çekmiş, korkulan bir düşman, iktidardan düştükten sonra ise ‘şeytani’ bir varlık olarak Eski Ahit geleneğinden, Yeni Ahit’e

¹⁰ ‘İzabel’, (1938 film); Margaret Atwood’un The Handmaid’s Tale, ikinci bölümde, “İzabel’s”; <https://izabel.com/> gibi çok sayıda modern web sitesi, kitap ve film için esin kaynağı olmuştur.

'kötülüğün' tasviri olarak geçmiştir. Erkeklerin dünyasında, iktidarı elinde tutan bir kadın olarak kendini erkeklerle eşit tutması, kendi inancını yaymaya çalışması onun sonunu getirmiştir. Yaşamının sonunda, parçalanmış bedenine bir mezar bile çok görülmüştür. Hristiyanlığın erken dönemleri ve Ortaçağ boyunca 'iyi ve inançlı kadının' antitezi olarak ele alınan İzebel'in resmedildiğinde cezalandırılma anı yani kuleden atıldığı ve öldükten sonra köpekler tarafından parçalandığı sahneler tercih edilmektedir. 19.yüzyıla gelindiğinde ise dönemin anlayışının ölüme ve intihar olgusuna yeniden anlam kazandırmasıyla, özellikle İzebel'in son anları ele alınarak, baştan çıkarıcı, güzel kadın kimliği ile tasvir edilmeye başlanmıştır. 20.yüzyılın farklı okumalara izin veren çok sesliliği ile filmlere, müziğe, kitaplara dek konu edilmiştir. Makalenin konusu olan, İzebel hikâyesine günümüzden bakıldığında ise İzebel aynı zamanda, 'iyilik' ve 'kötülük' kavramlarının geçişkenliğini, şeffaflığını ve iktidar ilişkileri ile tüm tanımların yeniden yapılabileceğini, değişebileceğini, yorumlanabileceğini bizlere hatırlatmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akalın, K. H. (2010). Baalizmin İsrail’de ki İz Düşümü: Yahveizm. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(20), 64-78.
artuk.org. (tarih yok). 02 18, 2020 tarihinde *artuk.org*: <https://artuk.org/discover/artworks/jezebel-58688> adresinden alındı
- Avigad, N. (1964). The Seal of Jezebel. *Israel Exploration Journal*(14(4)), 274-276.
- biblicalarchaeology.org*. (2019). 02 18, 2020 tarihinde *www.biblicalarchaeology.org*: <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/people-cultures-in-the-bible/people-in-the-bible/how-bad-was-jezebel/#note01> adresinden alındı
- Dutcher-Walls, P. (2004). *Jezebel: Portraits of a Queen*. Collegeville: The Liturgical Press.
- eBay Headquarters*. (2020, 03 18). <https://www.ebay.com/itm:https://www.ebay.com/itm/Gutsave-Dore-JEHUS-COMPAIONS-FINDING-THE-REMAINS-OF-JEZEBEL-/112805034343> adresinden alınmıştır
- Everhart, J. (2010). Jezebel: Framed by Eunuchs? *The Catholic Biblical Quarterly* 72.4, 688-698.
- Gaines, J. H. (1999). *Music in the Old Bones: Jezebel Through the Ages*. Carbondale, IL: Southern Illinois Univ. Press.
- Gaines, J. H. (2019). *biblicalarchaeology.org*. 02 18, 2020 tarihinde *www.biblicalarchaeology.org*: <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/people-cultures-in-the-bible/people-in-the-bible/how-bad-was-jezebel/> adresinden alındı
- Guryeвиç, A. (1995). *Ortaçağ Avrupa’sında Birey*. (İ. İgan, & Z. Ülgen, Çev.) İstanbul, İstanbul : Afa Yayıncılık.
- Hare, L. (2018). The Woman Who Speaks Like a Man: A Sociolinguistic Analysis of the Speech of Jezebel. *CSBS*. Toronto.
<https://islamansiklopedisi.org.tr>. (tarih yok). 02 18, 2020 tarihinde *islamansiklopedisi.org.tr*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilyas> adresinden alındı
- <https://sozluk.gov.tr/>. (tarih yok). 02 17, 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri : <https://sozluk.gov.tr/?kelime=k%C3%B6t%C3%BC%20k%C3%B6t%C3%BC%20d%C3%BC%5%9F%C3%BCnmek> adresinden alındı
- Jackson, M. (2015). Reading Jezebel from the “other” side: Feminist critique, postcolonialism, and comedy. *Review&Expositor*, 239-255.
- Leighton, L. F. İlyas Peygamber’in Jezebel ve Ahab ile karşılaşması. <https://artuk.org/discover/artworks/jezebel-and-ahab-9151>. Scarborough Sanat Galerisi, UK.

- Martin, W. (2018, 09 20). *How Women's Power Was First Linked To Sexuality And Deception*. 02 26, 2020 tarihinde lithub.com: <https://lithub.com/author/wednesdaymartin/> adresinden alındı
- Oxford, E. D. (tarih yok). *Oxford English Dictionary; Jezebel*. 02 16, 2020 tarihinde Oxford English Dictionary: <https://www.lexico.com/en/definition/Jezebel> adresinden alındı
- Schneider, J. T. (2017). Jezebel: A Phoenician Princess Gone Bad? (B. S. L., & F. Serge, Dü) *In Partners with God: Theological and Critical Readings of the Bible in Honor of Marvin A. Sweeney*, 123-132.
- Scholz, S. (2007). *Introducing the Women's Hebrew Bible*. New York : T&T Clark International.
- Society of Biblical Literature*. (tarih yok). 02 17, 2020 tarihinde Society of Biblical Literature: <https://www.bibleodyssey.org/en/tools/image-gallery/d/death-of-Jezebel> adresinden alındı
- Ste.Croix, G. E. (2014). *Antik Yunan Dünyasında Sınıf Mücadelesi*. (Ç. Sümer, Çev.) İstanbul: Yordam.
- tarihvearkeoloji.blogspot.com*. (2014). 02 24, 2020 tarihinde 1: <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2014/04/iki-kadin-biri-aziz-digeri-gunahkar.html> adresinden alındı
- wol.jw.org*. (2019). 02 16, 2020 tarihinde Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania: <https://wol.jw.org/en/wol/d/r1/lp-e/1200001436> adresinden alındı
- www.europeana.eu/*. (2010). 02 18, 2020 tarihinde [https://www.europeana.eu/portal/en/record/9200122/BibliographicResource_1000056125380.html?q=Jezebel] |Date=1372 |Author=Master of the Bible of Jean de Sy (First Master) Jean Bondol adresinden alındı
- www.sothebys.com*. (2005). 02 18, 2020 tarihinde [www.sothebys.com: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/old-master-paintings-105030/lot.57.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/old-master-paintings-105030/lot.57.html) adresinden alındı
- Yeni Yaşam Açıklamalı Kutsal Kitap* . (2009). Yeni Yaşam Yayınları .

Bölüm 9

MÜZİKTE ŞANS ETMENİ

Ozan BALDAN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi/ Harran Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü, ORCID ID: 0000-0003-1227-1089

Giriş

Müzik ve sahne sanatlarının diğer sanat dallarından en büyük farkı, “süreklilik (*continuum*)” unsuru ve her sergilenmek istendiğinde seyircilerin gözleri önünde baştan üretilmesinin gerekliliğidir. Resim ya da heykel gibi bir defada sanatçının işi bittikten sonra, seyirci karşısına her seferinde aynı eser çıkarılamamaktadır. Süreklilik başlı başına şans etmenine zemin hazırlayan bir durumdur. Eser üzerinde çalışan her bir sanatçı, onu değişik bir boyutuyla görecektir, farklı bir arka plandan beslenecek, değişik bir yoruma taşıyacaktır. Sahnelenmesi, her defasında farklı sanatçıların farklı psikolojileri içinde, değişen seyirci kitlesi önünde baştan üretilmesi gereken müzik yapıtı bir “iç zaman” oluşturur, içinde var olur. Bu, zamanın hızlı ya da yavaş akması algısıyla doğrudan ilişkili ve değişken bir durum oluşturur.

“Doğaçlama” çok farklı adlar altında müzikte sıkça karşımıza çıkar. Seyircinin doğaçlama çalan bir icracıdan dinleyecekleri büyük ölçüde şans eseri şekillenecektir. Kendiliğinden, içten geldiği gibi olduğu düşünülen doğaçlama acaba ne kadar böyledir? Sanatın her dalında olduğu gibi bu da kültürün çizdiği çerçeve içinde şekillenmektedir. Hiç hazırlanmadan taksim yapan bir ut sanatçısının içine kendiliğinden, bir caz piyanistinden bekleneceği gibi caz standartları doğmamaktadır ve makamsal bir seyre devam etmektedir, *vice versa*. Bu durum karşımıza “güdümlü doğaçlama” kavramını çıkarır. Doğaçlama, sözlük anlamında olduğu gibi ne kadar “birdenbire, düşünmeden, içine doğduğu gibi, doğaçtan...” (Türk Dil Kurumu sözlüğü) olmaktadır?

İki dünya savaşı ardından ve doğal olarak etkisiyle, yeni arayışlar ortaya çıktı. Yeni müzik akımları XX. yüzyıl ile birlikte “raslamsallık (*aleatory*)” ve “belirlenmemişlik (*indeterminacy*)” kavramlarını hayatımıza soktu. Müzikte şans etmeni karşımıza en belirgin şekilde biri Avrupa diğeri Amerika kaynaklı olan bu iki kavram aracılığıyla çıkmaktadır. Müzik yavaş yavaş geleneksel arka planından koşturdu ve ritim, melodi, tonal armoni gibi yapıtaşlarından uzaklaştı. Sessizliğin imkânsızlığı ve içindeki sesin dinlenmesi üzerine kavramlaştırılan, yeniden tanımlanan müzik, müziği yalnızca eslerden oluşan John Cage’in sansasyonel 4:33 eserine taşıdı. Bu yeni durum müziği iyice tanımlanamaz hâle getirdi. Öyle ki pek çok büyük müzik sözlüğünde bile müzik tanımlanmadan bırakılmış ya da kısaca geçiştirilmiştir.

Gelenekle güncelin sıklıkla çatıştığı günümüz sanat dünyasında elbette XX. yüzyıl ile sonrasının müziklerinin şans etmeniyle ciddi şekilde uğraştığı ortadadır. Ancak geleneksel müziklerde de şans etmeninin önemli bir unsur olarak karşımıza çıktığını yadsımamak gerekmektedir.

1. Esin

“Doğaçlama” ve “esin” kavramları “içe doğma” ile oluşan, akla gelen yaratıcı düşünce ve duyguları ifade etmek bakımından ortak bir yöne sahiptir. Gizemli, bilinmeyen bir zihinsel süreç sonucu ortaya çıkmaları ise insanları hep şaşırtmıştır.

İnsanoğlu cevapsız soruları sevmez. Elden geldiğinde bir cevap bulur. İnsan aklına birdenbire müzik, şiir gibi bir eserin nasıl olup da gelebileceğine de cevap aranmıştır. Greko-Romen mitolojide “müzik” sözünün kökenine de kaynaklık eden öykü, hep elinde lirle tasvir edilen müziğin tanrısı Apollon ile esin perileri Musalar’ın (Muse) tanrısal esini sevilen ozanlara verdiği şeklindedir.

İnsan aklı sahip olduğu verilerle, imgelerle, içinde şekillendiği kültür çerçevesinde çalışır. Neden akla gelen ezgiler, eldeki ses perdeleri, modlar, makamlar, tonlar ve bilindik diziler içinde seyretmektedir? Neden makamsal müzikten habersiz bir caz sanatçısı doğaçlama yaparken ortaya uşşak, hicaz, segâh bir eser çıkmaz? Ait olduğu kültür çerçevesinde ânın gerektirdiğine göre esinlenme oluşmakta, doğaçlama yapılmakta, ya da bilinçli veya bilinçsiz diğer esinlere kulak tıkanmaktadır. Diğer esinlere yol açmak, kulak tıkamamak için aklın, etken bilincin perdelenmesine başvuran, başta sürrealistler olmak üzere pek çok sanatçı olmuştur. Esrik veya uyku hâlinde görece edilgenleşen bilinç daha yaratıcı kabul edilmiştir. Amerikalı besteci Morton Feldman bestelediğinde ölmüş olduğunu söyler, bunu en iyi işlerini uykuda yaptığını söyleyen babasının sözü ile birleştiren bir diğer Amerikalı besteci John Cage, durumu meditasyonla ulaşılan Hint zihinsel uygulaması derin uykuya benzetir: Benlik harekete ket vuramaz ve doğanın karakteristiği olan bir akıcılık elde edilir. (Cage, 2011, s.37) Benzer bir durum İstiklâl Marşı’nın yazım süreci için de anlatılmaktadır.

Bütün dostları Mehmet Akif Ersoy’un İstiklâl Marşı’nı yazarken tam bir “istiğrak”¹ hâlini yaşadığını söyler. Mehmet Akif Ersoy gibi Tacettin Dergâhı’ndaki odalardan birinde kalan Konya milletvekili Hafız Bekir Efendi, tarihçi Cemal Kutay’a şöyle aktarmıştır:

“Akif, bir gece birden uyanır, kâğıt arar, bulamayınca kurşun kalemiyle yer yatağının sağındaki duvara marşın ‘Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım’ mısraıyla başlayan kıt’asını yazar. Sabahleyin namaza kalktığımda, Üstâd’ı çakısıyla duvardaki yazıyı kazırken gördüm.”

Hasan Basri (Çantay) ise o günleri söyle anlatmakta:

1 “Sâlikin ilâhî sevginin istilâsı altında kendisi ve maddî âlem hakkında hiçbir duygu, algı ve bilince sahip olmaması anlamında tasavvuf terimi.” Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Son erişim 04.05.2019, erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/arama/?q=isti%C4%9Frak&p=m>

“Meclis en hararetli müzakerelere daldığı anlarda bile, o, bütün dikkatini mısralara toplamış, etrafından habersiz muttasıl yazar, yazar ve tâ ki müzakereler bittiği anda o da daldığı ulvî âlemde uyanır gibi kendine gelirdi. Ve öylece meclisi terkederdik.” (Ayvazoğlu, 1986, s.27)

1.1 Kendiliğindenlik

Kültür ürünleri iki yolla meydana gelir. Biri “kendiliğindenlik” içerir; biz buna esin diyoruz. Diğeri ise ilgili kültürün metotlaştırılmış doktrininin uygulamasıdır, yeniden üretimdir. Kimi zaman profesyonel sanatçıların ustaca ama yeknesak tekrarlarına, amatör sanatçıların içten gelen yenilikçi çabalarının tercih edilme sebebi budur.

“Her kültür kendi imajını yüceltir. Estetik kuralları bu narsisizmi meşrulaştıran doktrinlerdir. Her kültür ürünü bu imajın a) ‘kendi olmağa’, b) ‘kendi’nden uzaklaşmağa, çalışır. Bu çabalardan biri eksik olursa, yapının dengesi bozulur. Tutucular ‘kendi köklerimize dönelim...’ derken, yenilikçiler ‘kendimizden başka bir şey olalım...’ derler. Kendi’ni yineleyen kültür bir kimlik bunalımına girer, çünkü ona kendiliğinden’liği değil zihinsel bir imaj yön vermektedir; eylemleri zihnin denetimine fazla girmiştir.” (İşler, 2000, s. 7)

Sanat dünyasında, nasıl olur da geniş imkânlarla sahip seçkin çevrelerde yetişmiş kişiler yanında, zor koşullardan gelip de kimi zaman okuma-yazma bile bilmeyen sıradan biri yer bulur? Elbette tüm insanlar içinde yakıcı yaratıcılığı, “tanrısal” esini taşıyor. Ancak her insanın çok iyi oynadığı bir rol vardır: kendi; edebiyatçının, müzisyenin çok iyi bildiği, inanılmaz ya da az rastlanır görülse de kusursuz kurgulanmış bir öyküsü vardır: kendi gerçek hayat hikâyesi, tanık olduğu olaylar. Halk sanatının, Âşık Veysel ya da Neşet Ertaş gibi âşıkların, entelektüel birikim ve masa başında oluşturulmuş kurgulardan çok işte bu yaşanmışlıktan beslendiği eserlerinde açıkça görülmektedir: *Kara Toprak*, toprağa bağlı köylünün hayatının özetini, *Zahidem* sevdasını yalın gerçekliği içinde dolaysız anlatır.

Ait olduğu kültürün doktrinleşmiş estetik kurallarını kopyalayıp, kalıplarını tekrar edip beğenisini kazanmaya, kendine yer açmaya çalışan çaba, sanatı kuralların, kalıpların içine sıkışmış tamamen zihinsel bir sürece çevirir. “Kendiliğindenlik”ten uzaklaştırır, sürekli tekrara düşerek yeknesaklaşır. Üretilen her yeni sanat eseri önceki başka bir eserin benzerine dönüşmeye başlar, “özgün” (*unique*) olma özelliğini yitirir. Sanatçı ayırt edici bir unsur ortaya koyamayıp zanaatkâra dönüşmeye başlar. Sanatsal üretim kimlik bunalımına girer. Buna karşın, yenilikçi ya da öznel olmak adına köklerinden, ait olduğu kültürden tamamen kopan sanat da yabancılaşmaya başlar.

2. Süreklilik (*Continuum*)

Müziğin gizemli yönü yalnızca esinlenme süreciyle sınırlı değildir. Sanatın işlevlerinden olduğu kabul edilen duygu ve düşüncelerin aktarılmasını, müziğin bir şekilde yaptığı kabul edilmekle birlikte, nasıl yaptığı konusu pozitif bilimler için henüz çözülememiş bir gizemdir. David Ruelle, *Rastlantı ve Kaos* kitabında fizikçiler açısından durumu şöyle özetler:

“Daha ayrıntılı sorular sormayı biz de isteriz ama bu sorulara yanıt bulmanın çoğu zaman olanaksız olduğunun bilincindeyiz. Örneğin melodiler ya da müzik parçaları anladığımızı düşündüğümüz iletilerdir ama bunların anlamını tam olarak açıklayamadığımız kesindir. Bu açıdan müziğin varlığı bilim için bir utanç nedeni olmayı sürdürmektedir.” (Ruelle, 1995, s. 132)

Bir müzik eserinin ilk meydana geldiği yer bestecisinin zihnidir. Besteci eseri kafasının içinde duyar. Bazen bir ezgi, kimi zaman da tüm bir orkestra çalarken duyulan bestenin, herkes tarafından duyulabilmesi için pek çok başka zihinsel süreçlerden geçmesi gerekecektir. Mümkün olduğunca kafasında duyduğunu kâğıda geçirmeye çalışan besteciden çıkan müzik yazısı orkestra şefinin, her bir orkestra elemanının zihninde baştan şekillenecektir. Sonunda konser günü dinleyiciler duydukları eseri kendilerine göre anlamlandıracaklardır. “Kulaktan kulağa” oyunu benzeri bu süreç sonunda, bestecinin ifadesi ile her bir dinleyicinin anladığı arasında farklılıklar oluşması kaçınılmazdır. Kültürel bağlam ne kadar ortak ise anlatılmak istenen o derece hedefine ulaşacaktır. Besteciden dinleyiciye tüm bu aşamalar sürekliliği oluşturur. Süreklilikte kesintiye uğramamak için en önemli unsur kültürel arka-planın ortak olması gerekliliğidir. Sanatçı kendini ifade etmek için içinde var olduğu kültürel kodları, sembelleri kullanır. Çin operasında “iyi” karakterler siyah renkle ifade edilebiliyorken, Batı operasında “kötü”, “karanlık” karakterler siyah ile ifade edilecektir. Heptatonik ses sistemini ve çoklukla “uyuşumlu” (*consonant*) sesleri birlikte kullanan ana akım Batı müziğinde, uyşumsuz (*dissonant*) seslerin birlikte kullanımı arttıkça gerilim algısı artarken, Güneydoğu Asya’da böyle bir algı oluşmayacaktır. Algıyı yönlendiren kültürel kodlar, değişken ilgi alanları iletinin içeriği üzerinde doğrudan etkilidir. Sinema üzerinden bu konu ile ilgili bir tecrübe şöyle aktarılmaktadır:

“İngiliz misyonerler Güney Afrika’nın zenci halkına kendi düşüncelerini aşımak için filmi kullanıyorlar. Seçilen film onlarca, müritlerinin zekâsına tamamıyla uygun görünüyor. Filmin etkisinin ne olduğunu anlamak istiyor, bunun için de birçok seyirciye akıllarında ne kaldığını soruyorlar. Hepsi de beyaz bir tavuğun kendilerini pek çok ilgilendirdiğini söyleyerek misyonerleri büyük bir hayrete düşürüyorlar. Çünkü filmi ezbere bilen bizim misyonerler bu tavuğu hiç görmemişlerdi.

Yeni bir gösterimde bile tavuğu yine görmüyorlar. Nihayet perdenin geri kalan bölümündeki ‘önemli’ şeylere kayıtsız kalarak tavuğu farkedemeyen seyirciler kadar kayıtsız bir tavırla tavuğun görüntüsünün bir köşesinden geçtiğini ortaya çıkarmak için filmi bakımlıkta (moviola) çekim çekim incelemeleri gerekiyor.” (Bazin, 1966, s. 24)

Süreklilik, besteleme aşamasından icraya kadar farklı meslekî beceriler gerektiren müzik üretme sürecinde, yorumcusundan dinleyicisine pek çok tesadüfî unsur barındırır. Farklı icracıların aynı eseri bambaşka yorumlarla sunduğu düşünülürse beste, bestecisi için bile bir muammaya dönüşmektedir. Melih Kibar’ın bestelediği ünlü *Hababam Sınıfı* filminin müziği, yalnızca tempo değiştirilerek film içinde farklı kavramsal, duygudurumsal ifadelerle karşılık olarak kullanılmıştır: neşeli bir durumda tempo hızlandırılarak, hüzünlü bir durumda ise tempo düşürülerek sıkça aynı müzik cümlesi (*phrase*) kullanılmıştır. (Baldan, 2011, s. 185)

2.1. Müzikte İç Zaman

Zaman soyut bir kavramdır. İnsanın zaman duygusu yoktur. Çevresel gözlem ile algılanan ardışık olayların içinde var olduğu süreç zamanı oluşturur. Değişimi ifade etmek için “zaman” kavramını kullanıyoruz. Ayırt edici bir değişim yoksa “an” olarak niteliyoruz. Birbiri ile bağlantılı gördüğümüz olayları zaman kümeleri içinde gruplayarak algılıyoruz. Her bir zaman kümesi ise ayrı bir iç zaman oluşturuyor.

Müzik zaman içinde örgütlenen bağımsız seslerden oluşur, bütün hâlinde algılanır. Eşzamanlı ve ardışık sesler arasında algıda bir bağ kurulumu, gruplanır ve anlamlandırılır. (Bunu yapamayan birinden, *Müzikofili* kitabında, nöroloji ve psikoloji profesörü Oliver Sacks bahseder: “Rachael Y. kırklı yaşlarının başında yetenekli bir besteci ve müzisyendir.” Geçirdiği ciddi bir trafik kazası sonucu “disarmoni” yaşamaya başlar. “Zekâ ve dil yetisinde hiçbir kayıp olmamasına rağmen, müzik algısında olağan dışı bir şeyler olmuştu”. “Pasaajların armonisini algılayamadığı için müziği acı verici, kesik, çoksesli bir gürültü gibi duyuyor”, “-farklı sesleri ve enstrümanları bütünleşmiş bir biçimde algılamayı başaramıyordu.”) (Sacks, 2014, s. 125-126) Seslerin zaman içindeki dağılımı değişikçe anlam da değişir, aralarındaki süre çok artarsa bağlam dağılır, anlam kaybolur. Sesler zaman içinde örgütlenirken zaman algısına da etkir, daha hızlı ya da yavaş akıyormuş izlenimi, bir iç zaman oluşur.

3. Doğaçlama

Müzikte şans etmenine en fazla alan açan unsur doğaçlamadır; doğaçtan, düşünmeden, birdenbire içe doğan fikirlerle yapılan müziğe denmektedir. Doğaçlama farklı müzik biçimlerinin (form) adı altında

sıkça karşımıza çıkar: *cadenza*, uzunhava, ezan, mevlit, gazel, taksim ve açış en çok kullanılanlarındandır; bunun dışında âşık atışmaları ve bir tür âşık atışması şeklinde cereyan eden caz müzisyenlerinin veya *rap* şarkıcılarının karşılıklı, birbirlerine göndermeler de yapan icraları doğaçlamaya en bilindik örneklerdir. Ancak her insanın, onu şekillendiren bir kültür içine doğduğunu da unutmamak gerekir.

Müzisyenin belli bir kültür çevresinde yetiştiği düşünülecek olursa, bu içe birdenbire doğan müzik fikirlerinin de temelde öğrenilmiş, yönlendirilmiş, sınırlandırılmış bir çerçeve içinde içe doğduğunu söyleyebiliriz. Kullanılan çalgılar, ses sistemlerinin getirisi perdeler, ritim kalıpları, ezgi oluşturma teknikleri ve süslemeler büyük ölçüde sanatçının içine doğduğu kültür tarafından önceden belirlenmiştir. Bu yüzden ileride değineceğimiz “belirlenmemişlik” akımı, güdümlenmemiş bir doğaçlama için, besteciyi mümkün olduğunca müziğin dışında bırakmaya çalışır.

3.1. Güdümlü Doğaçlama

Doğaçlama bir icranın seyri büyük ölçüde şans faktörünün etkisi altındadır. Buna karşın dinleyici genelde nasıl bir müzik duyacağı hakkında bir fikir sahibi olarak katılım gösterir. İcracının arka-planı, önceki performansları sahnede doğaçlama da olsa neler gelişebileceği konusunda fikir sahibi olunabilmesini sağlar. Bir caz müzisyeni ile klasik ekolden gelen meslektaş aynı melodi hattı üzerinde farklı akorlar kuracak ve kendi arka-planlarına göre bir armonik yürüyüş göstereceklerdir, hem de tamamen doğaçtan. Yoksa tür kimliklerinin dışına çıkmış olurlar.

Virtüözite sergileyen performansların popülerliğini arttırmasıyla birlikte doğaçlama süslemelerin önemi artar. Konçertolarda, özellikle Vivaldi döneminde gittikçe önemi artan *cadenza*, bölüm sonlarında eşiksiz, solo icralar olarak daha sık görünmeye başlar. *Cadenza* genellikle doğaçlamadır ama kimileri bestelenmiş ve notaya geçirilmiştir. (Roeder, 1994, s. 52) Günümüzde pek çok solist, önceden icra edilip beğenilmiş, notaya geçirilmiş *cadenza* örneklerini aynen icra etme yoluna gitmektedir. *Cadenza*, doğaçtan olma niteliğini kaybettiği gibi, müzik de şans unsurunun merak uyandırıcı, heyecan verici etkisini kaybetmektedir. Gene de doğaçlama olsun olmasın *cadenza* dinlemeye hazırlanan dinleyici kitlesi ne duyacağı hakkında beklentiye ve sınırlara sahiptir. Kimse icracıdan Vivaldi'nin bir konçertosunun *cadenza* kısmında hicaz taksim beklemez.

Hicaz taksim icrası yapacağını belirten bir sazende en baştan kendini sınırlandırmış, bir çerçeve çizmiş olur. Makamın bir seyir özelliği vardır, kimi perdelere uğranması, makamın niteliğini ortaya çıkaran riflerin gösterilmesi gerekmektedir. Taksimın bir “zemin”i, “meyan”ı, yerine

göre “nakarat”ı olması gerekir. Bu durum yapılan doğaçlama icrayı güdümlü hâle getirir, nereden gelip nereye varacağı önceden belirlenmiş durumdadır.

4. XX. Yüzyıl Müziğinde Şans Etmeni

“Batı müziği” denince akla XX. yüzyıla kadar Avrupa gelirdi. Yüzyılın ortalarından itibaren bu kavram Amerika’yı da kapsar hâle geldi. Bu durum “Kuzey Atlantik” anlayışının doğmasına sebep oldu. XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı müziğinde, yani Amerika’da ve Avrupa’da yeni bir müzik ögesi olarak “şans” etmeni ön plana çıkar. Almanya’nın Darmstadt kentinde her yıl bir araya gelen kompozitörler Kuzey Atlantik kimliği çerçevesinde yenilikçi çalışmalar yaptılar. İkinci Dünya Savaşı sonrasına denk gelen bu dönemde ortaya çıkan kavramlardan en önemlileri “raslamsallık (*alleatory*)” ve “belirlenmemişlik (*indeterminacy*)” kavramlarıdır.

4.1. Belirlenmemişlik

İki dünya savaşının ardından insanlığın amaçladığı her şeyin yıkım getirdiği karamsar bir dünya oluşmaya başlar. Evet, modern bir dünya vardır artık, akılcılığın (rasyonalizm), bilimsel metotların egemen olduğu bir dönemdir artık, bir akıl çağı... Ancak akıl çağı ve modernizm ne getirmesi gerekmekte ise elde olan bundan çok uzaktır. Akılcılık din, ideoloji ve çıkar savaşlarının önüne mi geçebilmiştir, yoksa rakiplerini saf dışı bırakmak için daha “akıllı” silahlar, metotlar mı getirmiştir? İnsanlığın karanlık çağlarındaki bitmek bilmeyen savaşlar son mu bulur? Aksine büyük umutlarla karşılanan XX. yüzyılın hemen başında iki dünya savaşı önceki tüm savaşlardan daha yıkıcı olmuştur. Belki de bu atmosferde bir şey amaçlamamak daha akıllıca olacaktır. İnsanlar amaçlamayı, istemeyi, planlamayı bir süre bırakmalıdırlar belki de... Kişisellikten ve hedefe yönelmişlikten kaçınma çabası John Cage’in (1912-1992) asıl çabasıdır. O müzikte amaçlı olarak “amaçsızlık” istemektedir.

John Cage’in “belirlenmemişlik” kavramını ortaya atmasını Asya düşünce kültürünün, özellikle Zen Budizmi’nin etkilediği bilinmektedir. II. Dünya Savaşı’nın hemen ardından, 1950’li yılların sonlarına doğru yeni bir müzik akımı olarak kendini kabul ettirmiştir. Müzikte şans etmeninin en yalın şekilde karşımıza çıktığı “belirlenmemişlik” akımı deyince her ne kadar John Cage akla gelse de Cage, XX. yüzyılın müziğine etkisi yadsınamaz bir diğer yenilikçi Amerikalı besteci Henry Cowell’a (1897-1965), on iki ton müziğinin ve İkinci Viyana Ekolü’nün başını çeken Arnold Schoenberg’e (1874-1951) çok şey borçludur. Cage’in *İki ses için Sonat* (1933), *Üç Ses İçin Kompozisyon* (1934) eserleri bunu gösterir. (İşler, 2000, s. 18) Cage’in düşünsel arka planını oluşturan

bir diğer öncü isim de Edgard Varèse'dir (1883-1965). Cage, 1937'de "Müziğin Geleceği: İnanyorum (The Future of Music: Credo)" başlıklı konuşmasında bir yandan Schoenberg'in on iki ton sistemi de dâhil yeni müzik besteleme tekniklerini ön plana çıkarırken; armoni ve ses alanını hiyerarşik düşünmenin, ses alanının tamamını kullanmak isteyen besteciye yetersiz geleceğini, gürültünün de her türlü ses gibi müziğin kapsamında kabul edilmesi gerektiğini söyleyerek Varèse'e gönderme yapar. Cage'in aynı konuşmada yer alan "ses örgütleyicisi" şeklindeki besteci tanımı da gene Varèse'in müziğe getirdiği "örgütlenmiş ses" tanımına gönderme yapmaktadır. Varèse şehri büyük bir orkestra olarak duyar. Motor, fren, korna sesleri, polis düdüklüleri, sirenler, kazı çalışmaları, limandaki teknelerin uğultusu insanı çevreler. Tüm bu çelik, cam, beton sesleri anlam ve karakter taşıyan bir bütüne dönüşür. (Wood, 2014, s. 29) Cage 4.33 isimli çalışmasında dinleyiciyi Varèse'in tarif ettiği bu orkestrayı dinlemeye sevk eder. Bir şeyler duymak için odaklanan dinleyicileri, normalde duymazdan geldikleri belirlenmemiş bir duysal ortam içinde bırakır. Artık duyulacak tüm sesler, sokağın sesleri, gülüşmeler, ışıklar, müziğin parçasıdır.

This lecture was printed in Incontri Musicali, August 1959. There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech.

44''

Forever? Now?

10''

(Blow nose)

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say . If among you are those who wish to get somewhere , let them leave at any moment . What we re-quire is silence ; but what silence requires is that I go on talking . Give any one thought a push ; it falls down easily ; but the pusher and the pushed produce that entertainment called a dis-cussion . Shall we have one later ?

Or cussion , we could simply de-side not to have a dis-cussion . What ever you like . But now there are silences and the words make help make the silences .

I have nothing to say and that is poetry and I am saying it as I need it . This space of time We need not fear these silences, —

LECTURE ON NOTHING / 109

20''

Hearing or making this in music is not different only simpler than living this way. Simpler that is,—for me, because it happens. (Cough) No error. And no wondering about what's next. 40'' Going lively on "there many a perilous situation." (Was it later he was discovered?) And what is your purpose in writing music? I do not deal in purposes, I deal with sounds. What 50'' sounds are those? I make them just as well by sitting quite still looking for mushrooms. Growing fast in sawdust.

192 / SILENCE

Resim 1. John Cage, *Lecture on Nothing*, ses örgütlemesi/ kompozisyon örneği (Cage, 2011, s.109)

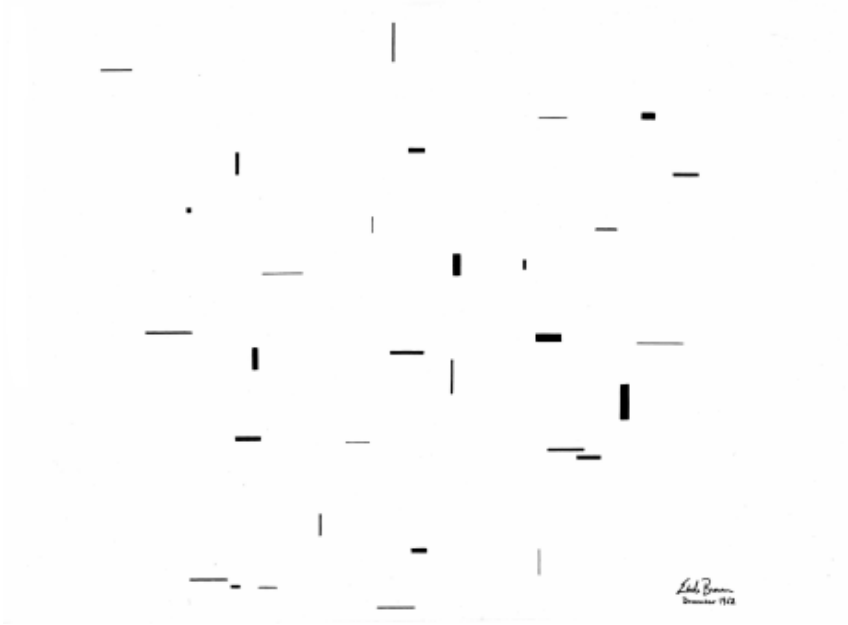
Resim 2. John Cage, *45' For a Speaker*, ses örgütlemesi/ kompozisyon örneği (Cage, 2011, s. 192)

4.1.2. Özgür Doğaçlama ve "Sezgisel Müzik"

Bestecinin icracıya çok fazla müdahale etmemesi gerektiğini, bunun icracının özgürlüğünü kısıtladığını düşünen bir diğer akım,

güdümlü olmayan özgür bir doğaçlama için deneysel çalışmalara girişir. Stockhausen'ın 1968 tarihli *Aus den Sieben Tagen (Yedi Günden)* isimli eserinde bu anlayışın bir örneğini görürüz. İcracılara yalnızca düzyazı bir metin veren besteci, onlardan, içlerinden geldiği gibi çalmalarını ister. Stockhausen, “sezgisel müzik” diye tanımladığı bu doğaçlama türünde, icracılara ne çalacaklarından çok nasıl çalacaklarını açıklar: “Her bir notayı o kadar kendinizi vererek çalın ki sizden çıkan ışınlar size bir sıcaklık versin. Bu sıcaklık sürdürükçe çalın.” (İşler, 2000, s. 59)

Grafik notasyon, özgür doğaçlama için yeni bir müzik yazım tekniği olarak kullanılır. Besteci grafik notasyonda geleneksel beş çizgili dizek ve nota sembolleri kullanımının dışına çıkarak icracılara daha fazla özgürlük sağlayan alternatif ifadelere yönelir. Amerikalı besteci Earle Brown (1926-2002) *Folio* eserinde grafik notasyonun çarpıcı örneklerini kullanmıştır. Aşağıda bu eserden bir sayfa yer almaktadır.



Resim 3. Brown, Earle (1952). Aralık 1952 (December 1952) (O Connor, 2017, s. 4)

Bir müzik topluluğunda, icracıların birbirini takip ederek kendini sınırlandıracağı veya farklı bir güdüme girebileceği düşünülebilir. Ancak, topluluk hâlinde yapılacak güdümlü olmayan böyle bir doğaçlamada, müzisyenlerin birbiri ile girecekleri etkileşimin, doğaçlamayı bireysel bir edimden farklı bir noktaya, kolektif ama özgür bir tecrübeye taşıması beklenir.

4.1.3 “Dinlediğin Müziktir”

Müzik tanımı yirminci yüz yıldan itibaren geleneksel tanımlara sığmaz olmuştur. Öyle ki pek çok ansiklopedi ve kitapta ya geçiştirilir ya da hiç bulunmaz.

“Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi’nin “musiki” tanımı, ne “efradını cem” eden, ne de “ağyârını men” eden bir tanımdır: “Ses üzerinde kurulmuş bir san’at.” Hepsi bu. Bir müzik sözlüğümüz : “Doğanın sunduğu ses malzemesini seçmek ve elde edilen ‘müzik sesleri’ ile bileşimler yaratmak üzere, insanın hayatla bağlantılı olarak tasarımıladığı zihni (bilişsel), harekî (devinişsel) ve hissî (duygusal) üretim” dedikten sonra: “Sanat olarak müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri sesler ve ses kaynaklarının katkısıyla, belli olguları, belli amaç ve yöntemlerle, belli bir güzellik anlayışıyla ifade eden bir bütündür” diyerek tanımı pekiştirmek ister. The New Grove Dictionary of Music and Musicians’ın 1980 baskısına müzik tanımı konulmazken 2001’de kavrama, benzeşmeyen kültürler açısından bakan bir denemeye yaklaşılmaya çalışılır. Bunun gibi, Harvard Dictionary of Music de (W. Apel, 1969) “Müzik” başlığını tanımsız geçiştirirken, 1986 baskısında bunu da çıkarır. Dil sözlükleri ise bir tanım vermekten kolayca kaçamayacak olsalar da, Türkçe Sözlük’ün (Dil Derneği, 1999) tanımı da bundan geri kalır değildir: “Duygu, düşünce ve imgeleri tek sesli ya da çoksesli olarak anlatma sanatı.” Oxford English Dictionary şöyle bir tanımda bulunur: “Müzik, biçim güzelliği gözeterek, bir düşünce ya da duyguyu anlatmayı amaçlayan ses birleşimleriyle ilgili güzel sanatlardan biridir.” Bir başka sözlüğe göre de (Webster Intermediate Dictionary) müzik “hoşa giden, etkileyici, dokunaklı ses”tir.” (Baldan ve Baldan, 2018, s.64)

Belirlenmemişliğin en dikkat çekici yönlerinden biri müzik tanımlarına getirdiği yeni bakış açıdır. Ritim, melodi, armoni üzerine kurulu müzik yapısını reddeder. Kalıplaşmış müzik tanımlarına getirdiği sıra dışı bakış açılarıyla, kendisinden yalnızca kompozitör olarak değil müzik filozofu olarak da söz ettirmeyi başaran John Cage, nerede olursak olalım en çok maruz kaldığımız şeyin gürültü olduğunu dile getirir. Onu duymazdan geliriz. Dinlemeye başladığımızda ne kadar büyüleyici olduğunu fark ederiz. Bir kamyonun sesi, radyo kanalları arasında gezinirken duyulan statik ses ya da yağmur müzikal seslerdir ve günümüz teknolojisi ile stüdyoların kullandığı ses bankalarında filmlerde kullanılmak üzere depolanmaktadır. Bunlar kullanılarak da müzik yapılabilir der John Cage: Eğer “müzik” sözü kutsalsa ve XVIII. ve XIX. yüzyılların çalgıları için ayrılmışsa daha anlamlı bir terim olan “sesin örgütlenmesi” de diyebiliriz önerisinde bulunur. (Cage, 2011, s.3)

Yeni müzik anlayışı yalnız akademik, entelektüel çevrelerle sınırlı felsefi bir yaklaşım olarak kalmamıştır. “Duyuş alanımızın tamamından” seslerin “müzikal ses” olarak kullanıldığı müzik çalışmaları, “gürültü” ile müzik yapma fikri geniş kitleler tarafından kabul görür. Pink Floyd

isimli müzik grubu *Meddle* (1971) isimli albümünün *Seamus* parçasında bir köpeğe “şarkı söyler”. Aynı grubun 1973 yılında piyasaya çıkan *Dark Side of the Moon* albümünde gülüşmeler, konuşmalar, bağrıışmalar, ayak sesleri, yazar kasa çekmecesinin açılma sesi, fiş kesme sesi, metal bozuk para sesleri, çalışan saat sesleri, çalar saatlerin zil sesleri, dijital efektler ve benzeri “gürültüler” ile müzik yapılmıştır. Albüm “yalnız A.B.D.’de 75 milyon, dünya çapındaysa 250 milyonun üstünde satış rakamlarına ulaşmıştır.” (Beech, 2018) Bu albüm tüm zamanların en çok satış yapmış ve müzik listelerinde en uzun süre kalmış albümlerinden biridir.

4.2. Raslamsallık

Müzikte şans etmeni Avrupa’da karşımıza daha farklı bir biçimde çıkmaktadır. Bestecinin müzik üzerindeki etkisini en aza indirme fikrini kendilerine yakın bulmayan Avrupalı kompozitörler şans etmenine icrada yer verme yoluna gittiler.

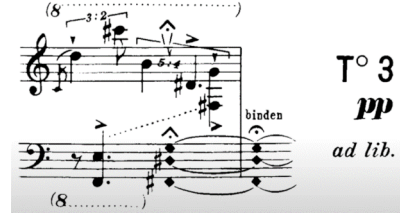
John Cage’in tüm besteleme sürecini şansa bırakma yönelimine karşın Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) gibi Avrupalı bestecilerin şans unsurunu kontrollü bir biçimde kullanmayı tercih ettiklerini, kurguladıkları olasılıklardan birinin seçimine imkân tanıyan bir yapıya yöneldiklerini görüyoruz. Cage’in belirlenmemişlik anlayışı icrada öngörülemez seslere alan açarken, raslamsallık titizlikle bestelenmiş bir eserin icrasında ancak bölümlerin sıralanmasında şans unsuruna yer vermektedir. “Raslamsallık (*aleatory*)” kavramı Latince zar, kumar gibi anlamlar taşıyan “*alea*” kökünden gelmektedir. Bu tekniğin bilinen bir diğer adı da “mobil form”dur.

Boulez’in *Üçüncü Piyano Sonatı* piyaniste nota üzerinde ilerlerken sapabileceği farklı yollar sunan kavşaklarla örülüdür. Hatta bu yapı kimi pasajların atlanabilmesine de olanak sağlamaktadır. Yani eser, tamamı çalınmadan da bitirilebilmektedir. Stockhausen’in *Piyano Yapıtı XI* isimli eseri, birbirinden kopuk kısa parça hâlinde bestelenmiştir. Hangi parçadan başlanıp hangisi ile devam edileceğine piyanist kendisi karar vermektedir. Böylece müziğin akışı raslamsal olarak belirlenmektedir. Parçaların sonunda bir sonrakinin nasıl çalınacağına dair direktiflere de yer veren Stockhausen, böylece piyanistin üst üste aynı parçayı çalmayı seçmesi ihtimalinde bile değişik bir yorum elde edilmesini sağlamaktadır. Resim 1 ve Resim 2’de *Piyano Yapıtı XI* isimli eserin iki parçasını görüyoruz.²

2 Feinbird, “K.Stockhausen - Klavierstück XI (Sheet+Audio)”. Son erişim 30.04.2021, erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=mMDdihXI98A>



Resim 4. Piyano Yapıtı XI, 6 numaralı parça



Resim 5. Piyano Yapıtı XI, 3 numaralı parça

Sonuç

Müzikal eserler çoğu zaman birden fazla sanatçının elinden çıkan, sergilenmek istendiğinde yeniden üretilmesi gereken bir özelliğe sahiptir. Bu süreklilik (*continuum*) bile başlı başına şans etmenini müzikal yapıtların merkezinde bir noktaya konumlandırmaktadır. Özellikle büyük müzikal yapımlarda besteciden şefe, icracılardan seyircilere farklı zihinsel süreçlerden geçen eser bambaşka yorumlarla ve anlam yüklemeleriyle şekillenmektedir.

Eserin meydana gelmesi “esin” gibi üzerine mitler oluşturulan, belki de sanatsal yaratıcılığın en gizemli konusudur. Esin, yaşanmışlıktan çıkan bir kendiliğindenlik de içerir. Büyük ölçüde bilinç dışı alanda cereyan eden esinlenme sürecini kültürel bağlam içinde değerlendirmek gerekir. Neticede akla gelen ezgiler besteciye çevreleyen müzik kültürünün ses dizgesi içinde şekillenmektedir. İlgili kültürün metotlaştırılmış doktrininin uygulaması, yeniden üretimi şeklinde meydana gelen eserler ise zaten şüphesiz kültürel bağlamın merkezindedir. Esin kadar ilginç bir diğer konu da “iç zaman”dır. Sesin zaman içinde örgütlenmesiyle oluşan müzik, zaman algısına etkir, hızlı veya yavaş akıyormuş izlenimleriyle bir iç zaman oluşturur.

Müzikte şans unsuruna en fazla alan açtığı düşünülen doğaçlama müzik biçimleri de kültürel bağlamda değerlendirilmelidir. Müzisyenin doğaçlama bir icrada tamamen içinden geldiği gibi hareket ettiğini düşünmek kültürel çerçeveyi, ön kabulleri ve sınırları göz ardı etmek olur. Sanatçılar ancak ait göründükleri tür kimlikleri içinde kendilerinden beklenen çerçeve ile sınırlı bir serbestiye sahiptirler. Bu karşımıza “güdümlü doğaçlama” kavramını çıkarır. Bir yandan doğal olarak bu kavramın karşısında bir “özgür doğaçlama” fikri de şekillenir. Kavramsal tartışmalar yerleşik müzik tanımlarını geçersiz kılmaya başlayınca, “dinlediğin müziktir” anlayışı ortaya çıkar.

XX. yüzyıla kadar Avrupa ile ilişkilendirilen “Batı” kavramı, Amerika Birleşik Devletleri’ni de içerir hâle geldikten sonra ortaya “Kuzey Atlantik” anlayışı çıkar. II. Dünya Savaşı ardından Almanya’nın Darmstadt kentinde Kuzey Atlantik kimliği çerçevesinde bir araya gelen Amerikalı ve Avrupalı besteciler müzikte şans etmenini ön plana çıkaran çalışmalar yaparlar ve bizi “raslamsallık (*aleatory*)” ve “belirlenmemişlik (*indeterminacy*)” kavramlarıyla tanıştırlar.

Müzikte şans etmeni en yalın hâliyle belirlenmemişlik akımında karşımıza çıkar. Belirlenmemişlik besteciyi tasarım aşamasının mümkün olduğunca dışına iterek, müzikte amaçlı olarak “amaçsızlık” peşindedir. Bu tavır bir yandan iki dünya savaşı ardından başarısız görünen modernizme bir tepki içermektedir. Bestecinin besteleme sürecinden dışlanması fikrini benimsemeyen Avrupalı besteciler, şans etmenine bestelemeye değil icrada yer veren raslamsallık fikrine yönelirler.

Yeni müzik anlayışı yalnız akademik, entelektüel çevrelerle sınırlı felsefî bir yaklaşım olarak kalmaz. Müzikal seslerin yalnızca XVIII. ve XIX. yüzyılların çalgıları ile sınırlı olmadığı, “gürültü” ile de müzik yapılabileceği anlayışı kendine popüler müzik türleri içinde yer bulur. Tüm zamanların en çok satan, müzik listelerinde en uzun süre kalan albümlerinde “duyuş alanımızın tamamından” seslerin “müzikal ses” olarak kullanıldığına tanık oluruz.

Müziğin, bestecisinin zihninde meydana geldiği esinlenme anından dinleyiciye ulaştığı yeniden üretim aşamasına, müzikal iletide ne anlatılmak istendiğinden ne anlaşıldığı konusuna kadar bilinmezlerle örülü ve şans etmeni ile iç içe olan bir yapısı vardır. Öyle ki zaman içinde pek çok konu hakkında daha fazla bilgi elde edilip daha detaylı tanımlar yapılabilirken, müzik tanımları sadeleşmeye ve hatta yerine göre müzik ansiklopedilerinden bile çıkarılmaya başlanmıştır.

Kaynakça

- Ayvazoğlu, Beşir (1986). *İstiklâl Marşı Tarihi ve Manası*, Tercüman Yayınları, İstanbul
- Baldan, Ozan (2011). “Remiks”, “Cover” ve “Aranjman” Kavramlarının Tespiti ve Ontolojik İncelemesi, Ege Üniversitesi (yayınlanmamış doktora tezi), İzmir
- Baldan, Mustafa ve Baldan, Ozan (2018). “Ses Dizgesi Sorunu”; Gece Akademi, Ankara
- Bazin, André (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Bilgi Yayınevi, Ankara
- Beech, Mark (2018). “Pink Floyd’s Money Machine Lives On As Roger Waters Savages Trump And Israel”, Forbes. Son erişim 12.05.2021, erişim linki: <https://www.forbes.com/sites/markbeech/2018/07/07/pink-floyds-money-machine-lives-on-as-roger-waters-savages-trump-and-israel/?sh=5d1bd94d43e3>
- Cage, John (2011). *Silence 50th Anniversary Edition*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut
- Cage, John (1937). “Müziğin Geleceği: İnaniyorum (The Future of Music: Credo)”. Son erişim 30.04.2021, erişim adresi: https://ciufo.org/classes/ae_sp14/reading/cage_future.pdf
- İşler, Şegan (2000). “20. yy’ın İkinci Yarısında A.B.D. ve Avrupa Birliği’ndeki Yeni Müzik Akımlarına bir Bakış Kavramlar, Bağlam ve Yönelişler” yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı Müzikoloji Programı, danışman: Prof. Dr. Ahmet Yürür, İstanbul
- Roeder, Michael Thomas (1994). *A History of the Concerto*; Amadeus Press; Portland, Oregon, A.B.D.
- Ruelle, David (1995). *Rastlantı ve Kaos*, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları: 7, 4. basım Ağustos
- Sacks, Oliver (2014). *Müzikofili – Müzik ve Beyin Öyküleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Son erişim 30.04.2021, erişim linki: sozluk.gov.tr
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Son erişim 30.04.2021, erişim linki: <https://islamansiklopedisi.org.tr/>
- Wood, Robert Jackson (2014). “At the Threshold: Edgard Varese, Modernism, and the Experience of Modernity”. *CUNY Academic Works*. Son erişim 30.04.2021, erişim linki: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/130

Resimler

Resim 1 ve Resim 2

Cage, John (2011). *Silence 50th Anniversary Edition*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, s. 109 ve s. 192

Resim 3

O Connor, Neil (2017). “New Musical Artifact’s – The New York School”. Son erişim 30.04.2021, erişim linki: https://www.researchgate.net/figure/Earle-Browns-December-1952_fig2_320305514

Resim 4 ve Resim 5

Feinbird, “K.Stockhausen-Klavierstück XI(Sheet+Audio)”. Son erişim 30.04.2021, erişim linki: <https://www.youtube.com/watch?v=mMDdihXI98A>

Bölüm 10

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE KADIN TEMSİLİYETİ “AYŞE TAŞ” ÖRNEĞİ

Adem KILIÇ¹

¹ Öğr. Gör. Dr. Adem KILIÇ, Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, adem_kilicgsf@hotmail.com, ORCHID ID: 0000-0002-3629-6478

GİRİŞ

Dünyada birçok toplumun sanat yaşantısına bakıldığında, kadınların kendilerini yeterince temsil edemediği görülmektedir. Müzik alanında ise bu konu daha net ortaya çıkmaktadır. Bunun nedeni ise ataerkil yapıya sahip toplumlar tarafından kadınlara yüklenen görev ve sorumluluklardır.

Antik Yunan dönemi incelendiğinde, müzik yapan kadınlara büyük bir saygı duyulduğu anlaşılmaktadır. Orta Çağ Avrupası'nda ise kilisenin yoğun bir baskısı söz konusu olmuş, kamuya açık alanlarda kadınların şarkı söylemesi kilise tarafından resmen yasaklanmıştır. Yalnızca rahibe olarak kilisede görev yapan kadınlar, özel dini günlerde koro eşliğinde ilahilerini seslendirebilmişlerdir. Bunun yanı sıra yüksek sınıfta bulunan kadınlar ise bu yasaktan muaf tutulmuştur. Bu sayede o dönemlerde adından sıkça söz ettirmiş kadın besteci ve saz icracılarına az da olsa rastlanmaktadır.

Eski Türk Toplumlarında Kadın Figürü

Orta Asya'da kurulan Türk devletlerine bakıldığında kadın figürü daima ön plandadır. Bunun nedeni ise Gök Tanrı inancına sahip Türk boylarında, kadınların Tanrıçaları temsil ettiğine inanılırdı.

Orta Asya'da bulunan Türk boylarında, Türk geleneğinin ön plana çıktığı bir yaşam modeli benimsenmiştir. Tanrı ve tanrıçaların kutsal kabul edildiği bu dönemde Türklerin en güçlü tanrısı ise "Ana Tanrıça"dır. Türklerde kadınların temelde kimliği "Ana"lık ve "Kahramanlık" üzerinedir. Ata binen ve silah kullanabilen pek çok kadın, yapılan savaşlara katılmıştır. Devlet yönetiminde "Hakan" kadar "Hatun"un da söz sahibi olduğu görülür. Eski Türk göçebe hayatının sürdüğü bu toplumlarda kadın ve erkek bir arada yaşamış, sosyal ve kültürel hayatlarını paylaşmışlardır (Beşiroğlu, 2014, 521).

Türklerin, İslâmiyeti kabul ettikten sonraki sürecine bakıldığında ise göçebe yaşam tarzının bir kenarıya bırakıldığı ve bunun yerine yerleşik yaşam tarzının benimsendiği görülmektedir. Ayrıca Orta Asya'dan gelen kültürün devamlılığı da sağlanmış ve İslâmiyet'le uyumlu bir yaşam modeli oluşturulmuştur. 1071 yılına gelindiğinde ise Malazgirt Meydan Muharebesi'nin kazanılmasıyla birlikte Türkler, Anadolu coğrafyasına ilk adımını atmış ve Anadolu'da Türk-İslam geleneğinin temellerini oluşturmaya başlamıştır. Bu süreçte, Türk kadınlarının yine ülke yönetiminde önemli görevler üstlendiği, erkeklerle birlikte pek çok alanda yan yana buldukları gözlenmektedir.

O yıllarda, pek çok alanda olduğu gibi müzik faaliyetlerinde de kadın ve erkeklerin yine bir arada olduğunu gösteren minyatürler dikkat çekmektedir. Konuya ilişkin Beşiroğlu, şu ifadelerle yer vermiştir;

“Elimize ulaşan tasvirler değerlendirildiğinde, 14. yüzyıla ait genelde doğu saraylarında kullanılmış, kap, sürahi tabak, silah, kını gibi işlevsel malzemelerin üretildiği görsel malzemeler ön plana çıkmaktadır. İlk verilerin “Minyatür” olarak ortaya çıktığı bu eserler 14. yüzyıla aittir ve yine doğu saraylarında ilk kez yapılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk döneminde bu saraylardan müzikal ve kültürel anlamda nasıl etkilenmiş olduğunu hem görsel hem de yazılı olarak tespit edebilmek mümkündür. Bu kültürel coğrafyada 15. yüzyıldaki Çin sınırından, İstanbul’a kadar uzanan benzer bir yapılanmanın söz konusu olduğu görülür. Üzerinde kadın müzisyenlerin bulunduğu anlaşılan ilk minyatür, M.S. 1341’de Şiraz’da yazılan bir Şahnâme’nin minyatürleri arasında bulunmuştur. Sultanın huzurunda yapılan eğlencelerde kadın ve erkek müzisyenlerin bir arada olduğu dikkat çekicidir. Fakat bu konu üzerinde yapmış olduğumuz araştırmalar neticesinde hiçbir tespit sağlanamamıştır” (2018, 146).

Osmanlı Döneminde Kadın Figürü

Büyük Selçuklu Devleti’nin yıkılmasından sonra, “Anadolu Selçuklu Devleti” çatısı altında birçok beylik ortaya çıkmıştır. Bu beyliklerin temel amacı ise öncelikle Moğol baskısına direnebilmek, kendi bölgesinde bulunan halkı bir arada tutabilmek ve Türk-İslam felsefesini bu coğrafya da kalıcı hale getirebilmektir.

Batıya doğru kurulan bu beylikler, bulunduğu bölgelerde yavaş yavaş hâkimiyet oluşturmaya başlamışlardı. Selçuklu Devleti’nin emirleri arasında yer alan bu beyler, aynı zamanda boy beyi olarak da bilinmektedir. Savaşçılar ise başarı gösteren bu beylerin yanında yer alıp, beylikteki askerî düzeni sağlamaktaydılar. Merkezi yönetime vergi vermezlerdi, fakat bunun yerine birtakım hediyeler gönderirlerdi. Zaman içerisinde bu beylikler bölgelerinde bağımsız veya yarı bağımsız devletler haline geldiler (Cide, 2014, 100).

Kurulan beylikler içerisinde Osmanoğulları da yer almaktadır. Bu beylik, zaman içerisinde bölgesinde büyük bir güç haline gelmiş ve imparatorluk olma yolunda önemli mesafeler kat etmiştir. Osmanlılarda askeri, siyasi, ekonomik, dini ve kültürel çalışmaların yanı sıra mûsikîye de gerekli özen gösterilmiştir. O yıllarda mûsikî, mehterhanede, mevlevîhâne, tekke vb. dini kurumlarda ve saray haremde icra edilmektedir. 18’inci yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı İmparatorluğunda batılılaşma hareketleri yaşanmış, mehterhane kapatılıp yerine daha modern bir topluluk olan Muzıka-i Hümayun kurulmuştur. Bu sayede, icra edilen müzik türleri arasına klasik batı müziği de dahil olmuştur.

On sekizinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu, bilim, sanat, askeri, siyasi vs. alanlarda Batı uygarlığının gerisinde kalmış, bundan dolayı pek çok alanda bir yenileşme çabasına girişmiştir. Osmanlı'da gerçekleşen bu modernleşme hareketleri çok sancılı geçmiştir. Toplumsal ve ekonomik neticeleri kadar kültürel yönleriyle de yeni davranış pratiklerini toplumun yaşamına uyarlayan modernleşme, müziğin gelişimini de etkilemiştir. Modernleşme kapsamında Mehterhâne lağvedilmiş, yerine daha modern ve Batılı tarzda bir müzik topluluğu olan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın da temelini oluşturan Muzika-ı Hümayun kurulmuştur (Kılıç, 2016, 89).

Sarayın haremde yer alan cariyelerin müzik eğitimi ise erkek öğretmenler tarafından karşılanmıştır. Zaman içerisinde yalnızca kadınlardan oluşan 60 kişilik bir orkestra dahi kurulmuştur. Bu topluluk padişahın, saraya davet edilen hükümdarların, sadrazamların, hanım sultanların huzurunda icralarını sergilemiştir.

“Sultan Abdülmecid'in hekimlerinden biri olan İsmail Paşa uzun yıllar padişaha hizmet etmiş, kızı Leyla Hanım da (Saz) uzun yıllar sarayda yaşamıştır. Anılarının yer aldığı kitabında, o dönemde haremde bulunan kadın üyelerden oluşan 60 kişilik bir bando ve orkestranın bulunduğu bahsetmektedir. Bandoda yer alan nefesli sazların, erkek icracının nefesi dikkate alınarak tasarlanması dolayısıyla bandolar dünyanın her yerinde erkek üyelerden oluşturulmuştur. Kadınlardan bando kurma fikrinin ise boşuna bir çaba olduğu düşünülmekteydi. Ancak kadınların mûsikî faaliyetlerine katılımı hususunda bilinmesi gereken en önemli nokta şudur ki çok eski ve köklü bir geleneği bulunmaktadır. Bu gelenek, törenlerde kullanılan bir mûsikîde de sürdürülmüştür. Ayrıca bu öyle bir köklü geleneğe sahipti ki, kadınlardan oluşturulan bu bandolar yalnızca hükümdarın sarayında değil aynı zamanda sultan efendilerinin saray ve yayınlarında da yer alıyorlardı.

Keman, viyolonsel, mıska, kanun, kopsa, klarnet, obua gibi çalgıları da icra eden bir kadın orkestrası ve bandosu II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın yalısında bulunmaktaydı. Kırım Savaşı'nın hemen ardından İstanbul'a gelerek saray çevresindeki kadınlarla yakınlık oluşturan İngiliz gezgin M. A. Walker, Abdülmecid'in kızlarından olan Zeynep Sultan'ın yalısında, erkek bandocuların kullanmış olduğu üniformaları giyen, trompet, korno, flüt, davul, zil gibi bando müziğinde kullanılan sazları icra eden bir kadın bando topluluğunun bulunduğunu yazmış, gördüğü ve dinlediği topluluğu ise uzun uzadıya betimlemiştir” (Aksoy, 2014, 534).

Leyla hanım (Saz), harem içerisinde yer alan kadın saz takımlarının, icra etmiş olduğu eserleri kusursuz biçimde çaldığını ve hatta üstün nitelikli erkeklerden bir farkının bulunmadığını da hatıratlarında şöyle ifade etmektedir:

“O dönem Türk müzisyen toplulukları ve kadın saz takımları mükemmeldi. Haremin kadın müzisyenleri (sazendeler), sultanın orkestrasında görev yapan üstün nitelikli erkekler müzisyenler kadar iyi çalarlardı. Sultan Abdülmecid’in oğlu Şehzade Vahidettin’in (VI. Mehmed) doğumu nedeniyle yapılan kutlama etkinliğinde haremin ve sultanın orkestraları sırayla icralarını sergilediler. Erkeklerin bahçede, kapının önünde; kızların ise içeride, bahçe kapısının hemen yanında, bir paravanın arkasında yer aldılar. Harem orkestrasında bulunan kadın müzisyenler, erkek meslektaşlarının kendi icraları hakkında ne düşündüklerini merak ediyordu. Bunu öğrenmek amacıyla biz küçükleri, paravanın öbür yanında bulunan erkeklerin ne konuştuklarını dinlemekle görevlendirdiler. Bizlerde bu görevi gizlice yerine getirmek için, sanki hiç ilgilenmiyormuşuz gibi davranıp aralarına karıştık ve bu beyleri dinlemeye koyulduk. Söylenen sözler ise “Bu hanımlar nasıl oluyor da bu kadar iyi icra sergileyebiliyor, neredeyse bizden daha iyi çalışıyorlar” yolundaydı. Bu anlatım ise kendini beğenmişlik izlerini taşımasının yanı sıra haremdaki müzisyenlerin yeteneklerine olan saygıyı da öne çıkarıyordu. Onlardan duyduğumuz konuşmaları hemen içeridekilerle paylaştık ve onlarda bu durumdan son derece hoşnut kaldılar. O akşam Rossini’nin Guillaume Tell ve La Traviata operalarında yer alan bazı eserleri çok güzel icra ettiler. Harem orkestrasına bakılacak olursa kadınların aynı mükemmellikte ve dinleyenleri mest eden bir biçimde Türk müziğini de icra ettikleri şüphesizdir” (Saz, Çev. Sılan, 2010, 38-39).

Harem içerisinde zamanla hem besteleriyle hem de sazlarındaki üstün icra yeteneğiyle isimlerini sıklıkla duyduğumuz kadın müzisyenler de bulunmaktadır.

Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, Güler Kalfa, Dürr-i Nigar Hanım, Fatma Sultan (Gevheri Osmanoğlu), Fehime Sultan, Kadriye Sultan, Hatice Sultan, Fatma Hanım, Kevser Hanım, Peruz, Şamran, Kamela (Fatika), Virjin, Agaumi, Aranik, Pipina, Anjel, Matilt Viktorya, Büyük Mori, Eleni, Büyük Amelya, Minyon, Vıvalet, Flora, Küçük Amelya, Seniha Kambay, Leyla Saz bu isimler Osmanlı sarayında adından söz ettiren müzisyen kadınlardan bazılarıdır (Beşiroğlu, 2018, 139).

1917’li yıllara gelindiğinde ise Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk resmi müzik okulu olan “Dârülelhan” kurulmuş, bu okulda Türk mûsikîsi ve Batı mûsikîsi eğitimi verilmeye başlanmıştır. I. Dünya Savaşı dolayısıyla okulun faaliyetlerine bir süre ara verilmiş, 1923 yılında yeniden eğitim-öğretime açılmıştır. Kadın ve erkek sınıfları ayrı ayrı açılan Dârülelhan’da, birbirinden kıymetli sanatkârlar da eğitimci olarak yer almıştır. Rauf Yekta Bey, bu okulla ilgili şunları ifade etmiştir:

Avrupa’da müzik eğitimi için açılan büyük okullara “Konservatuvar” adı veriliyor ki bizde buna karşılık “Dârülelhan” tabiri kabul edilmiştir. Bu okulların kuruluş amacı bestekâr, müzik öğretmeni, solist, çalgı ustası yetiştirmektir. Müziğin çeşitli şubelerinin ciddi bir şekilde eğitiminin

verildiği bu okullarda eğitim, çoğunlukla ücretsiz olup bazılarında da öğrencinin az bir miktar katkısı vardır (Kolukırcık, 2015, 129).

1926 yılına kadar faaliyetlerini sürdüren kurumda, Türk mûsikîsi bölümü Sanayi-i Nefise Encümeninin aldığı bir kararla kapatılmış, buradaki öğrenciler ise batı müziği bölümüne aktarılmıştır. Ayrıca Türk Mûsikîsi eserlerinin dinletilerde sunulması için bir heyet oluşturulmuştur.

1926'da Maarif Vekili Necati Beyin zamanında Sanayi-i Nefise Encümeni'nin kararıyla Türk musikisi öğretimi kaldırılmış, "Tasnif ve Tespit Heyeti" geçmiş yüzyıllardan kalan musiki anıtlarını derleyip yayınlamaya başladı. Türk Musikisi İcra Heyeti bu parçaları dinletilerde sundu. Daha sonrasında da bu eserlerin kayıtları plâğa alındı. Türk musikisi öğrencileri Batı musikisi öğrenmeye koyuldu, sözgelimi kanun öğrencisi Vecihe Daryal piyano, kemençeci Hadiye Ötügen ise viyolonsel çalışmaya başladı" (Oransay, 1983: 247).

1927-1944 yılları arasında ise Dârülelhan'ın adı, "İstanbul Belediye Konservatuarı" olarak değiştirilmiş, burada yalnızca Batı mûsikîsi faaliyetlerinin gerçekleştirilmesine yalnızca izin verilmiştir. Sonrasında bu kurum İstanbul Üniversitesi'nin bünyesine dahil olmuştur.

Dârülelhan, 1931 yılında İstanbul Belediye'sine bağlanarak daha çok icra faaliyetlerinin yapıldığı bir dernek hüviyeti kazanmıştır. Böylece akademik fonksiyona sahip bir okuldan, yalnızca konser faaliyeti yapan bir mûsikî cemiyetine dönüşmüştür. 1986 yılına kadar konser ve icracı yetiştirme faaliyetlerine devam eden kurum, bu tarihte İstanbul Üniversitesi'ne bağlanmıştır. Yoğun olarak Batı eğitimi verilen konservatuvar bünyesindeki faaliyetleri, akademik çalışmalardan ziyade, icraya yönelik olarak devam etmektedir. 2011 yılında, Dârülelhan'ın özlenen temsil gücünü yeniden canlandırmak amacıyla İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarına bağlı olarak kısa adı OMAR olan Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma merkezi kurulmuştur. Dârülelhan'ın en büyük mirasçısı olarak kabul edilen kurum, düzenlediği konser ve projelerle birlikte hizmetlerine devam etmektedir (Özden, 2019, 180).

Cumhuriyet Döneminde Kadın Figürü

Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından "Türkiye Cumhuriyeti" adıyla Anadolu coğrafyasında yeni bir devlet kurulmuş, Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde pek çok alanda yeni inkılaplar da gerçekleştirilmiştir. Bu inkılaplar içerisinde mûsikîye özellikle yer verilmiştir. Ancak cumhuriyetin ilk yıllarında, tek parti olan Cumhuriyet Halk Fırkası'nın milletvekilleri arasında "Mûsikî İnkılabı" konusunda derin fikir ayrılıkları yaşanmış ve bunun sonucunda üç farklı görüş ortaya çıkmıştır. Birinci

görüşü destekleyenler; klasik Türk mûsikîsinin “Osmanlı’nın mûsikîsidir” denilerek dışlanması, bunun yerine ise özellikle Batı mûsikîsinin ve Halk mûsikîsinin toplum tarafından dinlenmesi gerektiğini savunmuştur. İkinci görüşü destekleyenler; geleneksel Türk mûsikîsine ve halk mûsikîsine dair hiçbir ögenin bulunmamasını ve yalnızca batı mûsikîsinin dinlenmesi gerektiğini savunmuştur. Üçüncü görüşü destekleyenler ise hem geleneksel Türk mûsikîsinin hem de Halk mûsikîsinin terk edilmeden, Batı mûsikîsinin bilimi referans alınarak çok sesli müzik türünde bir repertuarın oluşturulması gerektiğini savunmuşlardır.

“Cumhuriyet döneminde birinci grubun müzik anlayışı; Batı medeniyetinde yaşanan gelişmelerin her alanda olduğu gibi müzik alanında da örnek alınmasını esas kılmaktadır. Batı müziğini üstün gördüğü varsayılan hususların Türk müziği içerisinde kullanılmasının da şart olduğuna inanarak, bunun Türk müziğinde kullanımının yaygınlaşması şeklinde yorumlanabilir. Bu tür müzik anlayışını savunanlar “Sentezci Müzik” akımını takip etmektedir. Bu anlayışın en önemli temsilcisi olarak Ziya Gökalp gösterilebilir (Balkılıç, 2009, 24) İkinci grup; tam anlamıyla Batı’nın üstünlüğünün mutlak bir üstünlük olduğunu, bu üstünlüğünün Batı’nın genetik özelliklerine kadar uzanan temelleri olduğunu düşünen, dolayısıyla bu özelliğin dahi alınmasını savunan bir anlayışın temsilcileridir. Bu anlayışın en tipik temsilcisi Abdullah Cevdet’tir (Bilgin, 2007, 135). Üçüncü grup ise; Batı’nın üstünlüğü karşısında kendi tarihi ve toplumsal kimliğinden vazgeçmeden, uluslararası seviyede bir çıkış yolu arayışı oluşturmaktaydı. Cumhuriyet döneminde üçüncü grubun müzik anlayışı, Türk müziğini kendi kimliğinden koparmadan geliştirilerek uluslararası müzik kültür seviyesine ulaştırmak düşüncesi şeklindeydi. Bu anlayış “Modernleşmeci” müzik anlayışını ifade etmekteydi. Bu anlayışın en önemli temsilcileri arasında Mustafa Kemal Atatürk, Rauf Yekta Bey, Hasan Ferit Alnar, Halil Bedii Yönetken ve Hüseyin Saadettin Arel bulunmaktadır” (Akt. Akkaş, 2014, 593-595).

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Türkiye’de kadının toplumdaki rolünde de önemli değişimler yaşanmıştır. Kadınların artık bağımsız bireyler olarak toplumda yer almaya başladığı, ekonomik, siyasi, kültürel vb. pek çok konuda fikir beyan edebildiği görülmektedir.

“Yapılan bu atılımların gösterdiği laik, modern ve eşitlikçi yaklaşım, tabiki yeni cumhuriyetin çehresini de yansıtmaktadır. Yaşanılan bu süreç, Türkiye’deki kadınların artık toplumdaki yerinin göz ardı edilmeyeceğidir. Cumhuriyetle birlikte değişen kültürel yenilikler, ülkenin ilerici ve modern bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Kadınların bağımsız bireyler olarak toplumda daha fazla yer almaya başlaması ise ülke tarihinin dönüm noktalarından birisini oluşturmaktadır. Yaşanılan bu dönüşümle birlikte artık kadın evinden dışarıya çıkmaya başlamış, ekonomik ve kültürel ilerlemede ise toplumsal iş birliğine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Yaşanılan savaş sonrası ülkede toparlanma ve reformlar hayata geçirilmiş,

kadının toplumdaki yerinin erkekle eşit olduğu söylemi artık gür bir sesle dile getirilmeye başlanmıştır. Siyasi ve hukuki kazanımların da sayesinde kadınlar artık günlük yaşamda hem görüntüsü hem de etkisiyle görünür bireyler haline gelmiştir. Eski kültürel yaşam düzeninden kurtularak daha modern bir görüntüye kavuşturmayı amaç edinen reformlar, sanatsal politikaları da içerisinde barındırmaktadır. Bu politikalar sayesinde kadının sanat yaşamındaki varlığı daha çok desteklenir ve daha çok söz hakkına sahip olur” (Küçük ve Şahin, 2017, 253).

Ancak batılılaşma çabalarıyla kadınlara sağlanmış olan haklar, bölgesel farklılıkların dikkate alınmadan belirlenmesi neticesinde tam amacına ulaşamamıştır.

“Eğitimde eşitliğin gerekliliği, Türk Kadınlar Birliği’nin (KDB) kurulması (1924), Medeni Kanun’un kabulü (1926), Seçme-Seçilme Hakkının tanınması [1930 (uygulanması 1935)], İş Kanunu’nun hazırlanması (1936) gibi uygulamalarla, kadınların toplumsal gelişimi adına birçok adımların atıldığı bu tarihsel süreçte, batılılaşma çabalarıyla kadının rolü etkinleştirilse de bölgesel farklılıkların varlığı yeterince dikkate alınmamıştır. Bu durum, söz konusu değişimlerin toplumun her kesimi için aynı derecede etkin olmamasına neden olmuş ve verilen çaba yetersiz kalmıştır denilebilir. Ancak, yaşanan bu sürece kayıtsız kalmayan kadınlar, ilerleyen yıllarda, yaptıkları atılımlarla, söz konusu sürece daha da hareketlilik kazandırmışlardır. 1950’lerde Kadın Hakları Koruma Derneği ve Türk Kadın Dernekleri Federasyonu’nun kurulması; sosyalist düşüncelerin öne çıktığı 1960’lı yıllarda, Anayasa’da birtakım değişikliklerin yapılması talebi ve gerçekleştirilmesi; Türkiye Ulusal Kadınlar Partisi’nin kurulması (1972); kadın hareketi için farklı gelişmelerin ortaya çıktığı 1980’li yıllarda feminist örgütlenmelerin oluşumu; 1990’larda çeşitli üniversitelerde kadın araştırma merkezlerinin kurulması, söz konusu atılımlara örnektir” (Akt. Çınar, Hasanoğlu ve Şenel, 2008, 48).

TRT’nin Kurulma Süreci ve İlk Radyo Yayınlarında Görev Yapan Kadın Sanatçılar

Devlet adına radyo ve televizyon yayınlarının yapılması amacıyla, 1961 yılında çıkarılan özel bir yasa ile Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) kurulmuştur. Yayınlar, ilerleyen yıllarda radyo alıcı ve vericilerinin güçlendirilmesi ile birlikte daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Kurumun görevleri arasında haber hizmeti sunmanın yanı sıra eğitim ve kültür alanlarına katkı sağlaması da bulunmaktadır.

TRT, 1961 Anayasası’na binaen, bağımsız bir yayın organı olarak örgütlenip, radyonun TRT bünyesine alınmasından sonra radyo, planlı kalkınmanın ve ilerleme adımının, en etkin iletişim araçlarından birisi olarak kabul edilmektedir. TRT kuruluş yasası, kurumun haber hizmetini sağlama, eğitim ve kültüre katkı sunan yayınlar yapma, sanat, toplum,

millî eğitim ve toplumun kalkınması adına programlar düzenleyip, yayınlama görevi verir. Bu görevleri yerine getiren TRT, yayınları ile Atatürk devrimlerini yerleştirip, geliştirecek, Cumhuriyetin niteliklerini ve Anayasa'nın temel görüş ve ilkelerini benimsetecektir (Nart, 2009, 42).

İlk olarak İstanbul ve Ankara'da radyo faaliyetlerine başlanmış, zaman içerisinde sekiz farklı ilde kuruma bağlı müdürlükler açılmıştır. TRT Ankara Radyosu “Teknik İşletme Şefliği, Mûsikî Neşriyatı Şefliği ve Diğer Neşriyat Şefliği” adıyla üç ana birim üzerine kurulmuş ve faaliyetleri bu birimler üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Ankara Radyosu'nun ilk zamanlarında Musiki Neşriyat Şefliği, Diğer Neşriyat Şefliği, Teknik İşletme Şefliği gibi üç ana birimden meydana gelen kurum 'Radyo Müdürlüğe' bağlıydı. Diğer Neşriyat Şefliği (müzik) dışında kalan bütün yayınlardan sorumluydu. Haberler, söz, kültür ve spikerlerin çalıştırılması hususları da bu birimin öncelikli görevleri arasındaydı. Ankara Radyosunun tarihsel sürecinde Neşriyat Şefi Fuat Münir Bener ile Musiki Neşriyat Şefi Mesut Cemil Tel'in isimlerinin altının önemle çizilmesi gerekmektedir. Bu iki isim “Radyo Programları Hazırlama Komitesi”nin aynı zamanda ilk üyeleri arasında yer almaktaydı. Her ocak ayının ilk pazarı, 1940'lı yıllarda, yeni programların başlangıcı olarak kabul edilirdi. Bir şablon olarak hazırlanan genel program akışı içerisinde, yapılan haftalık radyo programlarının yayınlanabilmesi için, en az 15 gün önce tasarı aşamasının yer aldığı kayıtlar ilgili şubeye gönderilmekteydi. İlgili program şefliği ise bu kayıtları inceleyip uygun bulduklarını, yayına dahil ederek, ilgililere en geç yayından bir hafta önce teslim etmek zorundaydı (Yazgan, 2016, 301).

O yıllarda radyoda gerçekleştirilen programların, Milli Eğitim Bakanlığı ve Dışişleri Bakanlığı tarafından oluşturulan bir heyet tarafından denetlendiği ve söz konusu görevlilerin yayının gerekliliklerine yönelik sanatçılara rehberlik ettiği görülmektedir. Konuya ilişkin Cevad Memduh Altar şu ifadeleri kullanmıştır;

O zaman radyoların programlarını özellikle müzik alanındaki programlarını yönetmek üzere ilgili Bakanlıklar arasında bir kurul meydana getirilmişti. Millî Eğitim Bakanlığı ve Dışişleri Bakanlığı temsilcileri vardı. Ben Millî Eğitim Bakanlığını temsil ediyordum. O zamanki adıyla Maarif Vekilliği. Daha sonra Basın Yayın Umum Müdürlüğüne getirilen rahmetli Selim Sarper de Dışişleri Bakanlığının temsilcisi olarak bulunuyordu. Hatta bir müddet sonra kendileri ayrıldılar, gene Dışişleri Bakanlığı Genel Müdürlerinden rahmetli Celal Osman Abacioğlu aynı vazifeyi üzerine aldı. Her gün toplanılıyordu. Hiç olmazsa haftada 3-4 gün toplanıyorduk. Programların nasıl olması lazım geldiğini konuşuyorduk, görüşüyorduk ve genellikle programlara bir istikamet

vermeye çalışıyorduk. Bir müddet sonra teşkilatta değişiklikler oldu ve 1943 yılında da ben Milli Eğitim Bakanlığındaki vazifemden ayrılarak Selim Sarper'in kurduğu Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün Radyo Dairesi Müdürlüğü'nü kurmaya memur edildim. Radyo Dairesi kuruldu ve 1943'ten 1951 yılına kadar 9 yıla yakın bir süre Radyo Dairesini idare ettim. Sonra da Refik Ahmet Sevengil arkadaşımın halef/selef olduk (<http://cevadmemdualtar.com/> Erişim Tarihi: 19.04.2021).

Radyoda gerçekleştirilen müzik programlarında yer alan heyet içerisinde, sazende (saz icrası yapan sanatçı) ve hanende (koro elemanı veya solist olarak görev yapan sanatçı) olarak pek çok kadın sanatçının da yer aldığı görülmektedir. Bu isimlerden bazıları ise şöyledir;

Hanendeler: Hikmet hanım, Hadiye hanım, Süheyla hanım, Nebile hanım, Güzide hanım, Fikriye hanım, Zahide hanım, Nezahat Ferit hanım.

Sazendeler: Hadiye Şevki hanım (klasik kemençe), Laika Karabey hanım (tanbur), Hayriye hanım (ud), Fahire hanım (klasik kemençe), Naima hanım (kanun), Fehime Refet hanım (ud), Münire hanım (ud), İrfan Şekip hanım (keman), Vesamet hanım (piyano), Vecihe Daryal hanım (kanun), Nuriye hanım (şerare-ud), Bedia Talat hanım (ud), Nigar Galip hanım (keman), Neveser hanım (Armonyum), Bedriye hanım (keman) (Deniz, 2019 ,819-827).

Toplumsal Cinsiyetçilik Meselesi, Müzikte Kadın Temsiliyeti ve Türkiye'deki Yansımaları

Geçmişten günümüze erkek egemen toplumlarda birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da kadınlar ikinci planda kalmış ve kısıtlı düzeyde varlık gösterebilmişlerdir. Kimi toplumlarda ise kadınlara yönelik bu tarz yaklaşımlar her ne kadar farklılık göstermekteyse de kadınların yine bulunduğu toplumda yerine getirmesi gereken görev ve sorumluluklar benzerlik göstermektedir. Kadınlara mal edilen bu tarz görev ve sorumlulukları yerine getirilebilmeleri adına kadınlara, pek çok iş kolunda ve sosyal hayatta yer verilmediği ve hatta eğitim haklarının ellerinden alındığı görülmektedir.

Toplum tarafından dayatılan kadınlık rolleri nedeniyle kadınlar siyaset ve ekonomi gibi 'zekâ' ve 'ciddiyet' gerektiren alanlardan da uzak durmak zorunda bırakılmıştır. Ancak feminist hareketle birlikte erkeklere ait olduğu düşünülen pek çok alanda olduğu gibi, sanat tarihinden de dışlanan kadınlar zamanla bu kodları yıkarak yeniden kurmayı amaçlamışlardır. Uzun soluklu mücadelelerinin ardından kadın sanatçılar, eril iktidarın belirlediği kadın temsillerini yıkmaya başlamış ve kendi temsillerini yaratmak için eril iktidar aracılığıyla kültüre yerleştirilmiş toplumsal cinsiyet kodlarını gösteren karşıtlıklar üzerinden

bunu kullanmışlardır. Böylece toplumsal kodlar, gösterge olarak sanat pratiğine dahil edilmiş ve bu kodlara yüklenen anlamlar eleştirilmiştir (Boyacı, 2018,34).

20. yüzyıla gelindiğinde ise artık kadın hakları, erkek-kadın eşitliği gibi konular iyiden iyiye konuşulmaya başlanmış, kadın hakları örgütleri de bu süreçte adlarından sıkça söz ettirmeye başlamıştır.

Eşit yurttaşlık hakları ve talepleri doğal olarak erkekler ile kadınların içinde yaşadıkları toplumda eşit olarak ele alınmasını ve erkeklere sağlanan yurttaşlık haklarının kadınlara da sağlanmasını talep ediyordu. Eşitliğin öncelikli algılanması ise oy kullanma hakkıydı. Avrupa ve Kuzey Amerika'da 1920'li yıllarda özellikle oy kullanma, mülkiyet ve eğitimden yararlanma konularında kadınların mahrumiyeti araştırılmaya başlanmış ve bunlara yapılan saldırılar feminist seferberliğini körüklemiştir. Eşit haklar kavramı bu dönemde kadınların tabi kılınmasının olası nedenlerini de sorgulamaya başlayarak, bunun doğal ve adil olmadığı ve dolayısıyla nasıl ortaya çıktığı ile ilgilenmeye başlamışlardır. Buradan hareketle sorun artık etik olmaktan çok ampirik bir alanda tartışılmaya başlanmıştır. Yani dünyevi ahlakçılıktan farklı olarak sorun toplumsal bakış açılı ele alınmaya başlamıştır (Sakar, 2007, 47).

Türkiye'de ise, özellikle son yıllarda bu tarz konulara yönelik araştırmaların çoğalmaya başlaması dikkat çekmektedir. Pek çok alanda olduğu gibi müzikte de kadınların erkeklere kıyasla geri planda kaldığı anlaşılmaktadır. Buna gerekçe olarak yine, geleneksel sosyal yapının kadınlara yüklemiş olduğu sorumlulukların yanı sıra din ve mezhep faktörü de gösterilmektedir.

“İslam dini içerisinde kadınlar ile erkekler ibadetlerini ayrı mekanlarda yapmak zorunda oldukları gibi aynı dinin Alevi mezhebinde kadın-erkek birlikte yapılan ibadetlerde dikkat çeken husus dini seremonilerin erkekler tarafından yürütüldüğüdür. Söz konusu mezhebin söylemlerinde kadının yeri çok kıymetli olduğu, üreten var eden olduğu düşüncelerinin “ana tanrıça” imgelerinin günlük yaşantıya olan yansımaları olarak değerlendirilmek mümkündür. Ancak “Cem töreni” denilen ibadette “dede” yöneticidir. Geçmişte “bacı”ların da olduğu bilinmektedir ve oldukça kutsal sayılmaktadırlar; ancak bağlama çalgısıyla seremoniyi yöneten “zahir (aşık)” erkek olduğu gibi tüm duaları okuyan “dede” de erkektir. Söz konusu dini seremonilerde gelenekte kadın zahirler, aşıklar olmadığı gibi Anadolu coğrafyasında din dışı formda “kadın aşık”lara rastlamak mümkündür. Ancak Azerbaycan veya diğer Orta Asya Türk Cumhuriyetlerinde aşık nitelendirmesinin başına “kadın” tanımlaması getirilmezken Türkiye içerisinde bu ön tanımlama elzem hale gelmiştir. Çünkü Aşıklık müessesesi erkeklerle özdeşleştirilen, erkek toplantılarının bir yansıması olan özellikler barındırması nedeniyle kadından aşık olabileceği düşüncesi ilginç karşılanmaktadır” (Doğuş Varlı, 2018, 110).

Irmak Kaleli'nin piyano sanatçısı İdil Biret ve besteci Zeynep Gedizlioğlu ile gerçekleştirmiş olduğu söyleşide Biret, bir anısında Brahms'ın, bestesini yaptığı ikinci konçertoyu her çaldığında eserin aslında erkek konçertosu olduğunu, fakat İdil Biret'in kadın olmasına rağmen anlam veremediği bir biçimde bu bestesini başarılı bir biçimde icra ettiğini beyan eden sözler kullandığını bizlere aktarmaktadır (Doğuş, Varlı, a.g.e. 113).

Türk müziği kadın besteci ve icracılarına da bakıldığında, yine benzer tutumların sergilendiği görülmektedir. Buna dair en çarpıcı yorum ise Yılmaz Öztuna'nın "Türk Müsikîsi Ansiklopedisi Sözlüğü" adlı çalışmasında Leyla hanımın (Saz) hayatına yer vermiş olduğu bölümde yer almaktadır:

"Leyla Hanım Arapça, Farsça, Fransızca ve Rumca biliyordu. Son iki dili çok iyi biliyordu. Babası Dr. İsmail Paşa Paris'te tahsil görmüştü. Bu suretle Leyla hanım, Doğu ve Batı kültürlerinin içinde gözlerini açtı. Böylece Dilhayat Kalfadan sonra, Türk Müsikîsinin şöhret sahibi ikinci kadın bestekârı olabildi. İsmail Paşa, İstanbul şehremini, Yanya Aydın (İzmir), İškodra, Girit, Selanik valisi ve birkaç defa nazır olmuş bir vezirdi ve padişah ve hanedan hekimiydi. Bu suretle Leyla hanım, kapalı kutu halinde olan Harem-i Hümâyuna ayak basabildi ve 4 yaşında nedimelik gibi resmi bir görevle Hareme girdi ve Sultanefendilerle beraber tahsil ve terbiye gördü. Bu suretle çok aydın bir kadın sanatkarın yetişmesi için pek çok şart bir araya gelmiş oldu. Yoksa Leyla hanım, deha sahibi, dahi doğmuş bir sanatkar değildir. Esasen bütün Türk müsikîsi ve şiirinde deha sahibi kadın çıkmamıştır, zaten Batıda da nadirdir.

Leyla hanım, padişah huzuruna çıkabildi, nişanlar aldı (Şefkat ve hanımlara mahsus Mecidi). Piyano çaldığı için Batı müsikîsine de açıktı. Fakat, Türk musikisini daha çok sevmiştir. 200 küsur şarkı besteledi. Şarkılarının güftelerinin bir kısmı kendisininindir. Elimizdeki eserleri 46 şarkı, bir türkü, 5 marştan ibaret 52 parçadır. 9 defa Hicaz, 7 defa Hicazkâr, 4'er defa Hüzzam, Suz-i Dil, Sûznâk makamlarını kullanmıştır. Eserleri orta derecededir ve bazıları yüksek dereceye çıkabilmiştir. Dahi ve büyük şarkı bestekârlarından sonra gelen üçüncü kategoridendir. Üslubu temizdir. "Yaşlı gittim, şen gittim" marşı Cumhuriyetin ilk yıllarında çok sevilmiştir" (Öztuna, 2006, 266).

Öztuna'nın, Leyla hanıma bu tarz olumsuz eleştiriler yöneltmesi ve bestekârı düşük kategoride görmesi oldukça manidardır. Bu tutum yazarın objektif değerlendirmelerde bulunamadığını ve cinsiyet ayrımı yaptığını akıllara getirmektedir. Özkişi konuya ilişkin şu ifadelerde bulunmuştur:

Oysa eğitim şartı, kadın ya da erkek herkes için başattır ve önemli üretimlerde bulunmuş erkek sanatçılar uzun ve yoğun bir kompozisyon eğitimi almışlardır. Eğitimsiz bir dahi besteciden söz etmek ve bu deha olma halini erkeklere atfetmek, objektif bir değerlendirme olmaktan çok uzak, cinsiyetçi bir söylemdir. (2018, 84) Kızların eğitimini kısıtlamayın. Onun yerine erkeklere ne öğretiyorsanız aynısını kızlara da öğretin. Kadın eğitimi kısıtlayarak kendinizi kadın yeteneklerine karşı korumadan önce onlara her türlü temel eğitim hakkının verildiği bir sistem sunun ve görün teknik hünerleri ve bağımsızlığını kazanan kadınlar ne yapıyor (2018, 85).

Ayşe Taş'ın Çocukluk Yılları

Ayşe Taş, 1955 yılında Ordu'nun Ünye ilçesinde dünyaya geldi. Babası aslen Samsunlu olup annesi ise Ünyelidir. Henüz 2 yaşındayken annesinin vefatı dolayısıyla teyzesi onu himayesine aldı. Teyzesi, yaptığı evlilik sonrasında onu da yanına alarak İstanbul'a yerleşti. 25 yaşına kadar Taş, bu evde yaşamını sürdürdü. Taş^{1*} bu süreci şöyle anlatmaktadır:

Annem vefat etmeden önce, beni teyzeme emanet etmiş, teyzem de bu teklifi kabul etmiş. Evliliği öncesinde ise eşine benden bahsederek, evlenebilmesi için beni de kabul etmesini şart koşmuş ve eşi de bu şartı kabul etmiş. Sonrasında evlenip İstanbul'a yerleşmişler. Beni de yanlarında götürmüşler.

Sanatçı, babasının nüfus bilgilerine ulaşamadığı için, eniştesinin onun vatandaşlık kimliğini çıkartırken kendi soyadını verdiği için ve bu süreçten sonra adı ve soyadının “Sevim Kocagöz” olduğundan bahsetmektedir. Sonraki yıllarda bizzat nüfus müdürlüğüne yaptığı başvuru neticesinde, normalde adının “Ayşe” olduğu bilgisine ulaşmıştır.

Taş, eniştesinin askere gitmeden kısa bir süre evvel, gözleriyle ilgili yaşamış olduğu sağlık sorunları sebebiyle askere alınamadığından bahsetmektedir. Eniştesinin babası, oğlunun yaşamış olduğu bu sıkıntılı süreci kısa sürede atlatabilmesi ve kötü alışkanlıklar edinmemesi için ona bir ud alıp kursa göndermiştir. Kursun eğitimliğini ise ünlü bestekâr ve ud icracısı Selahaddin Erköse yapmaktadır. Taş bu süreci şöyle aktarmaktadır:

Eniştemin gözleriyle alakalı yaşamış olduğu sorun nedeniyle, babası ona bir ud almış ve onu kursa göndermiş. Fakat kurs hocası Selahaddin Erköse, eniştemin yaşının büyük olmasını bahane ederek onu kursuna kabul etmemiş. Eniştem ve babası, bu duruma oldukça üzülmüş. Eniştemin babası da bu sefer ona bir keman almış. Herhalde keman 4 telli olduğu için kolaylıkla öğrenir diye düşünmüş. Sonrasında eniştemin ders

1 * Yazar tarafından Ayşe Taş ile 23. 03.2021 tarihinde gerçekleştirilmiş olan röportaja istinaden.

alabilmesi için, İstanbul'un Eyüp ilçesinde kursu bulunan keman hocası Ali Nihat Karamemişoğlu ile tanışmış. İşin ilginç tarafı ise Ali Nihat hocanın da gözleri çok iyi görmüyormuş. Ancak ikisi çok iyi tanışmışlar. Kendisiyle bende sonradan tanıştım. Çok iyi bir eğitmen olduğunu da ayrıca belirtmek isterim.

Çocukluk yıllarında eniştesinin ud ve keman icralarına büyük bir hevesle eşlik eden Taş, daha okula gitmeden ailesinin desteğiyle kısa zamanda okuma ve yazmayı öğrenebilmiştir. Bu sayede birçok şarkı ve türkünün sözlerini de ezberleme fırsatı bulmuştur. İlk müzik eğitimini eniştesinden alan sanatçı, daha sonra Ali Nihat Karamemişoğlu ile eniştesi sayesinde tanışmış ve ondan makam ve usûl dersleri almıştır. Karamemişoğlu ile ilk tanıştıklarında aralarında geçen ilginç diyaloga da değinen Ayşe Taş, şunları ifade etmiştir:

Bir gün eniştem ile Ali Nihat hocanın kursuna beraber gittik ve kendisiyle orada tanıştım. Eniştem Ali Nihat hocaya beni göstererek “Bu kıza bir bak bakalım hocam, müziğe yeteneği var mıdır” dedi. Hoca beni bir sandalyeye oturturdu ve sonra bana okuma-yazma bilip bilmediğimi sordu. Bende “Okuma-Yazma biliyorum” diye cevap verdim. Bu cevabın hemen ardından Ali Nihat hoca bana kütüphanesini işaret ederek orada bulunan en kalın kitabı getirmemi istedi. Gidip aldım ve yanına tekrar geri geldim. İlk sayfayı okumamı istedi. Hiç unutmuyorum o ilk sayfada Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi vardı. Okuduktan sonra enişteme dönüp, “Bu kız hani okula gitmiyordu? Bu kız hem okuyor hem de yazıyor” dedi. Eniştem de evde bana okuma yazma konusunda kendilerinin yardımcı olduklarını, benim ise çok zeki olduğumu vurgulayarak çabuk öğrendiğimden bahsetti. Sonra bende o kursa gitmeye başladım. Ali Nihat hoca sağolsun benimle çok ilgilendi. Yaklaşık 1,5- 2 yıl sonra hem solfej yapabiliyor hem nota okuyabiliyor hem de rahatlıkla usul vurabiliyordum.

Sanatçı, o yıllarda notasıyla okuduğu ilk şarkıların Tanbûrî Ali Efendi'ye ait Hüseyini makamındaki “Senden Bilirim Yok Bana Bir Faide Ey Gül” ve Selanikli Udî Ahmet Efendi'ye ait Mahur makamındaki “Gel Bir Daha Rûyini Aç Handeni Göster” olduğundan bahsetmektedir. Artık 15 zamanlı usulleri de vurabilecek düzeye geldiğinden bahseden Taş, bu süreçte bestesi Selahaddin Pınara ait Rast makamındaki “Aylar Geçiyor Sen Bana Halen Geleceksin” şarkısını da öğrendi. Fakat bu çalışmalar, Ali Nihat Bey'in vefatı sonrasında yarıda kalmıştır. Eniştesinin yardımlarıyla çalışmalarını sürdüren Ayşe Taş, o yıllarda müziğe en az 8 saatini ayırdığının altını çizmektedir. Ayrıca o yıllarda sürekli radyo yayınlarını takip ettiğinden ve burada yayınlanan eserlerin mutlaka bir kaydını aldığından da bahsetmektedir. Kaydettiği eserlerin daha sonrasında notalarını deşifre ettiğini ve onları nota kağıdına aktardığını vurgulamaktadır. Ayşe Taş, çocukluk yıllarında kendine örnek aldığı kadın ses sanatçılarından Sevim

Tanürek’i, Gönül Akkor’u ve Perihan Altındağ’ı, erkek ses sanatçılarından ise Alaaddin Şensoy’u ilgiyle takip ettiğini belirtmiştir.

Günden güne tanınırlığı artan Taş, halk eğitimin yaptığı konserlerde düzenli olarak yer almaya başlamıştır. Bunun yanı sıra o dönemin sevilen birçok ses sanatçınının da vokalistliğini (sanatçıya eşlik eden ses sanatçısı) yapmıştır. Ayrıca çalıştığı sanatçılarla birlikte pek çok yurt içi turnelerine katılmış ve oralarda sahne almıştır.

Sanatçı, gençlik yıllarındaki yaşadığı çevrede müziğe olan bakış açısının çok üst düzeyde olduğunu bizlere aktarmaktadır. Bunun yanı sıra hem söyleyenin hem de dinleyenin belli bir kaliteye sahip olduğundan söz etmektedir. Özellikle Gaziantep ilinin kendisinde ayrı bir yeri olduğunun altını çizer. Bu konudaki düşüncelerini Taş, şöyle ifade etmektedir:

Kendimi yetiştirebildiğim, en iyi sahne yaptığım il Gaziantep’tir. Beni bu konuda böyle düşündüren, teşvik eden ildir diyebilirim. Ben Gaziantep’te çok çalıştım. Bu sebeple çoğu müziksever beni Gaziantep’li bilirler. Bana göre Şanlıurfa, Gaziantep, Diyarbakır, o coğrafyadan gelen kaliteli müzik Ankara’da bitiyor. Her yerde sahne yaptığım için bunu rahatlıkla gözlemleyebildim. Mesela Gaziantep’te konsere gittiğimde, o dönem bana Eviç takımlarından okur musunuz diye teklif sunarlardı. Bu eserler öyle kolaylıkla seslendirilebilecek eserler değildi.

Gazinoda çalıştığım yıllarda ben, keyfi olarak saz arkadaşlarımla düzenli fasıllar yapardım. Dinleyiciler benim böyle farklı eserler okuyacağımı bildiği için diğer gazinolardaki sanatçıları dinledikten hemen sonra yaptığım faslı mutlaka dinlemeye gelirlerdi. O zamanki kalite maalesef şu an günümüzde pek mümkün değil. Şu an dinlediklerim bana pek tat vermiyor.

Taş, Karadeniz bölgesinde Geleneksel Türk halk müziği ile klasik Türk mûsikîsini karşılaştırdığında yöredeki vatandaşların ağırlıklı olarak Halk müziğine daha meyilli olduğunu ifade etmektedir. Sanatçı, İstanbul’a baktığında ise burada sanata pek ağırlık verilmediğini düşünmektedir.

İlkokula 8 yaşında başlayan Ayşe Taş, birinci ve ikinci sınıfları okumadan direkt üçüncü sınıftan okula devam etmiştir. Ortaokul üçüncü sınıfta iken, turnelerden dolayı okulu bırakmak zorunda kalmış, sonraki yıllarda ise açıktan eğitimini tamamlamıştır. O yıllarda, İstanbul Devlet Konservatuarı Türk Mûsikîsi bölümünün lise sınavlarına katılmayı çok istemesine karşın, ailesinin bu konuda desteğini alamamış ve sonrasında da sınav tarihini kaçırmıştır. Hayalini kurduğu bu okula ise hiçbir zaman başlayamamıştır.

Daha 7-8 yaşlarında müziği artık mesleki olarak yapmayı düşünen sanatçı, 10-11 yaşlarındayken toplamda 12 adet 45’lik plak çıkarmıştır. Bu plaklar, “*Şençalar Plak Stüdyosu*” tarafından doldurulmuştur. Özellikle Taş, ilk 6 plağında hocası Ali Nihat Bey’in bestelerini seslendirmiştir.

Bu plaklar ise o dönem “*Sevim Kocagöz*” ve “*Sevim Seven*” isimleriyle basılmıştır. İsmail Şençalar, o dönem sanatçıların soyadlarının değiştirilmesi modasına ayak uydurmuş ve sanatçıya “Seven” soyadını vermiştir. Plaklar ise bu soyadıyla basılmıştır. 90’lı yıllara geldiğinde ise Taş, kanun sanatçısı Halil Karaduman ile birlikte bir albüm çalışması yapmıştır.

Ayşe Taş’ın Gençlik Yılları ve TRT Öncesi Çalışmaları

Ayşe Taş’ın gençlik yıllarına bakıldığı zaman, İstanbul ve diğer farklı illerde sürekli gazino ve konser etkinliklerinde yer aldığı görülmektedir. Fakat, bu yoğun çalışma temposundan ötürü sanatçı, TRT İstanbul Radyosu’nun açmış olduğu ön dinleme sınav tarihini kaçırmıştır. Bu olumsuz haberin hemen ardından Taş, Belkıs Akkale’nin o dönem menajerliğini yapmış olan Şenol Uyar ile irtibat kurmuş, TRT Ankara Radyosu’nun ön dinleme sınavlarına başvuru yapmak üzere İstanbul’dan Ankara’ya taşınmıştır. O anları Taş, şöyle paylaşmaktadır:

“O zamanlar gazino ve turne programlarımız yoğun bir şekilde sürüyordu. TRT İstanbul Radyosu’nun, ön dinleme sınavı açtığını duydum ve gidip hemen başvurumu yaptım. Kurum, evimize sınava gireceğim yer, tarih ve sıra numarasının da olduğu bir mektup göndermiş. Fakat, postaneden mektup elimize geç ulaştığı için bu sebeple sınav gününü kaçırdım. Telefon o yıllarda yeni yeni çıkmaya başlamıştı. Fakat evimizde bize ulaşabilecekleri bir telefon bulunmuyordu. Maddi olarak bunu alabilecek gücümüz de maalesef yoktu. Ben bu sefer şansımı bir daha denemek için telefonu olan bir tanıdığımın yardımıyla TRT Ankara Radyosu’nu aradım. Henüz sınava başlamadıklarını belirttiler. O yıllar Belkıs Akkale’nin menajeri vardı Şenol Uyar. Ona bir şekilde ulaştık ve ben o sınava girmek için ta İstanbul’dan Ankara’ya yerleştim. Teyzem ve eniştem de Ankara’ya benimle birlikte geldi. Burada yaşayabilmek için çalışmak zorundaydım ve Ankara’da bu sebeple bir gazinoda sahne almaya başladım. O yıllar, çalıştığım mekana beni dinlemek için Gönül Söyler, Ziya Taşkent, Mustafa Erses, Metin Everes gibi dönemin ünlü TRT ses sanatçıları da geliyordu. Şenol abiyle de bu süreçte tanıştık ve kendisi artık bizim aile dostumuz olmuştuk.

Bir gün ailecek bir restoranda yemek yediğimiz esnada, Şenol abi durup dururken benden bir şarkı söylememi istedi. Bende farklı bir mekanda olduğumuzu ve bu sebeple şarkı okumamın burada uygun olmayacağını belirttim. Fakat kendisi ısrarla şarkı okumamı istedi. Bende dayanamayıp orada bestesi Bimen Şen’e ait Hicaz makamındaki “*Firkatin Aldı Bütün Neşve-i Ta’bım Bu Gece*” şarkısını söyledim. Karşı masada da rahmetli Selahaddin Altunbaş oturuyormuş. Selahaddin Bey, okuduğum şarkıyı bitirir bitirmez masasından kalkıp hemen bizim masamıza geldi. “*Kızım sen kimsin? Nereden geldin?*” dedi. Hemen Şenol abi araya girdi ve benim TRT’nin açtığı sınava başvurmak için geldiğimi söyledi. Ayrıca Ankara’da geçimimi sağlamak üzere bir gazinoda geçici olarak çalıştığımı

söyledi. Selahaddin Bey de böyle bir sınavın olacağından haberi olduğunu belirtti. Sonra bana dönüp bestesi Ali İçinger'e ait Eviç makamındaki “*Bir Gören Bir Dem Unutmaz Senin Gibi Bir Mehveşi*” şarkısını bilir misin peki?” dedi. Bende “bilirim” dedim ve başladım okumaya. Şarkıyı bitirdiğimde Selahaddin Bey'e dönüp baktım, kendisi adeta mest olmuştu.

Birkaç gün sonra Şenol abi, bir uzmandan eğer diksiyon dersi alırsam, sınav başarıma büyük katkı sağlayacağını düşünerek beni Ali Şenozan'la tanıştırdı. Ali abiyle ilk buluşmamızda benden bir şarkı söylememi istedi ve bende Mahmud Celâleddin Paşa'ya ait Beyati makamındaki “*Nâr-ı Firkat Şûle Pâş Oldukça Sînem Dağlıyor*” şarkısını seslendirdim. O da bu esnada uduyla bana eşlik etmeye çalışıyordu. Bir hafta çalıştık kendisiyle. Sonra Şenol abiye benim ders almama gerek bulunmadığını ve bu konuda oldukça iyi olduğumu belirtmiş sağolsun.”

TRT Ankara Radyosu sınav başvurusuna Şenol Uyar ile birlikte giden sanatçı, yine beklemediği kötü bir sürprizle karşılaşmış ve sınav başvurularının bittiğini öğrenmiştir. Tam o esnada Selahaddin Altunbaş'ın koridorda gezindiğini fark eden Uyar, konuyu kendisine izah etmiş ve Altunbaş'ta önceden belirlenmiş olan 136 aday kontenjanının 137'ye yükseltilmesi hususunda görevli memura talimat vermiş. Bu sayede Taş, yapılan dinleme sınavına girmeye hak kazanmıştır. Altunbaş ile ilgili düşüncelerini Taş şöyle aktarmaktadır:

Ziya Taşkent bana her konuda yardımcı olmuştur sağolsun. Herkes onun hayatımdaki yerinin farklı olduğunu bilir ve söyler. Fakat Selahaddin Altunbaş, benim hayattaki en büyük şansımdır. Benim için ilk sıra ona aittir.

Ayşe Taş'ın TRT Yılları

1983 yılında, TRT Ankara Radyosu'nun ön dinleme sınavında 136 kişi arasından 4 aday sınavı kazanmış ve bunlar arasında Ayşe Taş'ta yer almıştır. Taş, dört eser banda okumaya hak kazanırken, diğer 3 aday ise yalnızca bir eser banda okuma hakkı kazanmıştır. İlk yıl “*Akitli (sözleşmeli) ses sanatçısı*” olarak kendisinin 6-7 bandı TRT'de kaydedilen sanatçı daha sonra eşiyle evliliği sonrasında bu görevinden ayrılmıştır. Eşinin askeriyedeki görevi dolayısıyla İstanbul'a taşınan çift, birkaç yıl sonra yeniden Ankara'ya dönmüştür. Bu süreçte oğulları Serkan da dünyaya gelmiştir. 1988 yılında TRT Ankara Radyosu'nun yeniden “*Yetişmiş Ses Sanatçısı (Kadrolu Sanatçı)*” sınavı açtığını belirten Taş, Ziya Taşkent, Selahaddin Altunbaş ve Saim Konakçı'nın bu sınav için kendisini aradıklarından ve bu sınava mutlaka girmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Sınav sürecine de değinen sanatçı hem akitli hem de yetişmiş ses sanatçısı alım sınavlarında her birisinden 2 kere mülakata

girdiğini belirtmiştir. Bu sınavlarda oldukça zorlandığına değinen Taş, buna karşın mutlak başarıyı sağladığını sözlerine eklemiştir.

TRT'deki ilk yılında asaletin tasdiklenme sürecini prosedür gereği beklemesinden dolayı Ayşe Taş, bir süre şarkı seslendirememiştir. Metin Everes'in yönetmiş olduğu bir radyo programında solist olarak Eda Şimşek'in gelmemesi üzerine Taş bu programa davet edilmiş ve ilk eser olarak bestesi Selahaddin Pınar'a ait Muhayyerkürdi makamındaki “*Bakışı Çağırır Beni Uzaktan*” şarkısını seslendirmiştir. Sanatçının asaleti tasdik olduktan sonraki ilk programında ise bestesi Saadeddin Kaynak'a ait Hicaz makamındaki “*Hazan İle Geçti Gülşen-i Bostan*”, bestesi Zeki Ataergin'e ait Hicaz makamındaki “*Hicranla Geçen Günleri Hasretle Anarken*”, bestesi Sadi Hoşses'e ait “*Beklerim Yolunu Gözlerim Ağlar*” ve bestesi Kemani Haydar Telhüner'e ait “*Hüsüne Güvenme Ey Rûy-î Mâhum*” eserlerini okuduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra sanatçı, TRT2 kanalına da ayrı bir bant kaydı doldurmuş ve orada bestesi Kömürçüzeade Hafız Mehmet Efendi'ye ait Hüzzam makamındaki “*Aldım Hayal-i Perçemin*”, Hacı Faik Bey'e ait Hüzzam makamındaki “*Olsa Âlem Reşk-i Gülzar-ı İrem*” ve bestesi Dede Efendi'ye ait olan Hüzzam makamındaki “*Ey Gül-i Bağı Eda*” şarkılarını seslendirmiştir.

İlk kez televizyonda yapılacak olan “Radyo Sanatçıları” konseri öncesine de değinen Taş, bu süreçte yaşamış olduğu heyecan ve gerilimi bizlere şöyle aktarmaktadır:

Radyo Sanatçıları konserine bir gün kala çok ağır grip geçirmiştım. Konserde solo eser seslendirecektim, fakat; sesim hiç çıkmıyordu. İyice panik olmuşum ve o anı inanın hiç unutamıyorum. Neyse ben apar topar hastaneye gittim ve doktora muayene oldum. Durumumu izah ederek bana kısa sürede etki edebilecek bir tedavi yönteminde bulunmasını rica ettim. O da sağolsun pek yardımcı oldu. Onun sayesinde bu konsere çıkabilmişim. Bir de canlı yayınlar yeni yeni başlamıştı o dönem. İster istemez aklımıza halkın tepkisi ne olacak, şeflerimiz beğenecek mi gibi sorular geliyordu. Az da olsa heyecanlanıyorduk yani.

Sanatçı, uzun yıllar TRT'de aktif olarak sanat yaşamını sürdürmüş, Hollanda, Almanya, Kuveyt gibi ülkelerin yanı sıra yurtiçinde de pek çok konser ve etkinliklerde yer almıştır. 2008 yılının Ağustos ayında ise bu kurumdan emekli olmuştur.

Ayşe Taş'ın TRT Kurumundan Emekliliği Sonrasında Yapmış Olduğu Faaliyetler

Ayşe Taş, TRT kurumundan emekli olduktan sonra birçok koro kurmuş ve aktif olarak bu koroların çalışmalarında şef olarak görev almıştır. Bu koroların isimleri ise şöyledir:

Deçemko Ayşe Taş TSM Korosu, Her Telden Nağmeler Korosu, Aşiyân TSM Korosu, Kabipam (Kadın Bilgi Proje Paylaşım Merkezi) Kadınlar Korosu, Hazine Müsteşarlığı Korosu, İstanbul Ayşe Taş TSM Korosu, Fami Gaziantep TSM Ayşe Taş Korosu, Manisa Alaşehir TSM Korosu, Ankara Arhavi Vakfı TSM Korosu, Ankara Çay Yolu TSM Korosu ve Neva Kültür Sanat Akademisi TSM Korosu.

Sanatçı özellikle “Deçemko Vakfı Ayşe Taş TSM Korosu” ve “Her Telden Nağmeler Korosuyla” birçok başarılı etkinliğe imza atmıştır. Bu korolarla birçok ilde konserler düzenlemiş ve bunun yanı sıra yardım gecesi programlarında da sahne almıştır. Amatör korolarla yapmış olduğu etkinliklerden büyük zevk aldığını belirten Taş, bu tür çalışmaların ülke kültürüne büyük katkılar sağladığını düşünmektedir. Ayrıca amatör müzisyenlerle bir arada bulunduğu için mutlu olduğunun da altını çizmektedir. Karadenizde ve özellikle Ünye’de bir TSM korusu kurmadığını belirten Ayşe Taş, ilerleyen yıllarda böyle bir koro kurmayı imkanlar dahilinde düşünebileceğini sözlerine eklemiştir.

Günümüz Klasik Türk müziği faaliyetlerine de değinen Taş, repertuvarda yer alan klasik eserlerin günümüzde birkaç koro dışında artık pek fazla okunmadığını ve günden güne bu eserlere olan ilginin azaldığını ifade etmektedir. Ayrıca sanatçı, güncel popüler şarkıların TRT kurumunda görev yapan sanatçılar tarafından seslendirilmesini de eleştirmektedir. Geçmiş dönemdeki Türk müziği programlarıyla şimdiki Türk müziği programlarını kıyaslayan sanatçı, o dönemlerde yapılan programların daha nitelikli olduğunu düşünmektedir.

Son olarak Klasik Türk Müziğiyle ilgilenen gençlere tavsiyelerde bulunan Ayşe Taş, sözlerini şöyle noktalamıştır:

Öncelikle disiplinli olmalı gençlerimiz. Sonra saygı, sevgi, hoşgörülü bireyler olmaya özen göstermelidir. Gençlerimiz mesleklerini sevsinler ve çok çalışsınlar. Arkalarında güzel eserler bırakmayı mutlaka hedef edinmeli. Bu kültür gençlerimize emanet. Yaptıkları çalışmalarla inşallah bu kültüre sahip çıkacaklarına inanıyorum.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Ayşe Taş’ın küçük yaşta annesini ve babasını kaybetmesi, sonrasında teyzesi ve eniştesi tarafından yetiştirilmesi hayatının ilk dönüm noktası olmuştur. Ayrıca nüfus müdürlüğünde yaşadığı belirsizlikler de onu olumsuz yönden çok etkilemiştir. Oldukça küçük yaşlarda okumayı ve yazmayı öğrenen Taş, bu sayede pek çok türkü ve şarkıyı ezberleyebilmiştir. Edindiği Türk müziği kültürünün temelini oluşturma da ise eniştesinin büyük katkıları bulunmaktadır.

Çocukluk yıllarından itibaren müziği meslek olarak sürdüren sanatçı, bu süreçte birçok albüme de imza atmıştır. Bunun yanı sıra birçok ses sanatçısının da vokalistliğini yaparak bu alanda kendisini yetiştirmiştir. Maddi imkansızlıklar dolayısıyla her ne kadar eğitimini sürdürememiş olsa da TRT kurumunun bu konuda kendisine büyük katkıları olduğu söylenebilir.

TRT'nin açmış olduğu akitli ses sanatçısı sınavı ise hayatının bir başka dönüm noktasını oluşturmuştur. Bir yıl kadar bu kurumda çalışan Taş, evliliği sonrasında bu görevinden istifa etmiş, birkaç yıl sonra TRT tarafından yeniden açılan kadrolu yetişmiş ses sanatçısı sınavına katılarak bu sınavda başarılı olmuştur. Sanatçı, bu sınavla birlikte hayallerini kurduğu TRT kurumunda yeniden çalışma fırsatı yakalamıştır. Zamanın önemli şef ve usta sanatçılarıyla bir arada çalışan Taş, kısa zamanda adından sıkça söz ettirmeyi başarmıştır. Ayrıca sesinin güzelliğinin yanı sıra şarkıları yorumlamadaki ustalığıyla da oldukça dikkat çekmektedir. TRT kurumundan emekliliği sonrasında sanatçı, amatör TSM koroları kurmuş ve günümüzde ise bu koroların şefliğini yürütmektedir.

Ayşe Taş gibi Türk müziğine kendisini adanmış kadın ses ve saz sanatçılarına ait biyografi türündeki çalışmalar oldukça yetersizdir. Bu sebeple THM ve TSM kadın ses ve saz sanatçılarına yönelik bu tarz çalışmaların sayısı artırılmalıdır. Bu çalışma, kadın sanatçıların tanınabilirliğinin artması amacıyla “Kadın ve Müzik” temalı bilimsel diğer çalışmalara referans olacaktır. Buna ek olarak makale, kitap, bildiri ve lisansüstü tez çalışmalarında kadın sanatçılara yönelik biyografik çalışmalara daha fazla yer verilmelidir. Son olarak kadın ve müzik temalı belgesel türünde çalışmalar yapılmalı ve bunlar desteklenmelidir.

KAYNAKÇA

- AKSOY, B. (2014).** *Osmanlı Mûsikî Geleneğinde Kadın*. Yeni Türkiye Ansiklopedisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı, Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara.
- AKKAŞ, S. (2014).** *Cumhuriyetin Müzik Devrimi, Osmanlı Devleti Tanzimat Dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti Tek Parti Döneminde Türk Müziği Politikaları*. Yeni Türkiye Ansiklopedisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı, Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara.
- BALKILIÇ, Ö. (2009).** *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*. Tan Yayıncılık, Ankara.
- BEŞİROĞLU, Ş. Ş. (2014).** *Osmanlı Mûsikîsi ve Kadın*. Yeni Türkiye Ansiklopedisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı, Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara.
- BEŞİROĞLU, Ş. Ş. (2018).** *Kadın ve Müzik*. Milenyum Yayıncılık, İstanbul.
- BİLGİN, V. (2007).** *Türkiye’de Değişimin Dinamikleri-Köylülüğten Çıkış Yolları*, Lotus Yayınevi, Antalya
- BOYACI S. (2018).** *Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- CİDE, Ö. (2014).** “Osmanlı Kuruluş Döneminde Beylikler İle Olan İlişkilerde Din Faktörü” *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (7), 99-117.
- ÇINAR, S., HASANOĞLU, S., ŞENEL, S. (2008).** *Kadın Âşıkların Âşık Sanatı İçerisinde Toplumsal Rollerle Konumlanma Problemleri*. İstanbul Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (2), 45-56.
- DENİZ, Ü. (2019).** *Konser Salonlarından Radyo Stüdyosuna (1927): Cumhuriyet Döneminin İlk Türk Mûsikîsi Radyo Sanatçıları Ve İlk Radyo Konserleri*. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 12(27), 813-832.
- DOĞUŞ, VARLI, Ö. (2018).** *Kadın ve Müzik*. Milenyum Yayıncılık, İstanbul.
- GÜDEK, B. KILIÇ, A. (2016).** “Muzık-i Hümayun’dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye’deki Tarihsel Gelişimi.” *The Journal Of Academic Social Science Studies*, Sayı 47, 89-102.
- KOLUKIRIK, K. (2015).** *Türk Müzik Tarihinde Dârü’l-Elhân ve Dârü’l-Elhân Mecmuası*. Barış Kitabevi, Ankara.
- KÜÇÜK, D. ŞAHİN, E. (2017).** *Türkiye’de Batı Müziği Kadın Bestecileri: Cumhuriyetle Birlikte Görünür Olmak*. Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, Kadın Özel Sayısı, 249-261.

- NART, S. (2009).** *1964-1980 Arası TRT Radyo Yayın Politikaları Toplumsal Ve Politik Süreçte Radyonun Tarihsel Ve Kurumsal Gelişimi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ORANSAY, G. (1983).** *Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.
- ÖZDEN E. (2019).** *Osmanlı Devleti'nin Konservatuvarı Dârüelhan*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, İstanbul.
- ÖZKİŞİ, Z. G. (2009).** *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye'de Kadın Besteciler: Tanzimat'tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu Ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler Ve Yapıtları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZTUNA, Y. (2006).** *Türk Müsikisi. Akademik Klasik Türk San'at Müsikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. Orient Yayınları, Ankara.
- SAKAR, M. H. (2007).** *Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın: Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- SAZ, L. (2010).** *Anılar-19. Yüzyıl Saray Haremi*. Çev. Şen Sahir Sılan, Cumhuriyet Kitapları Yayınları, İstanbul.
- YAZGAN, T. (2016).** *Cumhuriyet'in Örnek Bir Kültür Kurumu: Ankara Radyosu*. TRT Akademi, Eğlence Endüstrisi Sayısı 1(1), 300-314.
- <http://cevadmemduhaltar.com/> Erişim Tarihi: 19.04.2021

Bölüm 11

YARATICI UYGULAMA TEMELLİ GİYSİ TASARIMI: İZOHİPS EĞRİLERİ

*Gökçe ÖZDEMİR¹
Selma ÇAYHAN²*

¹ Doç. Dr., Gökçe ÖZDEMİR, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, gozdemir382@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-2608-6004

² Y.Lisans öğrencisi, Selma ÇAYHAN, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, selmacayhan@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-1322-1358

GİRİŞ

Latince “facio” kökeninden türetilmiş olan moda terimi, anlık tercihler anlamına gelmektedir. Bu terim, Fransızcaya ilk olarak “fazon” Ortaçağda “façon”, İngilizceye ise “fashion” diye geçmiş olup, dilimizde “yapmak”, “şekil vermek” anlamında kullanılmaktadır. Moda terimi, Türkçede özellikle batılılaşma ile birlikte yaygın olarak kullanılmaya başlanmış bir kelimedir. Bu terim, giyim kuşam dünyasına uyarlandığında, bir giysi tasarımını hazırlarken yararlanılan aktüel alt yapıya verilen ad olarak karşımıza çıkmaktadır (Uçak, 2016: 4). Moda ile ilgili tanımlamalara bakıldığında, bu terimin tanımlamasının gruplandırıldığı görülmektedir. Örneğin, Barbarosoğlu modayı tanımlarken bu terimi üç gruba ayırmıştır. Bunlar; değişiklik ihtiyacı ve süslenme özentsiyle toplum hayatına giren geçici yenilik; belirli bir süre etkili olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük ve geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan şekilde sıralanmaktadır (Barbarosoğlu, 2012:27). Türk Dil Kurumunun tanımlamasına göre ise moda, değişiklik ihtiyacı ya da süslenme istekliliğiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik; etkinliğini belirli bir süre devam ettiren toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2016). Bu tanımdan da yola çıkarak modanın yalnızca giyim alanında değil, çeşitli alanlarda da söz edilen bir olgu olduğunu söylemek mümkündür. Modayı sadece kişilerin geçici hevesleri ya da süslenme arzuları sonucu ortaya çıkmış bir olgu olarak düşünmemek gerekir. Çünkü moda yarattığı etki ile toplumsal farkındalığı arttırmak, duyarlılık oluşturmak ve sosyal dokuyu şekillendirmek gibi toplumsal değişimde önemli bir role sahiptir. Ayrıca moda, toplumun tüketim arzusunun en görüldük şekli ve her dönem toplum kimliğinin ifadesi olmuştur. Bu yüzden sembolik sınırların kurulmasında ya da yıkılmasında çok etkilidir. Moda kavramının toplum hayatında daha görünür hale gelmesiyle birlikte, insanların giyim tanımlamaları da farklı bir boyut kazanmaya başlamış ve sanayi devrimiyle birlikte değişen birçok algı gibi moda algısında da bir başkalaşım meydana gelmiştir (Yavuz, 2014). Özellikle sanat akımlarının felsefi düşünceleri, eğlence ve iş dünyasının değişen yüzü, yaşanan siyasi olaylar ve ortaya çıkan yeni düşünceler gibi birçok farklı toplumsal olay ve olgular, moda algısında yani moda trendlerinde köklü değişiklikler meydana getirmiştir.

Sürekli bir değişim ve dönüşüm arzusunda olan insan modayla, farklı olanı yakalama, yaygınlaşmış kalıplardan sıyrılma ve olağandışı yönelme gibi arzularını tatmin edici bir tutum sergilemeye yönelmektedir. Moda üzerine yapılan birçok kavramsal açıklamalar ve tanımlar mevcuttur. Bu kavramla alakalı dikkat çeken tanımlardan biri de sosyolog Ali Akay’ın moda hakkında yaptığı “hep yeniden dikkat çekmek ve yeniden kendisine baktırmak üzere ortaya konan sosyal ve imitasyon üzerine kurulu bir olgu”

tanımıdır (Onur, 2004). Ünlü modacı Georgia Armani ise “satılmayan veya giyilmeyen hiçbir giysi moda değildir” olarak modayı tanımlamıştır. Oscar Wilde ise modanın çirkin ve tahammül edilemez olduğuna bundan dolayı, her altı ayda bir değiştirilmek zorunda kaldığına (Eker & Türkmen, 2015) vurgu yapmıştır. Moda endüstrisini heyecanlı ve cazip kılan şeyde aslında bu sürekli değişim, eski trendlerin tekrar keşfedilmesi ve yenilerin yaratılma serüvenidir. Bundan dolayı, tasarımcılar için doğadaki her şey bir ilham kaynağı olabilmektedir. Çünkü ilham veren temayı araştırmak, geliştirmek, yeniden keşfetmek ve farklı bir bakış açısıyla yorumlamak özgün olmanın temelini oluşturmaktadır. Yaratıcı uygulama temelli tasarımlar yapılırken; ünlü sanatçıların tabloları, heykel çalışmaları, filmler, fotoğraflar ve kitaplar incelenerek, tasarımlara yön verecek fikirler üretilebilmektedir. Bunların dışında; müzeler, sanat galerileri şehrin sokakları, dinlenen müzikler, doğa, yeryüzü şekilleri ilham kaynağı olabilmektedir. Bir moda ürünü meydana getirmenin ilk aşaması olan tema belirleme aşamasında da en önemli nokta; araştırma yaparken seçici olmak, disiplinli olmak, birbiriyle uyumlu ve bütünlüklü bir koleksiyon hazırlayarak ortaya koymaktır (Tatham & Seaman, 2016).

Tasarlama genel anlamıyla; bir şeyin nasıl gerçekleştirilebileceğini düşünmek ve düşünceyi zihinde canlandırmaktır. Tasarım ise; tasarlama eylemi sonucunda tasarlanan biçimi ifade eder. Ancak günümüzde; “tasarım” terimi; hem tasarlama eylemini, hem de tasarlanan biçimin her ikisini birden ifade etmek için kullanılmaktadır (Yılmaz, 2014). Tomak (2009:2) ise tasarımı; yoğun, damıtılmış amaçlar dizisinden oluşan yaratıcı eylemler sürecine geçerek bir nesne, bir sistem ya da bir olayın amaçlanan bir sonuca göre bir bütün olarak tanımlanması olarak açıklar. Bir başka tanımlamaya göre ise tasarım, insanların gereksinimlerini karşılamayı hedefleyen, işlev görünüm gibi her yönden yüksek düzeyde yenilik getirici, yarı karmaşık yarı disiplinli bir olgu olarak, Latince kökenli olup, “işaret etmek”, “belirtmek”, “planlamak”, “resmetmek”, “bir model veya şekil olarak kurmak” anlamlarına gelmektedir (Sezgin & Önlü, 1992). Tasarım araştırmacıları ise tasarımın; “Belirsizlik içerisinde karar verme”, “Fiziksel bir yapının doğru fiziksel bileşenlerini bulma”, “Şimdiki zamanın gerçeklerinden gelecek zamanın olasılıklarına hayali sıçrama”, “Problem çözüm süreci”, “Bilişsel iş”, “Eylem içinde yansıma”, “Bilgi tabanlı etkinlik” gibi çeşitli kavramlarla tanımlanabileceği yorumunda bulunmuşlardır.

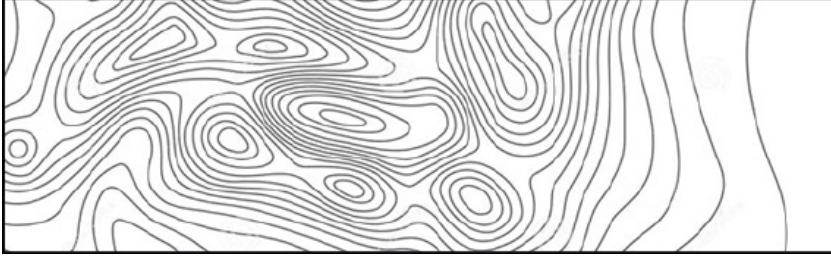
Tasarım kendi içinde uyumlu bir yapıya ve bu yapı arkasında da iyi bir planlamaya sahip olmalıdır. Çünkü tasarlama eylemi, oluşturulacak yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti içine almaktadır. Bundan dolayı tasarlama süreci geleceğe ve bir amaca yönelik bir sorun çözme, arzu edilen hedefe yönelik planlama yapma ya da karar verme eylemi

olarak ta tanımlanabilmektedir. Tasarım, öncelikle zihinde var olan bir fikirdir; ama bu fikir bir biçim verme dinamiğini içerir ve oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir nesne olarak somutlaşır. Buna göre, her tasarım olgusunda bir fikir ve o fikre göre biçimlenmiş bir nesne bulunmaktadır. Tasarım kavramı her çeşit nesnenin ve düşüncenin insan tarafından oluşturulması anlamında da kullanıldığı için tasarımın bir ürünü ortaya koyabilmede önemli etken olduğunu söyleyebiliriz. Tasarımcıların özellikle renk, biçim ve uyum öğelerini birbirleriyle bütünleştirmeleri, böylelikle kullanıcının ilgisini çekecek ve beğenisini kazanacak ürünler tasarlamaları gerekmektedir (Özdemir, Kahyeoğlu, 2020). Ayrıca tasarımcılar tasarımlarında; zıtlık, denge, uyum, vurgu, ritim ve hareket gibi temel tasarım ilkeleri göz önünde bulundurmaları gerekmektedir. Zıtlık bir diğer ismi ile kontrast; tasarımlarda görsel çeşitlilik sağlayarak, tasarımların daha canlı görünmelerini sağlar (Hazır, 2006: 70). Bir diğer tasarım ilkesi olan denge; tasarlanan nesnelerin, renk ve dokularını uyumlu hale getirerek, bir kompozisyon bütünlüğü içerisinde görünmelerini sağlamaktadır. Farklı parçalardan bir bütünlük oluşturma olarak tanımlanan uyum ilkesi, parçanın tek tek değil bir bütün olarak değerlendirildiğinde anlamlı olacağı gerçekliğine dayanmaktadır. Vurgu, tasarımlarda belli bir bölge üzerine dikkat çekilmek istediğinde o bölgenin renk ve dokusunun daha belirgin hale getirilmesinde önem kazanmaktadır. Güven (2016), vurgulamanın; ön plana çıkarılması gereken unsur ile ikinci planda kalması gereken unsurlar arasında gerçekleştirilecek bir yön, boyut, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile gerçekleştirilebileceğini ifade etmiştir. Ritim ve hareket ilkesinde ise, ritim, elemanların-renklerin, şekillerin, formların, mekânların-boşlukların ve dokuların görsel hareketlerinin tekrarıdır (Yaşar, 2015). Ritim harekete dayandığı için, hareket çizgilerin yön ve değer karşıtıllıklarıyla, ışık ve gölgenin yön karşıtıllıklarıyla ve renklerin yön karşıtıllıklarıyla sağlanır. (Yolcu, 2004: 36, 37).

Kumaş tasarımı da, tüm aşamaları tamamlanarak işlevsel bir hale getirilmiş, kullanılabilir durumdaki kumaşların üzerinde yapılan tüm tasarımları kapsamaktadır. Kumaş tasarımı; tema, doku, renk ile birlikte yapı ve dokuma yöntemi seçimini de kapsamaktadır. Söz konusu seçim yapma süreci, tasarımcının yaratma serüveninde bilgi ve sezgilerini kullanması bakımından çok önemlidir. Kumaş tasarımında yaratıcılık; yeni malzemelerin, tekniklerin ve teknolojik işlemlerin uygulanması şeklinde ortaya çıkarılabileceği gibi, var olan klasik bir kumaş deseninin yeni yapı, malzeme ve teknolojik işlemlerle yorumlanarak ele alınması şeklinde de gelişebilir (Saçlıoğlu, 2007).

Tasarım süreci farklı malzeme ve tekniklerin bir arada kullanılmasıyla, desenin işlevsel ve sanatsal boyutlarda irdelenip, ele alındığı bir süreçtir. Bu tasarım sürecinde dikkat edilmesi gereken nokta ise kullanılan renk,

kompozisyon ve biçim bütünlüğü sağlanmadır. Moda tasarımlarım ürünlerinin koleksiyon oluşum sürecinde de tasarımların üç boyutlu bir yapı halini alabilmesi için kompozisyon bütünlüğünü sağlayacak uygun kumaş ve yardımcı malzemelerin seçimi önem kazanmaktadır. Özellikle ana malzeme olan kumaşın belirlenmesi koleksiyon oluşum sürecinin önemli adımlarından bir tanesidir. Çünkü tasarımcının kumaş ve malzeme konusundaki bilgisi, ürünü oluşturma sürecinde, doğru bir yön çizmesine de olanak sağlamaktadır (Ertürk & Erdoğan, 2012). Ayrıca özgün tasarlanmış kumaş yüzeyleri tasarımın başarısında ve koleksiyonun beğeni kazanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışma kapsamında da özgün bir tasarım elde edebilmek amaçlı tasarımların belirli yerlerinde kullanılmak üzere nakış tekniği ile organze kumaş üzerine izohips eğrileri deseni aktarılarak, tasarımlarda kullanılacak olan garni kumaş elde edilmiştir.



Resim1. İzohips haritası

Yeryüzünde deniz seviyesine göre aynı yükseltiye sahip olan noktaların birleştirilmesi ile elde edilen kapalı eğrilere izohips (Eşyükselti) eğrileri denir. İzohips eğrileri yeryüzü şekillerini en doğru şekilde yansıtan ve en sık kullanılan yöntemdir (Ünlü, 2010). Bundan dolayı izohips eğrileri görünümü ve düzeni yeryüzü şekillerinin en doğru biçimde aktarımı ile çalışmanın esin kaynağı olmuştur. Bu esin kaynağı doğrultusunda izohips eğrileri deseni ile kumaşa yeni bir yüzey tasarımı kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda, ilk olarak izohips eğrilerinden esinlenerek desen tasarımı yapılmış, daha sonra ise bu desen nakış tekniği ile kumaşa aktarılarak üç boyutlu bir yüzey oluşturulmaya çalışılmıştır. Son aşama olarak ise, hazırlanan kumaşa uygun tasarımlar yapılarak, izohips eğrileri temalı koleksiyon oluşturulmuştur.

YÖNTEM

Araştırma uygulama temelli nitel bir araştırmadır. Nitel araştırmalar, insanların deneyimlerini nasıl yorumladıklarını, araştırma kurgusunu nasıl kurduklarını ve deneyimlerine nasıl bir anlam yüklediklerini ayrıntılı bir şekilde anlatan araştırmalardır (Turan, 2018). Uygulama temelli araştırmalar ise, var olan bir sorunun çözümü, toplumsal beklentilerin karşılanması ve araştırma sonunda somut bir çıktının elde edilmesi süreçlerine dayanan araştırmalardır (Karasar, 2014). Bu çalışma kapsamında da izohips eğrilerinden esinlenerek tasarlanan kumaşın kullanıldığı bir koleksiyon oluşturulmuş ve koleksiyonun iki parçası 3 boyutlu olarak hazırlanmıştır. Tasarım araştırmaları bağlamsal çalışmalar oldukları için araştırma sonuçlarının genellenebilme özelliği yoktur. Sonuçlar tasarım süreçlerine bağlı olarak ve araştırmacıların bakış açlarına göre değişkenlik gösterebilir (Göklüberk & Dengin, 2017).

İşlem aşamaları

Koleksiyon oluşturmaya dayalı çalışmalarda ilk önce hedef kitle ve bu hedef kitlenin beğenileri belirlenir. Bu sürecin, doğru planlanmış olması en az tasarımların yapılması kadar önemlidir. Bu bağlamda, araştırma kumaş yüzeyi tasarlanması ve 35-40 yaş aralığındaki genç kadınlara yönelik koleksiyon oluşturulması olarak iki aşamalı olarak tasarlanmıştır. Alan literatürü incelendiğinde, benzer aşamaları içermesi ile birlikte farklı koleksiyon oluşum aşamaları yer almaktadır. Bu çalışma kapsamında daha genel hatları içermesi açısından Arslan (2019)'ın belirtmiş olduğu koleksiyon oluşum aşamaları esas alınmıştır. Arslan (2019), koleksiyon oluşum aşamalarını; araştırma, inceleme, geliştirme, uygulama ve değerlendirme olarak 5 aşamalı bir süreç olarak belirtmiştir.

Araştırma aşaması: Belirlenen tema konusu olan izohips eğrileri ile ilgili araştırmalar yapılmıştır.

İnceleme aşaması: 35-40 yaş aralığındaki genç kadınların beğenilerine göre koleksiyonun nasıl oluşturulacağı belirlenmiştir.

Geliştirme aşaması: Kumaş yüzeyi oluşturmanın geliştirme aşamasında, izohips eğrilerinden ilham alınarak desen eskizleri ve tasarım eskizleri çizimleri yapılmıştır. Giysi tasarımları sürecinde ise, izohips eğrilerinin giysinin farklı yerlerinde kullanıldığı ve klasikten, geleceğe bakış açısına doğru bir anlayışın benimsendiği 30 adet eskiz çizimi yapılmış ve hazırlanan tasarım eskizleri içerisinde 10 tanesi seçilerek koleksiyonu oluşturacak parçalar belirlenmiştir. Ardından seçilen koleksiyon parçalarının AdobePhotoshop programı ile artistik ve teknik çizimleri yapılarak, araştırmacıların ve alan uzmanı iki hocanın görüşleri doğrultusunda, 3 boyutlu çalışılacak olan iki tasarımın seçimi

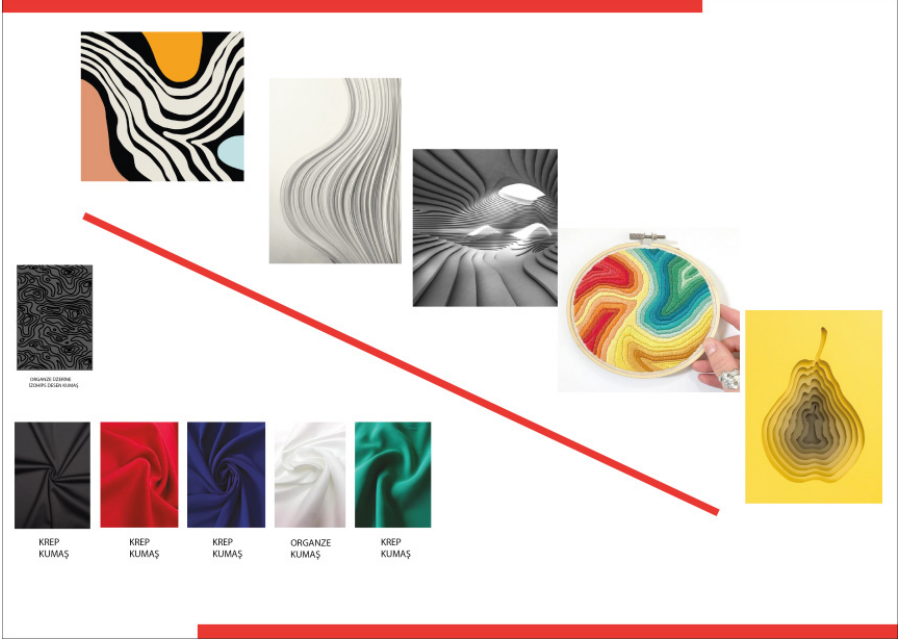
yapılmıştır. Dikimi yapılacak tasarımlar belirlendikten sonra ise, uygun ana kumaş ve yardımcı malzemeler seçilmiştir. Kumaş renklerinin belirlenmesinde, açık-koyu kontrast çeşitliliği ve siyah rengin asaleti göz önünde tutulmuştur.

Uygulama aşaması: Kumaş yüzeyi oluşturmanın uygulama aşamasında, kumaş deseni için hazırlanan eskiz çizimleri Ps (AdobePhotoshop) ile desen tasarım raporu haline getirilmiştir. Daha sonra rapor nakış programına aktarılarak kumaşa üç boyutlu yüzey kazandırılmıştır. Koleksiyon parçalarının uygulama aşamasında ise, kumaşların modele uygun kesilebilmesi için PolyPattern 9.4 Bilgisayar destekli kalıp programı ile önce temel beden, ardından model uygulamalı beden kalıpları hazırlanmıştır. Hazırlanan kalıpların kontrolünü yapmak için ise patiska kumaştan önce prototip çalışması ardından da asıl kumaşlara uygulaması yapılarak kesim gerçekleştirilmiştir. Kesilen parçalar uygun dikiş teknikleri ve makineler ile birleştirilerek 3 boyutlu bitmiş ürünler elde edilmiştir.

Değerlendirme aşaması: Değerlendirme aşamasında, bitmiş ürünlerin prova mankeni üzerinde son kontrolleri yapılmıştır.

BULGULAR

Modanın varlığını sürdürebilmesi ve kendini sürekli yenileyebilmesi değişim rüzgârının etkisi altında olması ile mümkündür. Günümüz koşullarında bölgesel, kültürel ve toplumsal değişimlere ayak uydurmaya çalışan moda sektörünün, yaratıcı koleksiyonlar oluşturmaları ve oluşturdukları koleksiyonların hedef kitlenin moda beğenisine cevap verebilmesi gerekmektedir (Mehrali, 2015). Hızlı değişen moda olgusu karşısında da tasarımcıların özgün tasarımların yer aldığı koleksiyonlar oluşturmaları beklenmektedir. Tasarımcı bir koleksiyon oluştururken ilk olarak hedef kitlesine uygun teması belirlemekle işe başlamalıdır. Moda tasarımı tema belirleme, tasarımcıların yaratıcılıklarını zorlayarak, hedef kitlerine uygun tasarımlar yapmanın ilk aşamasıdır (Koca & Koç, 2009). Araştırma kapsamında da yeryüzü şekilleri içerisinde yer alan izohips eğrileri oluşturulan koleksiyonun ana teması olarak belirlenmiştir. Belirlenen tema doğrultusunda ilham alınan hikâye ve renk panosu oluşturulmuştur (Resim 2).



Resim 2. Hikâye ve renk panosu

Resim 2’de görüldüğü üzere koleksiyon siyah, beyaz, mor, yeşil ve kırmızı renklerden oluşmaktadır. Hazırlanan hikâye ve renk panosundan ilham alınarak, Koleksiyonda kullanılacak olan garni kumaşın desen tasarımı AdobePhotoshop programı ile desenlenmiş ve nakış programına aktarılarak organze kumaş üzerinde üç boyutlu yüzey görünümü oluşturulmuştur (Resim 3, Resim 4).



Resim 3. Desen eskiz çizimi



Resim 4. Desen aktarılmış kumaş

Moda tasarımında kumaşın insan vücuduna uyumu ve nasıl duracağını iyi bilinmesi model geliştirmede önemlidir. Tasarımcı, vurgulamak istediği detaya göre, uygun bir moda figürü çizmek ya da hazır siluet figürü seçmekle işe başlar. Çalışma kapsamında da uygun moda figürü üzerine önce eskiz çizimleri yapılmış ardından çizilen eskizler arasından 10 koleksiyon parçası belirlenerek artistik çizimleri yapılmıştır. Koleksiyona ait teknik ve artistik çizimler Resim 5’te yer almaktadır.



Resim 5. İzohips temalı koleksiyonun teknik ve artistik çizimleri

Koleksiyon oluşturma süreçlerinde koleksiyonu oluşturacak olan parçaların eğer tamamı 3 boyutlu olarak çalışılmayacaksa, aralarından seçim yapılarak, 3 boyutlu hale getirilecek parçalar belirlenir. Bu aşamada da giysinin giyilecek yere uygunluğu, ekonomikliği, fonksiyonelliği, kullanılabilirliği, silüet, çizgi, renk, doku, uyum, denge, bütünlük, ritim ve vurgu özellikleri dikkate alınarak, tasarımlar arasından sınırlamaya gidilmiş ve aralarından eleme yapılarak, dikimini gerçekleştirmek için temaya en uygun iki elbiseye karar verilmiştir. Seçilen modeller Resim 6 ve Resim 7’de yer almaktadırlar.

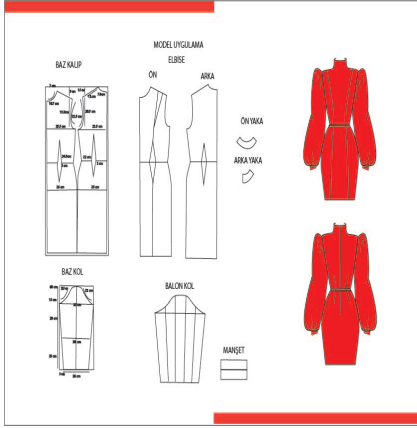


Resim 6. Birinci tasarım

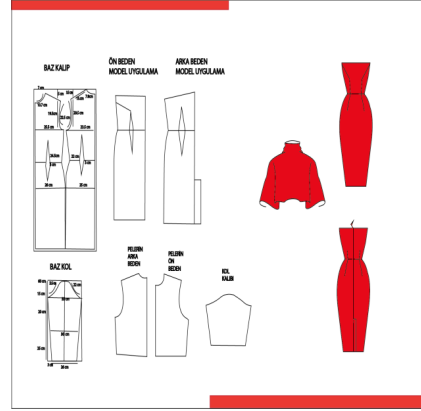


Resim 7. İkinci tasarım

Resim 6 incelendiğinde, birinci modelin, simetrik bir elbise olarak tasarlandığı görülmektedir. Elbise düz mini boyda, karpuz kollu (alt ve üstten büzgülü kol), önden kuplu, arkadan bel pensli ve fermuar kapaması olan bir elbisedir. Kollarında giysiye estetik ve şık bir görünüm kazandırılmak amaçlı organze kumaşa üzerine izohips desenleri olan garni kumaş kullanılmıştır. Resim 7’deki ikinci modelinde simetrik bir model olarak tasarlandığı görülmektedir. Elbise; vücudu saran midi boy, ön bedenden kuplu, arka bedenden pensli straples bir elbise ve üzerine garni kumaştan yapılmış pelerin olarak iki parçadan oluşmaktadır. Pelerin de izohips desenli garni kumaş kullanılarak, giysinin özgün ve daha çarpıcı bir görünüm kazanması sağlanmıştır. Tasarımların ayrıntılı analiz edilmesinin ardından modellerin kalıpları oluşturulmuştur. Modellere ait kalıplar Resim 8 ve Resim 9’da yer almaktadır.



Resim 8. Birinci tasarım kalıp şeması



Resim 9. İkinci tasarım kalıp şeması

İnsan, makine, uygun malzeme ve çalışma ortamının belirli bir zamandaki etkileşimi sonucunda dikiş işlemi oluşmaktadır (Yücel & Güner, 2008). Dikiş, ilk olarak iki boyutlu bir yapıya, üç boyutlu bir görünüm kazandırmak amaçlı olmak üzere, giysiyi süsleyerek göze hoş görünmesini sağlamak amacıyla da yapılabilmektedir. Bu bağlamda, koleksiyonun dikilecek modellerinin kalıpları hazırlanıp prototip kontrolleri yapıldıktan sonra modele uygun ana ve yardımcı malzemeler ile dikim işlemleri yapılmıştır. Seçilen modellerin bitmiş ürün görselleri Resim 10 ve Resim 11’de yer almaktadır.



Resim 10. Bitmiş ürün



Resim 11. Bitmiş ürün

Resim 10 ve Resim 11 incelendiğinde, Birinci modelde; siyah krep kumaş, poliester siyah astarlık kumaş ve izohips desenli siyah organze garni kumaş kullanıldığı görülmektedir. İkinci modelde ise; kırık beyaz krep kumaş, poliester beyaz astarlık kumaş ve izohips desenli siyah organze kumaş kullanıldığı görülmektedir. Dikiş işlemi tamamlandıktan sonra ürünler kalite kontrolden geçirilerek, ütülenmiş ve son halini almıştır.

SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Giysi tasarımı alanında, koleksiyon hazırlama sürecinin genel olarak belli aşamaları bulunmaktadır. Hazırlanan koleksiyonlarda ilk olarak, dil birliği oluşturacak bir tema ve konsept belirlenmelidir. Çünkü bir tasarım sürecinde, moda tasarımcısının, tasarlayacağı ürün çeşidini, hitap edeceği hedef kitlesini tanımlayarak, üreteceği koleksiyon için konsept araştırması yapması gerekmektedir (Ertürk & Erdoğan, 2012). Bu bağlamda önceden belirlenen konsept üzerinde araştırmalar yapıldıktan sonra izohips eğrileri temasını yansıtan hikaye ve renk panosu hazırlanmış ve temayı yansıtan eskizler çizilmiştir. Eskiz çizimleri konseptin ortaya çıktığı ve tüm yaratıcı kaynakların kullanıldığı aşama olduğu için çalışmanın genel taslağının bu aşamada oluşturulduğu söylenebilir. Koleksiyon oluşturma sürecinde en önemli aşamalardan bir diğeri ise kullanılacak ana malzeme ve yardımcı malzemeleri doğru seçebilmektir. Özellikle ana malzeme olan kumaşın modelleri yansıtması ve tasarımlara albeni kazandırması oldukça önemlidir. Buna göre çalışmada; yeryüzü şekillerinin gösterme biçimi olan izohips eğrileri ve kumaş bütünleşmesi bir araya getirilerek, desen tasarımı gerçekleştirmiştir. Oluşturulan desen, nakış tekniği ile kumaş haline getirilip tasarımların uygun yerlerinde kullanılarak, bir koleksiyon hazırlanmıştır.

Koleksiyon firmalarının müşteri ihtiyaç ve isteklerini, moda, yaş, cinsiyet, vücut özellikleri, kumaş ve mevsim gibi etkenleri göz önüne alarak hazırladıkları kreasyonlara denir (Doğrul, 2002). Koleksiyonların temel elemanlarından biri giysi tasarımıdır. Bir çalışmanın tasarım niteliği taşıması için, belirlenmiş bir amaçtan yola çıkarak belirli bir düşüncüyü yansıtması ve özgür bir çalışma sonucu yaratıcılık değeri içeren bir sonuç ortaya koyması gerekmektedir. Bu bağlamda yapılan bu çalışmanın ilham alınan temayı doğru yansıtması bakımından özgün ve yaratıcılık içeren bir çalışma olduğu söylenebilir.

Özellikle son zamanlarda gündemde olan çevre duyarlılığı, doğa özlemi kavramlarının tasarımcıları desenlerinde “doğa manzaraları” ve “vahşi hayvanlar” gibi konuları kullanmaya yöneltmiş olması bu çalışmanın güncel bir kavram üzerinden yapıldığının da bir göstergesidir. Coco Chanel’in ifade ettiği gibi; “Moda sadece giyim-kuşam ilgili bir şey

değildir. Moda göklerde yer alan bir şeydir. Moda esen bir rüzgâr, yağan bir yağmur olabilmektedir. Sen geldiğini hissedersin ve gökyüzünde, sokakta her yerde kokusunu alırsın. Moda fikirlerle, yaşama biçimimizle, ne olup bittiğiyle ilgilidir” (Springsteel, 2013:1). Bu söylemden hareketle, doğanın insanoğluna sunmuş olduğu güzelliklerin, tasarım çalışmaları ve moda ürün yaratım süreci için çok büyük bir ilham kaynağı olması gerektiğine vurgu yapabiliriz.

Özetle, desen tasarımından, bitmiş ürün oluşumuna kadar süreçlerin tamamı takip edilerek hazırlanmış olan bu çalışmanın küreselleşme sürecinde insanların tek tip hale gelme, aynılaşma sorununa çözüm getirilebileceği ve uygulama temelli bir çalışma olması nedeniyle de alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Tasarımların 3 boyutlu ürün haline gelinceye kadar ki süreçlerinin görselleştirilmiş olmasının, çalışma sonucunun güvenilirliğini arttırdığını söyleyebiliriz. Ayrıca çalışma, diğer araştırmacılara yaratıcı uygulama temelli deneysel çalışmalar yapma, alanda bu konudaki eksikliklerin giderilmesine katkı sağlama açılarından yol gösterici de olabilir. Bu söylemleri destekler nitelikte, Elibol ve Sari (2021), giysi tasarımlarının kalıplarıyla birlikte araştırmaya yerleştirilmiş olmasının, çalışmanın bilimsel yönünü güçlendirdiği gibi konuyu uygulayacak araştırmacılara da kaynak sağladığını belirtmiştir.

KAYNAKÇA

- Barbarosoğlu, F. (2012). *Moda ve zihniyet* (5. Baskı). İstanbul: İm Yayıncılık.
- Eker Türkmen, M. (2015). *Dönemin moda dergilerindeki görsellerden yola çıkılarak Türkiye’de 1980’li yıllar modasındaki Kutsch etkisi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ertürk, N., & Erdoğan, İ.D. (2012). Bir moda tasarımcısının koleksiyon hazırlama süreci ve Simay Bülbül örneği. *Akademik Bakış Dergisi*, 29, 1-15.
- Elibol, B., & Sari, S. (2021). Erzurum ehram dokuması üzerine deneysel bir çalışma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 13-22. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.817355>
- Göklüberk, Ö. P., & Dengin, S. S. (2017). Yaratıcı uygulama temelli giysi tasarımlarının görsel nitelikli göstergeler üzerinden betimlenmesi. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(19), 216-241.
- Gürsoy, A. T. (2010). *Giyim kültürü ve moda*. İstanbul: Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Sendikası Yayını.
- Güven, M. (2016). Temel tasarım ilkeleri, tasarımın 5 ilkesi. <http://www.teknolojivetasarim.org/temel-tasarim-ilkeleri-tasarimin-5-ilkesi-pdf/>, Erişim Tarihi: 10.01.2021
- Hazır, M. (2006). *Giysi tasarımında görsel ve dokusal elementler: Pilise ve drapeler* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Karoğlu, A. (2006). *Moda ve postmodernizm* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Koca, E., & Koç. F. (2009). Giysi tasarımında yaratıcılık. *e-Journal of New World Sciences Academy*. 4(1), 33-44.
- Mehralı, N. (2015). *Moda akımlarının giysi koleksiyonu oluşum sürecine etkisinin araştırılması* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Onur, N. (2004) *Moda Bulaşıcıdır*. İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Önlü, N. (2004). Tasarımda yaratıcılık ve işlevsellik tekstil tasarımındaki konumu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 85-95.
- Özdemir, G., & Kahyeoğlu, T. (2020). Özgün dokuma yüzey tasarımlarının giysi üzerine uygulamaları. *İdil Dergisi*, 72, 1259–1269. DOI: 10.7816/idil-09-72-0
- Saçlıoğlu, M., Saçlıoğlu, O., Akbostanı, İ., & Çini, Ç., (2007). Tekstilin ördüğü ağlar endüstri zanaat ve sanat. *P Dünya Sanatı Dergisi*, (44), 36-51

- Sezgin, Ş., & Nesrin, Ö. (1992). Tekstilde tasarım Olgusu. *Tekstil ve Mühendis*, 6(32).
- Springsteel, L. (2013). *Becoming a fashion designer*. Haboken, N. Jersey: Jhon Wiley & Sons Inc.
- Tatham, C., & Seaman, J. (2016). *Moda tasarımı çizim dersleri*. İstanbul: Hayalperest.
- Türk Dil Kurumu. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57bf06e01be1e4.34505752 (16.06.2016/17:30)
- Tomak, A. (2009). Grafik ve endüstriyel tasarım yarışmalarının tasarım eğitimi sürecine etkileri ve good 50X70 2008 örneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 1-25.
- Turan, S. (2018). *Nitel araştırma desen ve araştırma için bir rehber*. (S. Turan, Çeviri Ed.). Ankara: Nobel yayıncılık.
- Uçak, N. (2016). *1980'lerden günümüze moda ve Türkiye'de moda fotoğrafçılığı* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünlü, M. (2010). *Coğrafya öğretiminde yöntem ve kaynaklar*. R. Özey & A. Demirci (Ed.). İstanbul: Aktif yayınevi
- Yaşar, Beheşti. (2015). 10 Temel tasarım ilkesi. <http://www.tasarimgunlukleri.com/2015/09/17/tasarim-prensipleri/>, Erişim Tarihi: 10.01.2021
- Yavuz, A. (2019). *Hızlı modanın moda sektörü üzerindeki etkisi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yolcu, E. (2004). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri* (1. Baskı). Ankara: Nobel Yayın
- Dağıtım.
- Yücel, Ö., & Güner, M. (2008). Giysi dikim süresine etki eden faktörlerin analizi. *Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi*, 18(1), 41-48.